

**LITERATURAS DE LÍNGUAS
ESTRANGEIRAS, HISTÓRIA E
INTERTEXTUALIDADE**

Maristela Gonçalves Sousa Machado
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
(Orgs.)



Obra publicada pela Universidade Federal de Pelotas

Reitor: Mauro Augusto Burkert Del Pino

Vice-Reitor: Carlos Rogério Mauch

Chefe de Gabinete: Margarete Marques

Pró-Reitora da Graduação: Fabiane Tejada da Silveira

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Denise Petrucci Gigante

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Antonio Cruz

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Luiz Osório Rocha dos Santos

Pró-Reitor Administrativo: Antônio Carlos Cleff

Pró-Reitor Adjunto de Infraestrutura: Gilson Porciúncula

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: Rosane Brandão

Pró-Reitor de Gestão de Recursos Humanos: Sérgio Batista Christino

CONSELHO EDITORIAL

Presidente do Conselho Editorial: Prof.^a Denise Marcos Bussoletti

Representante das Ciências Matemáticas e Naturais: Prof. Leonardo da Silva Oliveira

Representante das Engenharias e Computação: Prof. Darci Alberto Gatto

Representante das Ciências Biológicas: Prof.^a Marines Garcia

Representante das Ciências Médicas e da Saúde: Prof. Francisco Augusto Burkert Del Pino

Representante das Ciências Agrônômicas e Veterinárias: Prof. Carlos Eduardo Wayne Nogueira

Representantes das Ciências Humanas: Prof. Jarbas Santos Vieira e Prof.^a Carla Gonçalves Rodrigues (suplente)

Representantes das Ciências Sociais Aplicadas: Prof. Jovino Pizzi e Prof.^a Francisca Ferreira Michelon (suplente)

Representantes das Linguagens e Artes: Prof.^a Ursula Rosa da Silva e Prof.^a Mirian Rose Brum de Paula (suplente)

CONSELHO DIRETOR

Prof. Elomar Antonio Callegaro Tambara

Prof. João Fernando Igansi Nunes

Prof. José Carlos Brod Nogueira

Prof.^a Lorena Almeida Gill



Editora e Gráfica Universitária

R. Lobo da Costa, 447 - Pelotas, RS - CEP 96010-150

Fone/fax: (053) 3227 8411

E-mail: editora@ufpel.edu.br

Impresso no Brasil

Edição: 2013/2

ISSN 0102-9576

Dados de Catalogação na Fonte Internacional:

CADERNO DE LETRAS / Centro de Letras e Comunicação. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2013. n. 21, Jul-Dez (p. 001-273)
ISSN 0102-9576

Título da capa LITERATURAS DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS, HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE. Org. por Machado, Maristela Gonçalves Sousa; Silva, Daniele Gallindo Gonçalves

1. Letras - Periódicos. 2. Literatura. 3. Línguas estrangeiras. 4. História. 5. Intertextualidade. I. Machado, Maristela Gonçalves Sousa; Silva, Daniele Gallindo Gonçalves

LITERATURAS DE LÍNGUAS
ESTRANGEIRAS, HISTÓRIA E
INTERTEXTUALIDADE

Maristela Gonçalves Sousa Machado
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
(Orgs.)

Caderno de Letras

Revista do Centro de Letras e Comunicação - Universidade Federal de Pelotas
Rua Gomes Carneiro, número 1 • Centro • CEP 96001-970 • Pelotas/RS

Comissão Editorial

Cleide Inês Wittke

João Luis Pereira Otrique - Editor

Leticia Fonseca Richthofen de Freitas

Paulo Ricardo Silveira Borges

Conselho Editorial:

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)

Ana Maria Stahl Zilles (Unisinos)

Ana Paula Teixeira Porto (URI/FW)

André Luis Gomes (UNB)

Artur Emílio Alarcon Vaz (FURG)

Aulus Mandagará Martins (UFPel)

Cleide Inês Wittke (UFPel)

Elena Palmero (FURG)

Evelyne Dogliani (UFMG)

Gilvan Müller de Oliveira (UFSC)

Isabella Mozzillo (UFPel)

João Manuel dos Santos Cunha (UFPel)

João Luis Pereira Otrique (UFPel)

Jorge Campos (PUC-RS)

Leticia Fonseca Richthofen de Freitas (UFPel)

Lizandro Carlos Calegari (URI/FW)

Luana Teixeira Porto (URI/FW)

Luis Ernesto Behares (Universidad de la República, Montevideo / Uruguay)

Luis Centeno do Amaral (UFPel)

Marcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

Paulo Coimbra Guedes (UFRGS)

Paulo Ricardo Silveira Borges (UFPel)

Renata Azevedo Requião (UFPel)

Rita Terezinha Schmidt (UFRGS)

Rosângela Hammes Rodrigues (UFSC)

Rosani Ursula Ketzer Umbach (UFMS)

Rosely Perez Xavier (UFSC)

Silvia Costa Kurtz dos Santos (UFPel)

Terezinha Kuhn Junkes (UFSC)

Grupo de apoio: Henrique Olson - acadêmico de Design Digital - UFPel

Revisão/preparação dos originais: Daniele Gallindo e Maristela Machado

Editoração/diagramação: João Luis Pereira Otrique

Imagem da capa: *Livro Aberto*, de Paul Klee, 1930.

Impressão: Editora e Gráfica da UFPel

SUMÁRIO

Apresentação

Literaturas de Línguas Estrangeiras, História e Intertextualidade Maristela Gonçalves Sousa Machado e Daniele Gallindo Gonçalves Silva.....	09
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

PRIMEIRA PARTE: LITERATURAS EM LÍNGUAS LATINAS

A Fábula “O Gavião e o Rouxinol”: um instrumento didático-pedagógico na obra <i>Os Trabalhos e os Dias</i> de Hesíodo.....	15
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Elisa Costa Brandão de Carvalho (UERJ)

Alguns aspectos da Sátira VI de Juvenal

Roberto Arruda de Oliveira (UFC).....	31
---------------------------------------	----

Ascânio: Representação e Futuro do Império Romano

Ana Thereza Basilio Vieira (UFRJ).....	43
----------------------------------------	----

Plínio, O Velho: um pouco sobre a vida e sobre algumas "Receitas" Médico/Mágicas nos Livros XXIX e XXX da História Natural

Paula Branco de Araujo Brauner (UFPEL).....	57
---------------------------------------------	----

Subdesenvolvimento e literatura: um caso cubano

Marcos César de Paula Soares (USP).....	75
-----------------------------------------	----

L'espace dans *Thérèse Desqueyroux*

Gabriela Jardim da Silva (UFRGS) e Henriete Karam (UCS).....	83
-----------------------------------------------------------------	----

Les Contradictions du «Spleen» et de «L'idéal» Les Fleurs du Mal du Charles Baudelaire

Rebeca Schumacher Eder Fuão (UFRGS).....	105
------------------------------------------	-----

SEGUNDA PARTE:
LITERATURAS EM LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

Silly vs. Great Novels by Lady Novelists: sarcasm and tribute in Jane Austen's *Northanger Abbey*

Jaqueline Bohn Donada (UTFPR).....117

Gesta baudolini* - Umberto Eco, cultura erudita e cultura cavaleiresca na corte imperial de Frederico I *Barbarossa

Vinicius Cesar Dreger de Araújo (UNICSUL).....129

Apontamentos para se pensar a relação entre Goethe e o Iluminismo

Luiz Barros Montez (UFRJ).....153

Para uma reflexão sobre o fundamento genérico do relato de viagem

Danilo Lopes Brito (UFRJ).....165

Estranheza e subjetividade moderna: os discursos da cidade grande em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin

Suzana Vasconcelos de Melo (Uni-Hamburg/Uni-Tübingen)....181

O Arquivo de Biografias não Publicadas

Valéria Sabrina Pereira (USP)207

A Imigração Alemã no Brasil: História(s) e Literatura(s)

Valburga Huber (UFRJ).....231

Ismail Kadaré: introdução à sua obra, com uma abordagem da questão dos sistemas totalitários em quatro de seus romances

Diego Braga (UFRJ).....241

APRESENTAÇÃO

LITTERATURAS DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS, HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE

Maristela Gonçalves Sousa Machado
Daniele Gallindo Gonçalves Silva
(Organizadoras)

«*Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.*»
Marcel Proust

A resposta à chamada para artigos com o tema *Literaturas de Línguas Estrangeiras, História e Intertextualidade* revelou-se tão rica que levou à composição de uma edição do *Caderno de Letras* dividida em duas partes. Isso demonstra a vitalidade de uma área cuja atuação se dá muitas vezes no âmbito das licenciaturas em língua estrangeira, que apresentam uma forte tradição na pesquisa, sobretudo, no campo da linguística aplicada. Nesse contexto, muito se investiga sobre o papel do texto literário em diferentes metodologias, abordagens e tecnologias para o ensino de LE. Modelo de língua culta, documento cultural em função de sua temática, documento autêntico, pretexto para ilustração de questões gramaticais ou para exercícios de fonética, raramente o texto literário é abordado em sua especificidade: “la langue au travail”, a indissociabilidade entre sentido e forma, o caráter não datado, a intenção estética e a exigência da atividade do leitor para produzir sentido (Albert e Souchon, 2000).

Ao apresentar essa edição do *Caderno de Letras*, queremos estimular a reflexão sobre o ensino da literatura estrangeira no contexto das licenciaturas em LE e suas possibilidades de pesquisa, até porque o objetivo desses cursos não é meramente o de formar futuros professores de LE para a rede pública e particular de ensino bem como para escolas de idiomas. Haverá, como no caso da licenciatura simples em português, os que preferem a literatura e a incorporarão em sua prática docente, os que se destinarão aos cursos de pós-graduação, à pesquisa.

Para além da necessidade de atender a essa demanda resultante da coexistência de alunos com diferentes objetivos, é um equívoco considerar que o ensino da literatura em LE seja apenas uma

complementação ou um enriquecimento da formação linguística em licenciaturas duplas.

Não é o caso de abordar, aqui, questões mais amplas, que classicamente precedem esse tipo de reflexão como a dicotomia entre língua e literatura, o espaço destinado à literatura nas diferentes grades curriculares de licenciaturas duplas dos cursos de Letras. Todavia, parece-nos evidente que, no contexto dessa formação, a literatura não pode ser considerada como um mero coadjuvante no ensino da LE. As próprias diretrizes curriculares do MEC (2001, p. 30) para os cursos de Letras enfatizam que a formação de leitores críticos embasada nos conhecimentos literários pressupõe “o domínio do uso da língua portuguesa ou de uma língua estrangeira, as suas manifestações oral e escrita, em termos de recepção e produção de textos”.

A visão de Gilles Deleuze sobre os efeitos da literatura sobre a língua ilumina essa relação de indissociabilidade essencial:

“ela [a literatura] traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (1997, p. 15).

É evidente que o ensino da literatura em língua estrangeira em contexto exolingue, apresenta especificidades importantes. Não é tarefa fácil lidar com essa língua estrangeira em segundo grau, como quer Deleuze. Partindo da decodificação do texto literário e de sua compreensão episódica (se for o caso), passando pela identificação de usos não convencionais da linguagem e de referências literárias, ideológicas, históricas e sociais para chegar a uma reflexão sobre as escolhas de um autor, o professor de literatura em LE tem que mobilizar competências linguísticas, discursivas e socioculturais, bem como o conhecimento da teoria literária.

Nesse contexto complexo e dentro de um determinado tempo e espaço, é imprescindível compreender o diálogo constante entre as vozes discursivas que tecem o texto literário. A literatura, na condição de língua viva, é o documento original através do qual se pode reler um determinado contexto sociocultural, como afirmado por Müller:

Textos literários não surgem de espaços vazios, mas em conjunto com uma cultura histórica, que os fornecem temas e motivos, ordens específicas de saber e tipos específicos de discursos, problemas e soluções específicas ¹ (Müller, 2007, p.6).

Sendo assim, compreendemos cultura no sentido de Reckwitz, que afirma que esta “aparece muito mais como todo complexo de sistema de significado ou de ordens simbólicas, com as quais os atores criam sua realidade como significativa e que possibilitam e restringem suas ações em forma de ordens de conhecimento” ² (2000, p.84). Destarte, propor uma análise de determinado texto literário é, *a priori*, pensar representações culturais construídas na e através da linguagem.

Como prescindir do estudo da literatura na formação intercultural e na descoberta da alteridade - essenciais à aprendizagem de uma LE? Trata-se de sensibilizar os alunos para a diversidade de modelos culturais e estimular a percepção da cultura como termo plural e, acima de tudo como projeto de identificação, de tentativa de enquadramento de sujeitos e exclusão de outros em uma determinada configuração social.

A primeira parte reúne uma diversidade de interpretações que se baseiam em textos literários em língua latina. Nosso passeio inicia-se na Antiguidade Clássica com trabalhos que versam sobre a Literatura Grega e Latina e se encerra com artigos que analisam obras modernas em espanhol e francês. Um passeio que nos permite visualizar a importância da cultura para a compreensão de cada uma dessas produções discursivas.

No campo da Literatura Grega, Elisa Carvalho analisa em seu trabalho a fábula “O gavião e o rouxinol”, de Hesíodo centrando-se em questões didáticas da obra principalmente no que tange os conceitos de

¹ ¹ “Literarische Texte entstehen nicht im luftleeren Raum, sondern im Zusammenhang einer historischen Kultur, die ihnen bestimmte Themen und Motive, bestimmte Ordnungen des Wissens und bestimmte Diskurstypen, bestimmte Probleme und Lösungen vorgibt.”

² “Kultur erscheint vielmehr (...) als jener Komplex von Sinnsystemen oder (...) von >symbolischen Ordnungen<, mit denen sich die Handelnden ihre Wirklichkeit als bedeutungsvoll erschaffen und die in Form von Wissensordnungen ihr Handeln ermöglichen und einschränken.”

direito e justiça. Já no universo da Literatura em Latim, Roberto Oliveira tece uma breve apresentação do gênero satírico analisando a posteriori alguns exemplos da lírica de Juvenal. Ana Thereza Vieira centra sua análise no gênero epopéia. Apresentando a Eneida, a autora foca na personagem Ascânio para discutir as relações entre o divino e a linhagem. Paula Brauner apresenta em seu artigo sobre os livros XXIX e XXX da História Natural a história de Plínio, o Velho e analisa algumas "receitas" médico/mágicas, concluindo que essa obra elucida alguns aspectos culturais do *modus vivendi* e *cogitandi* dos antigos.

Como análise da Literatura em Língua Espanhola, apresentamos o artigo de Marcos César Soares que, tendo como *corpus* o romance cubano *Memórias do subdesenvolvimento*, de Edmundo Desnoes, analisa questões da “disparidade entre a realidade latino-americana e a importação de uma cultura estrangeira que permite ao intelectual legitimar sua própria distância da vida coletiva”.

Na área de Literatura em Língua Francesa, Gabriela Jardim da Silva e Henriete Karam, em “L’espace dans Thérèse Desqueyroux”, lançam um olhar sobre o espaço – físico, social e psicológico – do romance de François Mauriac procurando em que medida as relações entre essas categorias são produtoras de sentido na narrativa da busca pela liberdade que Thérèse, heroína de traços bovaristas, realiza. Dois poemas – “La Vie antérieure” e “Le Goût du néant” – pertencentes a “Spleen et Idéal”, a primeira parte de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, são analisados por Rebeca Schumacher Eder Fuão com o intuito de discutir as contradições entre o mundo do ideal e o mundo do spleen que marcam a obra do poeta. O artigo “Les contradictions du “Spleen” et de “L’idéal” des Fleurs du Mal du Charles Baudelaire” apresenta ainda de forma breve a vida e o obra do autor, bem como um itinerário de *Les Fleurs du mal*.

Na segunda parte desta edição, o conjunto de textos que se seguem é uma mostra instigante da análise crítica e teórica de fatos literários e obras oriundas de literaturas em línguas estrangeiras modernas.

Em “Silly VS. Great novels by lady novelists: sarcasm and tribute in Jane Austen’s *Northanger Abbey*”, Jaqueline Bohn Donada investiga os

múltiplos aspectos da tradição literária do romance inglês condensados de forma clarividente por Jane Austen em sua novela de 1818.

Do século XVIII inglês, passamos à discussão de aspectos da Idade Média, conforme recriada pela obra de Umberto Eco em “*Gesta baudolini - Umberto Eco, cultura erudita e cultura cavaleiresca na corte imperial de Frederico I Barbaross*” de Vinicius Cesar Dreger de Araujo. O autor debruça-se sobre a atuação de Rainald de Dassel e da imperatriz Beatriz, duas figuras pouco conhecidas da historiografia medievalista brasileira e que tiveram papel fundamental nas atividades culturais da corte de Frederico I e, portanto na formação de Baudolino.

Da literatura italiana, passamos à literatura alemã: Luiz Barros Montez reivindica novos horizontes interpretativos para a obra de Goethe no Brasil com seu texto “Apontamentos para se pensar a relação entre Goethe e o Iluminismo.” Para o autor, o caráter iluminista é a “ideia-força” que perpassa toda a obra do ícone maior da cultura literária alemã e sua proposta de leitura, além de historicizante, defende ativação dos discursos literários na perspectiva da contemporaneidade.

É no século do iluminismo que Danilo Lopes Brito situa a origem do relato de viagem como gênero textual. O autor discute, em “Para uma reflexão sobre o fundamento genérico do relato de viagem”, esse gênero híbrido, diverso e marcado por uma rede hipertextual tecida entre os relatos, que reúne textos produzidos no mesmo contexto histórico-social e fundados na mesma lógica cultural e ideológica.

Avançamos para o século XX do chamado *Großstadtroman* das letras germânicas com “Estranheza e subjetividade moderna: os discursos da cidade grande em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin” de Suzana Vasconcelos de Melo. A partir de escritos filosóficos de Georg Simmel e do romance *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, a autora discute a relação entre estranheza, cidade grande e o discurso moderno.

A prática analítica de Valéria Sabrina Pereira está voltada para a crítica genética e a investigação dos traços que um extenso Arquivo de Biografias Não Publicadas com autobiografias, diários, cartas e fotos deixou na obra de Walter Kempowski (1929-2007), coletor de histórias desde o seu encarceramento sob acusação de espionagem contra a República Democrática Alemã. Em seu artigo intitulado “O Arquivo de Biografias Não Publicadas”, a autora analisa a série de livros intitulada *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch* (*A Ecossonda. Um diário coletivo*) composta por Kempowski e apresentada como um diário coletivo da 2ª Guerra Mundial.

Valburga Huber propõe em "A Imigração Alemã no Brasil: História(s) e Literatura(s)" uma visão panorâmica da literatura produzida por imigrantes alemães no Brasil a partir das condições histórico-sociais, das questões identitárias e linguística e do "pathos" da imigração.

Ismail Kadaré é conhecido dos brasileiros em função do filme *Abril despedaçado* de Walter Salles, adaptação do romance homônimo desse romancista albanês. Em "Ismail Kadaré: introdução à sua obra, com uma abordagem da questão dos sistemas totalitários em quatro de seus romances", Diego Braga faz uma introdução à obra do autor, iluminando aspectos culturais, históricos e políticos da Albânia, bem como da fortuna crítica de sua produção literária. A partir destas, desenvolve sua leitura sobre a imagem dos "sistemas totalitários" e a dimensão política de seus romances.

Bibliografia

ALBERT, M-C et SOUCHON, M. *Les textes littéraires en classe de langue*. Paris: Hachette. Collection Autoformation, 2000.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Editora 34, 1997.

MEC. Conselho Nacional de Educação. Diretrizes Curriculares do Curso de Letras <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0492.pdf>>. Acesso em 4 set. 2012.

MÜLLER, Jan-Dirk. *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007.

NÜNNING, Angsgar et NÜNNING, Vera (Org.). *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*. Weimar, Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.

RECKWITZ, Andreas. *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück, 2000.

A FABULA “O GAVIÃO E O ROUXINOL”: UM INSTRUMENTO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO NA OBRA *OS TRABALHOS E OS DIAS* DE HESÍODO

Elisa Costa Brandão de Carvalho (UERJ)

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar a fábula “O gavião e o rouxinol”, narrada por Hesíodo em sua obra *Os Trabalhos e os Dias*, destacando a intenção didático-pedagógica presente, bem como a preocupação com a conduta ética e moral dos indivíduos que faziam parte daquela sociedade arcaica e campesina, da qual o próprio Hesíodo pertencia e, principalmente, justificar a importância da fábula como propósito exortativo e educacional. Todavia, ao analisar a fábula, fez-se necessário tecer alguns comentários sobre o Mito das Cinco Raças, presente na obra *Os Trabalhos e os Dias* (vv.109 a 201), descrito antes da fábula (vv. 202 a 212).

Palavras-chave: Ensino, Fábula, Justiça, Trabalho, Verdade

Abstract: This study aims to analyze the fable “The Hawk and the Nightingale”, narrated by Hesiod in his work *The Works and Days*, highlighting the pedagogical-didactic intention present, as well as the concern about the ethical and moral conduct of individuals who were part of that archaic society and peasant, which Hesiod himself and belonged mainly to justify the importance of the fable as hortatory and educational purpose. However, when analyzing the fable, it was necessary to make some comments on the myth of the Five Races, present work *The Works and Days* (vv.109 to 201), described before the fable (vv. 202-212).

Keywords: Teachings, Fable, Justice, Work, Truth

1- Introdução

Hesíodo, poeta campesino, viveu em Ascra, na Beócia, no final do século -VIII ou início do século -VII, período de crise agrícola e social. O pai era um imigrante de Cime, na Ásia Menor, que se tornou agricultor e

vivia com dificuldade em uma pequena propriedade rural próxima do Monte Hélicon. Segundo seus próprios relatos depois da morte do pai, seu irmão Perses corrompeu os juizes locais e apoderou-se da maior parte da herança que correspondia a ambos. Por esse motivo, em suas obras, sempre exaltou particularmente a virtude do trabalho e da justiça. A exemplo do pai, Hesíodo viveu de sua pequena propriedade rural, mas parece ter recebido treinamento de rapsodo e, certamente, conhecia os poemas homéricos, o que o coloca na posição interessante do “narrador antigo” de que Walter Benjamin falará em seu texto *O narrador, como será visto mais à frente*. A tradição lhe atribui a vitória em um concurso de poesia nos jogos fúnebres de Anfídamas, em Cálcis (Eubéia). Assim como os poemas homéricos, sua obra é considerada um repositório de mitos e tradições conservados oralmente – no caso, tradições da Beócia, região em que viveu. Hesíodo foi o primeiro a utilizar em seus poemas suas próprias experiências e a cantar a vida simples do homem do campo. Caracterizado por sua poesia didática, ficou conhecido por dois de seus poemas que chegaram integralmente aos nossos dias, a *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*. A *Teogonia*, um verdadeiro catálogo de deuses, conta a formação do mundo (*cosmogonia*) e a origem dos deuses (*teogonia*) e heróis. Em *Os Trabalhos e os Dias*, o poeta relata seus conflitos com o irmão Perses, fornece informações minuciosas sobre a agricultura e discorre sobre a importância da justiça e do trabalho. Quanto à estrutura, a poesia hesiódica se assemelha à homérica, Hesíodo usou basicamente o dialeto jônico e os versos em hexâmetros datílicos característicos da epopeia. Percebe-se também, que os epítetos épicos e versos inteiros, bem como o vocabulário utilizado, são tirados das obras do poeta de Quíos. Todavia, a temática se distancia, Hesíodo, na *Teogonia*, preocupa-se em agrupar os deuses e heróis em um catálogo organizado e inteligível, enquanto Homero recorre frequentemente às narrativas míticas e canta a vida e os problemas da aristocracia; já em *Os Trabalhos e os Dias* Hesíodo descreve a dura vida cotidiana dos camponeses, suas preocupações e problemas. As nítidas e precisas imagens que evoca, inclusive, indicam conhecimento pessoal e profundo da vida rural e de seus problemas.

De certa maneira, ao assumir esse lugar de aedo, assume, igualmente, um lugar de educador, como o de Homero, na medida em que, a partir das Musas, pode enunciar acontecimentos anteriores e necessariamente verdadeiros - *alétheia*, ou seja, segundo a própria etimologia da palavra, que não são esquecidos, como bem aponta Detienne em sua obra *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*.

Com suas descrições, Hesíodo nos transporta, com grande nitidez e riqueza de detalhes, a situação do campo na sua época. O poeta foi porta voz de seus compatriotas, os camponeses. Nos “*Erga*”, o poeta beócio, inspirado pelas Musas, canta em seus versos a crise gravíssima do mundo grego no final do VIII a.C., crise esta que já era um anúncio das violentas lutas que marcariam o século seguinte; canta também a vida cotidiana do camponês beócio, sua luta, silenciosa e árdua na terra e exalta o **trabalho**, que para ele é algo sagrado, a maior e mais valorosa riqueza do homem.

A obra possui 828 versos e está dividida em duas partes. A primeira parte, de caráter filosófico, compreende dos versos 1 ao 382, é um hino em louvor a Justiça de Zeus e a *areté* dos homens que ganhavam o seu sustento através do trabalho e, também, uma advertência a seu irmão mais novo Perses, que subornou os juízes, **os devoradores de presentes**, para usurpar a parte da herança que cabia a seu irmão, Hesíodo, e sobre o perigo que é conviver com estes senhores poderosos. Nesta primeira parte, também encontramos as duas Lutas (*Éris*), a luta boa, representada pela *Díke* e a luta má, representada pela *Hýbris*; o mito de Prometeu e Pandora; o mito das Cinco Raças e a fábula, que é objeto deste trabalho, “*O gavião e o rouxinol*”. A segunda parte é, na verdade, um manual de instruções para os trabalhadores. Nesta, encontramos conselhos pragmáticos e calendários relativos à agricultura e à navegação, além de sentenças morais, conceitos e proibições.

Percebe-se, então, que a obra de Hesíodo destaca a importância da narrativa como escopo pedagógico, o poeta imbuído de sua *empeiria*, retira dos relatos ouvidos e de sua própria vivência os conselhos e ensinamentos e os incorpora à experiência de seus ouvintes. Essa é uma característica dos bons observadores e hábeis narradores da Grécia arcaica – o memorável torna-se *kléos* (a glória que passa de boca em boca, de geração a geração e faz ascender aos deuses), ou seja, é capaz de resistir ao tempo, depois de ter sido ouvido.

2- O Mito e a Fábula

Aristóteles na *Retórica* menciona as três partes para a produção do discurso que são: **o falante, aquilo de que se fala e o ouvinte** – este último é quem determina a finalidade do discurso e seu objetivo. O ouvinte deve ser alguém que julga e tem uma decisão a tomar acerca de

eventos passados ou futuros ou, então, um observador. (*Retórica* I, 3, 1358^a).

Hesíodo, apesar de ter vivido muito antes de Aristóteles, tinha consciência da importância da voz e sua função comunicacional e o poder que um discurso tem sobre o ouvinte. Para Hesíodo a sobrevivência da memória depende daquilo que se ouviu. Assim, tomado pelo ideal de justiça, o poeta, a fim intercambiar suas próprias experiências e torná-las *kléos*, utiliza dois tipos de narrativa em seus versos, o Mito e a Fábula, não só como objetivo pedagógico, mas como veículos transmissores da ordem e da cultura de uma sociedade.

Essas narrativas formam uma unidade dentro da obra, ou seja, O mito das Cinco Raças vem logo após o mito de Prometeu e Pandora, este gerou grandes transformações no ciclo das raças, dois mitos estão ligados. Ambos relatam um tempo antigo em que os homens viviam de sofrimentos por causa das doenças e da morte. E a fábula “O gavião e o rouxinol” justifica os conselhos que serão dados por Hesíodo ao seu irmão Perses.

O Mito e a Fábula são narrativas de caráter popular, muitas vezes, de origem anônima, todavia divergem em seus objetivos, e também em seus pontos de partida. Segundo Manuel Aveleza de Sousa, *“a principal diferença entre a Fábula e o Mito é que este é um produto coletivo e espontâneo, inicialmente sagrado, originado das profundas perplexidades humanas, surgidas de algum fato histórico, ou de alguma experiência vivida no plano espiritual posteriormente fantasiadas pela imaginação humana na ânsia de propor uma explicação para algo inexplicável racionalmente; ao passo que aquela é uma obra individual, propositalmente elaborada, com o objetivo de explicar comportamentos e situações da vida prática cotidiana, chegando mesmo a sugerir soluções, principalmente no campo da convivência social”*.

Desta forma, o Mito pretende transmitir uma realidade não-racional, porém tida como verdadeira. Com uma estrutura própria - princípio, meio e fim - tem por finalidade transmitir uma determinada experiência vital, perdida no tempo, geralmente ligada ao sobrenatural. Com o passar dos séculos, muitos desses relatos míticos perderam o seu primitivo caráter sagrado, devido ao desaparecimento da noção de que todo mito nasce (num determinado momento histórico-cultural) ligado às crenças de uma comunidade, pressupondo, portanto, um ato de fé.

É como diz Werner Jaeger,

“o mito é como um organismo; desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas

não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua ideia”.

Como o objetivo de Hesíodo era envolver o seu público a fim de provocar uma reação global, tanto física e emotiva como intelectual, a sua poesia, recitada ou cantada, deveria ter uma intensa relação pessoal entre o intérprete e o público. Por isso, o poeta, primeiro lança mão do mito para atrair o interesse do ouvinte e prepara-lo para o seu ensinamento.

Para melhor compreensão desse objetivo primordial de Hesíodo, é necessário observar o comentário feito por Jean-Pierre Vernant sobre o mito das cinco raças, em sua obra *Mito e pensamento entre os Gregos*, que diz:

do mito das raças, Hesíodo tira um ensinamento que dirige mais especialmente ao seu irmão Perses, um pobre tipo, mas que vale também para os grandes da terra, para aqueles cuja função é regulamentar as querelas por arbitragem, para os reis. Hesíodo resume este ensinamento na seguinte fórmula: escuta a justiça, *Dike*, não deixes aumentar a desmedida, *Hýbris*.

O mito narra a sucessão das cinco raças de homens que aparecem e depois desaparecem de maneira alternada, porém existe uma escala de decadência, ou seja, a primeira é a de ouro, seguida da de prata, bronze e por último a de ferro. No entanto, essa escala hierárquica de metais é quebrada pelo próprio Hesíodo, que intercala a raça dos heróis entre as de bronze e de ferro, destruindo o paralelismo entre raças e metais, o que tornou a raça dos heróis superior a raça de bronze.

Assim, de acordo com Jean Pierre Vernant:

O mito atenderia assim a uma preocupação dupla: de início, expor a degradação moral crescente da humanidade; em seguida, fazer conhecer o destino, para além da morte, das gerações sucessivas (...). Desse modo, o mito das idades oferecer-nos-ia o mais antigo exemplo de uma conciliação

entre o ponto de vista da gênese e o da estrutura, de uma tentativa de fazer corresponder termo por termo as fases de uma série temporal e os elementos de uma estrutura permanente. (...).

No poema a narrativa desse mito é bastante extensa, em virtude disso, destacaremos apenas a parte sobre a “idade do ferro”, que é a que importa para a composição e encadeamento do objetivo principal deste trabalho. Eis a tradução:

Raça de Ferro-

*Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,
Mais cedo tivesse morrido ou nascido depois.
Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia
Cessarão de labutar e penar e nem à noite de se
destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão.
Entretanto a esses males bens estarão misturados.
Também esta raça de homens mortais Zeus destruirá,
No momento em que nascerem com têmperas encanecidas.
Nem pai a filhos se assemelhará, nem filhos a pai; nem hóspedes a
hospedeiro ou companheiro a companheiro,
e nem irmão a irmão caro será, como já havia sido;
vão desonrar os pais tão logo estes envelheçam
e vão censurá-los, com duas palavras insultando-os;
cruéis; sem conhecer o olhar dos deuses e sem poder
retribuir aos velhos pais os alimentos;
[com a lei nas mãos, um do outro saqueará a cidade]
Graça alguma haverá a quem jura bem, nem ao justo
Nem ao bom; honrar-se-á muito mais ao malfeitor e ao
Homem desmedido; com justiça na mão, respeito não
Haverá; o covarde ao mais viril lesará com
Tortas palavras falando e sobre elas jurará.
A todos os homens miseráveis a inveja acompanhará,
Ela, malsonante, malevolente, maliciosa ao olhar.
Então, ao Olimpo, da terra de amplos caminhos
Com os belos corpos envoltos em alvos véus,
À tribo dos mortais, abandonando os homens,
Respeito e Retribuição; e tristes pesares vão deixar
Aos homens mortais. Contra o mal força não haverá!*

Hesíodo pertence a esta quinta e última raça e, logo no início, o poeta lamenta-se, exprime o seu pesar: “*Mais cedo tivesse morrido ou nascido depois.*”. O poeta tem consciência das dificuldades que o homem dessa raça tem de passar para sobreviver. As doenças, o trabalho exaustivo, o cansaço e a velhice são os males do homem da raça do ferro.

O quadro da vida humana da Raça do Ferro não nos surpreende. Hesíodo, por duas vezes o traçou no mito de Prometeu, na introdução –

Mas Zeus encolerizado em suas entranhas ocultou, pois foi logrado por Prometeu de curvo-tramar; por isso para os homens tramou tristes pesares” - e na conclusão – “Mas outros mil pesares erram entre os homens; plena de males, a terra, pleno, o mar; doenças aos homens, de dia e de noite, vão e vêm, espontâneas, levando males aos mortais, em silêncio, pois o tramante Zeus a voz lhes tirou. Da inteligência de Zeus não há como escapar!.

Os temas de Prometeu e de Pandora compõem as duas partes de uma única e mesma história: a da miséria humana na Idade do Ferro. Para o homem, o cansaço no trabalho da terra para obter o alimento é o mesmo que engendrar na mulher e por ela, nascer e morrer; de ter, a cada dia, angústia e, ao mesmo tempo, esperança de um amanhã, ainda que incerto. A raça de ferro conhece uma existência ambígua, Zeus quis que, por ela, Pandora, o bem e o mal fossem não apenas misturados, mas solidários e indissolúveis. Todos os sofrimentos que os homens de ferro suportam – fadigas, misérias, enfermidades, angústias -, tem sua origem em Pandora, diz Hesíodo, pois se a mulher não tivesse destampado o jarro onde estavam encerrados os males, os homens teriam continuado a viver, como antes, “ao abrigo dos sofrimentos, do trabalho penoso e das doenças dolorosas que trazem a morte”. Mas os males se dispersaram pelo mundo; entretanto, restou a Esperança, pois à vida não é totalmente sombria e os homens encontram ainda os bens misturados aos males. Dessa vida repleta de contrastes, Pandora aparece como símbolo e expressão – “um belo mal, reverso de um bem”, terrível flagelo instalado em meio aos mortais, mas também maravilha (*tháuma*) ornamentada pelos deuses de atrativo e de graça – elemento contrário e companheira do homem.

Pandora, tal como a Terra, representa a fecundidade, se manifesta na Idade do Ferro, ou seja, na reprodução da vida – a mulher (Pandora) e na produção do alimento – a Terra. O homem agora é aquele que deposita a vida no seio da mulher, como o agricultor que, ao trabalhar a terra faz germinar nela os cereais. Toda riqueza adquirida deve ser paga com o esforço dispensado em contra partida. Na raça de ferro, a terra e a mulher são, ao mesmo tempo, princípio de fecundidade e força de destruição; elas esgotam a energia do elemento macho, consumindo-o, por mais vigoroso que ele seja, entregando-o à velhice e à morte.

O objetivo de Hesíodo aqui é esclarecer para os seus ouvintes que o homem é dependente da terra economicamente e politicamente, ou seja, o cidadão grego nasce de uma família e cria outra, e é politicamente qualificado pela posse de um patrimônio familiar.

Após o Mito das Cinco Raças, Hesíodo vai, através da fábula, “O gavião e o rouxinol” que, apesar de sua antiguidade, apresenta os traços essenciais daquilo que viria a ser a fábula no período clássico: uma narrativa breve, cujo argumento se prestava a uma dedução, que constituía um autêntico preceito de conduta, popularmente conhecido por “moral da história”.

Com relação à fábula, esta deriva da palavra latina *fabula*, a qual por sua vez está associada a dois verbos – **fari**, em latim e **phemi**, em grego – que significa “dizer”, “falar”. Também as palavras gregas **mythos** e **logos**, ambas associadas à oralidade, eram usadas para nomear muitas dessas narrativas. Por conseguinte, as fábulas remontam a um contexto de oralidade primária.

Segundo Aristóteles, na sua obra Poética, a fábula (ἡ ἰστορία) deve ser entendida como argumento, ou seja, é o conjunto de eventos ou momentos essenciais da ação imitada no poema.

E, segundo Manuel Azeiteira de Sousa:

a Fábula costuma ser conceituada como uma breve narrativa alegórica de caráter individual, moralizante e didático, independente de qualquer experiência espiritual ligada ao sobrenatural. Nela, os personagens apresentam situações do dia-a-dia, de onde podem ser extraídos paradigmas de comportamento social, com base no bom-senso popular. Esta autêntica dramatização das atividades cotidianas retrata, pois, uma determinada experiência da

vida real, sem qualquer preocupação metafísica, e sem nenhum compromisso com a veracidade da descrição.

Percebe-se, então, que a Fábula pretende geralmente transmitir um ensinamento útil, através de alegorias, apólogos, símbolos, e até certos mitos, sempre que é desaconselhável ou mesmo impossível, colocar em cena as verdadeiras personagens dos episódios representados nas narrativas fabulísticas.

Após este breve comentário sobre os mitos e a fábula, cabe aqui citar as palavras de Walter Benjamin:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja um provérbio ou uma norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. E o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.

Diante das palavras de Benjamin, percebemos que Hesíodo é um verdadeiro narrador que figura entre os mestres e sábios. Ele sabe dar conselhos, pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida, e esta não inclui apenas a própria experiência, mas também a experiência alheia. Além disso, se voltarmos aos ensinamentos de Detienne, percebe-se que o aedo guarda em suas palavras uma *alétheia* - uma verdade- em sua fala que está ligada à força de sua palavra cantada: *Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; ela institui, por virtude própria, um mundo simbólico-religioso que é próprio do real.*

O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer e ainda carrega consigo e transmite aos seus poemas uma aura de verdade que, por ter força de verdade e ser palavra eficaz, serve de veículo para a transmissão de experiências, como aponta Walter Benjamin.

Hesíodo, então, lança mão de sua sabedoria adquirida através do labor, das alegrias e tristezas, dos ensinamentos de seu pai e com suas convicções morais e religiosas, na tentativa de aconselhar e ao mesmo tempo chamar atenção do ouvinte para que os erros cometidos não se perpetuem nas gerações vindouras.

3- A Fábula “O gavião e o rouxinol”

Agora, aos reis contarei uma **fábula**, posto que são sábios.
Assim disse um gavião a um rouxinol de pescoço colorido,
no mais alto entre nuvens, levando-o preso nas garras.
Este **miserável** varado por aduncas garras, gemia, então
aquele **prepotente** disse-lhe:
Desafortunado, por que gritas? Um **muito melhor e forte**
te segura,
tu irás por onde **eu** te levar, mesmo que tu sejas um bom
cantor.
Uma refeição, se **eu** quiser, de ti farei ou até te soltarei.
Insensato quem deseja com os mais fortes medir-se,
da vitória priva-se, sofre penas, além da vergonha.
Assim falou o gavião de voo rápido, pássaro de longas asas.

Segundo Francisco Adrados, em seu artigo *La fábula griega como género literário*, a fábula hesiódica se classifica como as de “tipo central”, por se tratar de um relato breve, a fábula se estrutura em três partes: situação, a captura do rouxinol; *agón*, o lamento do rouxinol e o início da fala do gavião; e conclusão, uma espécie de *epimýthion*, a “moral da história”, onde o gavião afirma que a resistência aos mais fortes só resulta em humilhação. Verifica-se também um paralelismo entre o reino animal e o mundo dos homens, que transfere a situação do rouxinol capturado pelo gavião com a do próprio poeta, Hesíodo, oprimido pela sentença dos juizes, comedores de presentes, subornados por seu irmão Perses na disputa pela herança de seu pai (vv. 27-39).

O objetivo da fábula seria não só mostrar a impotência do mais fraco diante do mais forte, como também alertar sobre o perigo de se deixar influenciar pelos juizes e senhores poderosos e cair na terrível desmedida, a *Hýbris*.

O que mais chama atenção na fábula de Hesíodo é a inversão do tema e, conseqüentemente, a intenção da narrativa, ou seja, na versão de Esopo, (considerado “o pai da Fábula e cuja fonte inspiradora, certamente, foi Hesíodo), “O rouxinol e o falcão”, que é a mais conhecida dos leitores, os animais estão em terra sobre uma árvore, o rouxinol possui fala, ele não geme apenas, e implora a sua liberdade ao gavião, este

não cai na lábia do rouxinol, pois sendo mais esperto não vai trocar o certo pelo duvidoso. A intenção de Esopo é o saber discernir, ser coerente em suas escolhas. No entanto, em Hesíodo, de cara, há uma diferença espacial, os personagens estão voando, é o símbolo do alto poder do gavião, cujo comportamento é despótico e de extrema prepotência, demonstrando toda a sua força, enquanto o rouxinol geme, varado por aduncas garras, representando os fracos e oprimidos. A intenção, ou melhor, “a moral da história” em Hesíodo é que a resistência aos mais fortes (representados pelo gavião) gera humilhação e sofrimento aos mais fracos (representados pelo rouxinol).

Na verdade, o que, de fato, está por trás desta fábula é a revolta de Hesíodo diante da traição de seu irmão Perses e das injustiças praticadas pelos poderosos senhores e juizes corruptos e, ao mesmo tempo, a sua preocupação em preservar a justiça e a honradez adquirida através do trabalho na terra como fundamento para a ordem moral do mundo.

Diante da intenção moral e também pedagógica, Hesíodo utiliza a fábula, assim como o mito anteriormente, para instruir e exortar, transformando uma breve narrativa e um discurso didático, onde as palavras são minuciosamente escolhidas e carregadas de simbolismos, a fim de chamar a atenção e, principalmente, ensinar o valor da justiça e do trabalho como princípios fundamentais para a vida humana.

Passemos, então, à análise da fábula não esquecendo, porém que: “A análise de um texto poético consiste num esforço de apreensão e não numa técnica infalível de sondar o interior da matéria poética”. (MOISÉS, p. 49).

Na *Poética*, Aristóteles indica a importância da “linguagem ornamentada”, ou seja, acompanhada de recursos que garantam o efeito dramático (produzir emoções). Em seguida, destaca a metáfora como uma das principais formas de ornamento.

“...Digo ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, ...” (VI, 1499b)

“ A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para a outra, transposição do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por meio de analogia,” (XXI, 7, 1457c)

E, segundo Massaud Moisés

a poesia se identifica com a expressão do “eu” por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes. Tais metáforas, dada sua múltipla valência, constituem-se de três camadas (a emocional, a sentimental e a conceitual, não superspostas, mas imbricadas ou inter-relacionadas), e formam verdadeiros sistemas dentro da galáxia em que se estrutura o poema.

Transpondo as imagens para o vocabulário, poderíamos dizer que as metáfora ou palavras-matriz são **gavião** e **rouxinol**, estas são cercadas de palavras dependentes, as quais resultam no desdobramento das palavras-matriz. As metáforas (como tudo no poema) obedecem à determinada ordem, mas quem dita é o próprio poema, segundo o arranjo formal eleito pelo poeta.

O poeta Hesíodo assim o faz, porém antes de iniciar a fábula propriamente dita ele começa o verso utilizando o advérbio de tempo - *nyn*/agora - acompanhado da partícula *dé*, que enfatiza o objetivo de “instruir” do poeta, que logo após narrar os dois mitos, vai exemplificar o que foi dito. Ele usa a palavra **áinos** para designar **fábula**, ao invés da palavra **mythos**, comumente utilizada em Esopo. Esta escolha não foi aleatória, já que **áinos** em sentido mais amplo significa “um conto alusivo que contém um propósito implícito, o que implica em uma interpretação. Esta requer atenção e reflexão de quem está ouvindo, duas das intenções de Hesíodo no que tange a proposta didático/pedagógica de sua obra.

Ainda nesse verso, o poeta esclarece que o que vai contar é direcionado para os **basileuses/reis**, os que são sábios (a forma participial do verbo *phronéo* = a parte pensante do homem, o espírito; os sábios). O da forma do particípio *phronéousi* é uma metáfora, que na verdade tem o sentido de “os que são espertos, desmedidos”. Essa metáfora revela o tom irônico de Hesíodo e ao mesmo tempo toda a sua revolta e indignação. Os reis no alto do seu poder e sabedoria, ao invés de propiciar melhorias e ajudar a população camponesa, que é a que trabalha a terra para gerar o alimento, a humilha e comete injustiças para aumentar os seus lucros e o seu poder.

A partir do verso 203, Hesíodo não só inicia a narração da fábula “O gavião e o rouxinol”, mas começa a unir os pontos, que vão fechar a grande lição do seu poema. Assim, o poeta joga com as metáforas de espécies opostas: o gavião/ **írex** representa os reis injustos e poderosos, os devoradores de presentes/ **dorophágoi** e, acima de tudo, representa a

desmedida, a *Hýbris*; e o rouxinol/*aedon* os humildes camponeses, a ilustre *Dike*.

É necessário ressaltar que esse jogo metafórico e antitético, gavião/ rouxinol, injustos e poderosos/ humildes e *Hýbris*/ *Dike*, que a fábula possui estreita relação com o mito das cinco raças e liga diretamente aos versos que Hesíodo aconselha Perses –

Mas tu, Perses, escuta a Dike, não faze aumentar o excesso/
Pois o excesso é funesto ao pobre mortal: nem o rico/ é
capaz de suportá-lo facilmente: ele é oprimido pelo excesso/
no dia em que cai em desgraça. A melhor rota é passa pelo
outro lado/ em direção às coisas justas. A justiça se
sobre põe ao excesso,/ alcançando seu fim. Sofrendo, o
néscio aprende;/ pois rápido corre em paralelo o
juramento com sentenças tortas;/ mas há tumulto quando
a Dike é arrastada para onde quer que/ os homens
devoradores de presentes a conduzam e sempre que
julguem processos por sentenças tortas./ Ela persegue
chorando pela cidade e pelas moradas dos povos,/ vestida
de bruma, causando o mal aos homens,/ àqueles que a
expulsaram e não a distribuíram retamente.

Sobre essa relação antitética *Hýbris*/ *Dike*, formada pelo conjunto – mito das cinco raças, a fábula e os conselhos a Perses, Jean-Pierre Vernant considera a fábula como parênteses entre o mito e sua lição. Ambos possuem, por assim dizer, a mesma mensagem, que se complementam.

Ainda nesse aspecto metafórico e antitético da fábula observa-se o uso dos adjetivos, pois através deles Hesíodo demonstra toda opressão e pessimismo vividos pelos camponeses. Assim, no v. 205 quando o gavião chama o rouxinol de miserável/*eléon* (de *éleos*, -ou que também significa piedade, compaixão, digno de piedade) em oposição ao adjetivo prepotente/*epikratéos* (de *epikrates* que é formado pela preposição *epi* + *kratos* = força, vigor) usado pelo poeta no mesmo verso referindo-se ao gavião. As duas palavras se opõem no verso de maneira enfática revelando o domínio pela violência e pelo constrangimento. E a partir do v. 207 fica claro que o poder leva a *Hýbris* /desmedida e insensatez, pois o gavião vocífera chamando o rouxinol de desafortunado/*daimoníe* (de *daimónios*, -a, -on – palavra com duplo sentido que possui significado o

que provem da divindade; extraordinário; maravilhoso e, ao mesmo tempo, significa insensato, desafortunado, miserável). Isso vem confirmar todo o abuso de poder do gavião diante do rouxinol. Em seguida, o gavião, corroborando o abuso de poder, diz que ele é muito melhor e forte/*pollón*, No verso 208, a construção frasal enfatiza toda a autoridade e poder do gavião, (*tu irás por onde eu te levar*), a posição do pronome *ego*/eu antes do verbo *ir/ago* em grego não é usual na língua grega, mesmo sendo uma poesia, o que reforça o despotismo do gavião. Mas é no v. 210, que o gavião mostra toda sua sordidez chamando o pobre coitado do rouxinol de *insensato/áphron* (de *aphron,-on,-on* que também significa privado de sentimento, sem razão, demente e é formado pó *a* + *phren* (em poesia) = sem coração, sem alma) ao querer medir forças com o mais forte. Este adjetivo afirma o pensamento dos poderosos da época de que os camponeses são pessoas fracas, sem opinião e que viviam subjugados pelos reis e, que precisavam trabalhar arduamente pela sua sobrevivência.

Percebe-se, então, que Hesíodo, através desta fábula às avessas, demonstra todo sua revolta e indignação diante da supremacia dos poderosos que através da *Hýbris*, corrompendo os mais humildes e fracos de opinião, para conquistar cada vez mais riquezas sem esforço, infringindo a Justiça divina. Além disso, a fábula é uma advertência, um conselho de Hesíodo, pois para ele, os homens jamais devem apelar para o direito do mais forte, como o gavião faz com o rouxinol. O ideal de virtude para Hesíodo é o **trabalho**. Este é o único caminho, ainda que penoso, para alcançar a virtude - *areté*.

4- Conclusão

Inbuído pelo ideal de justiça, Hesíodo nos proporciona em sua obra uma aula sobre “a ideia de direito e de justiça”. É na luta pelos próprios direitos, contra as usurpações de seu irmão Perses e a vilania dos poderosos, que o poeta declara a sua fé apaixonada pelo direito.

Em seus versos, Hesíodo constrói de forma singular um discurso didático- pedagógico. Através de sua empeiria, utilizando os mitos e a fábula, instiga o pensamento dos camponeses cantando o ideal de virtude, a Diké - junção do direito, do trabalho e da simplicidade do campo. E ao mesmo tempo adverte sobre o perigo da desmedida, a *Hýbris*, que só traz desgraças e sofrimentos.

E se narrar é intercambiar experiências temporais e espaciais para que aquilo que é memorável torne-se *kléos* (glória, grande acontecimento) capaz de resistir ao tempo, então, Hesíodo o faz e de maneira magnífica.

Referências bibliográficas

- ADRADOS, Francisco R. “*La fabula griega como género literário*”. In: *Nuovos estudios de lingüística general e teoria literária*. Barcelona: Editora Ariel, 1987, p. 298-308.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição Trilingue: Valentín García Yebra. Madrid Editorial Gredos, 1974.
- AVELEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro, Thex Ed., 1986.
- AVELEZA, Manuel. “*A Fabulítica Antiga*”. In: *Calíope*, n.10, dezembro, 2001, 68-76.
- BAILLY, A.. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HESIODE. *Theogonie. Les travaux et les jours*. Bouclier. Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. , intr. e comentários por Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e trad. Por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- JAEGER, Werner. *Paideia: A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes Ed., 2010.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Trad. Diaz Reganon y Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos. 1983.
- MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- PEÇANHA, Shirley Fátima G. De Almeida. “*O Trabalho e a Justiça sob a Ótica do Mito*”. In: *Calíope*, n.10, dezembro, 2001. p. 88-96.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2008.
- _____. et alii. *O Homem Grego*. Tradução Mario Jorge V. de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. *As origens do pensamento grego*. Trad. Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel S.A., 1984.

ALGUNS ASPECTOS DA SATIRA VI DE JUVENAL

Roberto Arruda de Oliveira (UFC)

Resumo: Após uma breve abordagem introdutória sobre o gênero satírico em Roma, evocamos alguns aspectos da sátira VI de Juvenal.

Palavras-chaves: Juvenal, sátira, mulher romana

Abstract: After a brief introductory approach on gender satirist in Rome, we exposed some aspects of Juvenal's Satire VI.

Keywords: Juvenal, satire, roman woman.

O termo latino *satura*, grafado também como *satira*, adquiriu ao longo do tempo, sentidos diversos. Oriundo da forma feminina do adjetivo *satur* (saciado, farto), o substantivo latino *satura* já teve várias acepções: na língua culinária, na expressão *satura lanx*, designava um prato em cuja composição entravam frutos e legumes sortidos, uma espécie de salada; na língua jurídica a expressão *per saturam* se aplicava a uma lei de caráter compósito; na língua literária, antes do sentido atribuído por Lucílio, designava textos interpretados por comediantes, os quais se caracterizavam pela utilização do grande número de ritmos musicais e pela alternância de partes cantadas e de partes faladas.

Foi, porém, com Lucílio (séc. II a.C.) que foi conferido à sátira um conceito específico, tornando-se um novo gênero literário, no qual pessoas ou instituições eram criticadas e os defeitos ou vícios sociais ridicularizados.

Ao contrário da Grécia, a sátira em Roma teve um desenvolvimento independente, graças não só a Lucílio, mas também a Horácio, Pérsio e Juvenal. Por isso, Quintiliano, em seu tratado *Institutio Oratoria*, certifica-nos de que a sátira é um gênero inteiramente latino: *Satira quidem tota nostra est* (X,93).

Da imensa obra de Lucílio, cerca de trinta livros de sátiras, restam apenas fragmentos que perfazem o total de mil e quatrocentos versos, nos quais o poeta censura a sociedade, critica as falhas humanas e políticas, trata de questões religiosas, filológicas, filosóficas e até descreve

uma viagem à Sicília, imitada mais tarde por Horácio na sátira V do livro II.

Lucílio buscou inspiração também na literatura que o precedeu. Antes dele não existia sátira como gênero literário, mas sim o espírito satírico universal, que se encontra presente nas mais diversas composições literárias, como a comédia antiga ateniense, representada por Aristófanes, na qual a parábase parece ter sido um prenúncio da sátira. Era o momento em que, interrompendo a ação, referiam-se os poetas a assuntos políticos e sociais.

Sucedendo Lucílio veio Horácio, além de sua obra lírica e das *Epístolas*, deixou-nos dois livros de *Sátiras*, intitulados nos manuscritos *Sermones*, nos quais é visível a influência de Lucílio. Esses ataques pessoais, críticas aos costumes, seguidos de comentários de natureza filosófica, estão repletos de gracejos, ironia, dotados de um senso de equilíbrio, de medida, recomendados freqüentemente pelo poeta: *Est modus in rebus, sunt certi denique fines, / Quos ultra citraque nequit consistere rectum.* (*Serm.*, I, 106-107) - “Há uma medida em tudo; há, enfim, certos limites, / aquém e além dos quais o que é certo não pode ficar”.

O terceiro dos satíricos, Pérsio, é do século I d.C. Em suas seis sátiras o poeta apresenta críticas à avareza, à preguiça, ao orgulho dos poderosos, às paixões humanas e recomenda, tal qual seu antecessor, o equilíbrio.

A primeira delas contém uma crítica à poesia contemporânea que é defendida por um interlocutor. Este, por sua vez, ataca a poesia satírica, e Pérsio faz a defesa, apoiando-se nos poetas Lucílio e Horácio. A segunda crítica as preces dirigidas aos deuses, segundo o poeta, insensatas. Na terceira ataca a preguiça e faz uma exortação aos estudos filosóficos, princípio da virtude e do bem supremo. Na quarta o poeta nos aconselha a conhecer nossos próprios defeitos e a não se preocupar com os alheios: *Vt nemo in sese temptat descendere, nemo, / Sed praecedenti spectatur mantica tergo!* (IV, 23-24) - “Como ninguém tenta descer dentro de si mesmo, ninguém, / mas o alforje é observado nas costas do que caminha na frente!”

Na quinta o poeta celebra sua amizade por Cornuto, exalta o saber do mestre e disserta sobre a verdadeira liberdade que é proporcionada pela sabedoria e pela virtude. Na sexta confessa ao seu editor, Cessão Basso, sua vontade em desfrutar de seus bens no justo equilíbrio, sem prodigalidade e sem avareza.

Influenciada pela corrente filosófica então dominante em Roma, o estoicismo, as sátiras de Pérsio assumem a forma ora de diálogo ora de epístola. Elas expressam os sentimentos de poeta e refletem o ambiente em que viveu.

Depois de todos estes, temos o expoente maior da sátira latina, Juvenal. Tendo vivido em Roma na segunda metade do século I d.C. e princípios do século II, fez aí seus estudos e dedicou-se, durante muito tempo, à arte da declamação. Já atingira a idade madura quando começou a elaborar a sua obra, o que deve ter ocorrido por volta do ano 100 d.C.

Em suas dezesseis sátiras, dispostas em ordem cronológica, critica os costumes depravados de seus contemporâneos e mostra-se saudosista do tempo em que a simplicidade caracterizava o povo romano. Um povo trabalhador, segundo ele, ainda não influenciado pelas superstições e pelo luxo vindo do Oriente.

Proclamando sua admiração por Lucílio, ele expõe detalhadamente as razões que o levaram a escrever seus poemas, cujos temas giram em torno de três motivos: o dinheiro, o sexo e o estrangeiro.

Suas *Sátiras* se inspiram na realidade contemporânea, mas os diferentes tipos que nela retrata (delatores, mulheres levianas, intelectuais mediócras) são universais, pertencentes a todos os tempos, facilmente perceptíveis, e daí seu verso: *Difficile est saturam non scribere!* (I, 30) - “É difícil não escrever sátiras”.

As sátiras de Juvenal retratam a sua época, com os seus costumes e tradições, a grande transformação cultural por que passou Roma, junto à expansão do poder intimamente ligada ao desenvolvimento econômico e ao acúmulo de riquezas. O contato com outros povos, de diferentes formas de viver e diferentes credos, repercutiu de modo sensível na sociedade romana, apontando para novos valores, hábitos e interesses.

Juvenal, como poeta satírico, critica os vários segmentos sociais, evidenciando seus vícios e deformidades. Suas composições, porém, dotadas de um espírito colérico, radical e intransigente, refletem o homem que, insatisfeito com o seu mundo, assume um atitude saudosista e moralizadora.

Percebemos em suas *Sátiras* a presença de um interlocutor, ainda que ausente o desenvolvimento de diálogo, como valioso recurso para explicitar preceitos morais, para refletir sobre a criatura humana, para transmitir os fundamentos filosóficos da Escola Estóica, tão presentes em Roma.

Na intenção de estabelecer alguns aspectos da sátira de Juvenal, analisaremos a sátira VI, que ele dedica às mulheres romanas, sobretudo

às casadas, cuja fidelidade ao lar e ao esposo, segundo ele, já não mais nutriam. O poeta evoca tempos passados, a Idade de Ouro, em que persistiam ainda a segurança, a sensação de unidade familiar garantida pela simplicidade de vida:

*Credo Pudicitiam Saturno rege moratam
in terris uisamque diu, cum frigida paruas
praeberet spelunca domos ignemque laremque
et pecus et dominos communi clauderet umbra,
siluestrem montana torum cum sterneret uxor
frondibus et culmo uicinarumque ferarum
pellibus, haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius
turbauit nitidos extinctus passer ocellos.*

[...]

*quippe aliter tunc orbe nouo caeloque recenti
uiuabant homines.*

(1-8;11-12)

Creio que, durante o tempo de Saturno, o Pudor morou por muito tempo na terra; tempo em que reunia, sob o mesmo teto, o fogo, os deuses protetores, os animais e o homem; tempo em que a rude mulher preparava um leito silvestre de folha e palha, das peles dos animais mais próximos. Quanto era ela diferente de ti, Cíntia, e de ti, cujos lindos olhos a morte de um pássaro umedeceu.

[...]

Como viviam então diferentes os homens no começo dos tempos, neste céu recente.

Nesta sátira, a mais extensa de todas, tenta o poeta dissuadir seu amigo Póstumo de um possível casamento, pois, segundo eles, já desde a Idade de Prata, a devassidão e o adultério se implantaram sobre a terra, e não mais se respeitam os deuses protetores do casamento:

*Anticum et uetus est alienum, Postume, lectum
concutere atque sacri genium contemnere fulcri.
Omne aliud crimen mox ferrea protulit aetas:
uiderunt primos argentea saecula moechos.* (21-24)

É antigo, ó Póstumo, o hábito de fazer ranger a cama alheia e desprezar o Gênio que preside o leito nupcial.

A idade ferrenha trouxe todos os outros crimes, mas foi a idade argêntea que viu os primeiros adultérios.

Tentando demover Póstumo da idéia de casamento, indaga-lhe sobre a loucura de tal intento: as piores soluções são melhores que a de ser escravo de uma mulher, até mesmo a morte:

*Conuentum tamen et pactum et sponsalia nostra
tempestate paras iamque a tonsore magistro
pecteris et digito pignus fortasse dedisti?
Certe sanus eras. Vxorem, Postume, ducis?
Dic qua Tisiphone, quibus exagitere colubris.
Ferre potes dominam saluis tot restibus ullam,
cum pateant altae caligantesque fenestrae,
cum tibi uicinum se praebeat Aemilius pons?* (25-32)

E eis que agora tu já preparas a cerimônia e o contrato, já te fazes pentear por um hábil barbeiro e talvez até puseste no dedo um anel. Perdeste o juízo! Vais casar, Póstumo? Diz-me por qual Tisífone, por qual serpente ficaste louco? Com tantas cordas a tua disposição, com tantas janelas altas e vertiginosas, com a ponte Emília aos teus pés, tu pensas em suportar uma mulher?

É certo que a Lei Júlia impõe aos romanos o casamento, mas dificilmente encontraremos uma esposa que não seja uma fonte de sofrimento: até mesmo um favorito é a certeza de um amor tranqüilo e destituído de interesse:

*Aut si de multis nullus placet exitus, illud
nonne putas melius, quod tecum pusio dormit?
Pusio, qui noctu non litigat, exigit a te
nulla iacens illic munuscula, nec queritur quod
et lateri parcas nec quantum iussit anheles.* (33-37)

E se nenhuma destas mortes te agrada, não achas melhor que um rapaz durma contigo? Um rapaz, que de noite não briga, não exige de ti, deitado ao teu lado, nenhum presentinho e nem se queixa

quando tu és lento na cama ou deixas de gemer
o quanto ele quer.

O poeta, analisando a mulher casada, aponta suas ações e pensamentos vis, sua luxúria exagerada, seus crimes. Nem no campo, nem na cidade é possível encontrar uma mulher correta. Estão elas sempre a correr atrás dos cantores, dos artistas, e dão aos seus maridos filhos que não são deles.

O autor descrevendo uma galeria de tipos femininos, deformados muitas vezes por vícios e defeitos, chama-nos atenção para a adúltera. Evoca Épia, esposa de um senador, que deixou tudo por um gladiador mais maduro e asqueroso. Isso é o que pôde fazer uma simples mulher, continua o poeta, mas uma que se equipara a uma deusa faz ainda pior: Messalina, esposa do imperador Cláudio, saía escondida à noite para se prostituir num lupanar no qual já lhe estava reservado um quarto:

*Respice riuales diuorum, Claudius audi
quae tulerit. Dormire uirum cum senserat uxor,
ausa Palatino et tegetem praeferre cubili
sumere nocturnos meretrix Augusta cucullos
linquebat comite ancilla non amplius una.
Sed nigrum flauo crinem abscondente galero
intrauit calidum ueteri centone lupanar
et cellam uacuam atque suam; tunc nuda papillis
prostitit auratis titulum mentita Lyciscae
ostenditque tuum, generose Britannice, uentrem.
Excepit blanda intransis atque æra poposcit.
Mox lenone suas iam dimittente puellas
tristis abit, et quod potuit tamen ultima cellam
clausit, adhuc ardens rigidæ tentigine uoluae,
et lassata uiris necdum satiata recessit,
obscurisque genis turpis fumoque lucernæ
foeda lupanaris tulit ad puluinar odorem.* (115-132)

Olha as rivais das deusas: escuta o
que Cláudio suportou. Logo que sua esposa
percebia que ele dormia, a augusta meretriz,
ousando preferir uma esteira ao leito imperial,
ousando cobrir-se com um capuz noturno,

largava-se acompanhada por uma só confidente. Depois, disfarçando seus negros cabelos com uma peruca loura, ela entrava pelas cortinas remendadas de um lupanar calorento até um quarto vazio que era o seu. E se deitava nua, expondo os bicos dourados de seus seios, fazendo-se chamar pelo falso nome de Licisca, e mostrando o ventre que te pariu, ó generoso Britânico. Graciosa, recebia os que entravam e até acertava o preço. Tendo já o cafetão despachado suas meninas, ela, triste, logo partia, e, fechando o mais tarde possível o seu quarto, saía com a vulva inchada ainda queimando, cansada de homem, mas não saciada, e, emporcalhada pelas faces sujas e pela fumaça da lamparina, levava, fétida, o cheiro do lupanar para o seu travesseiro.

Cometem elas crimes ainda piores que a devassidão: as poções amorosas que levam à loucura. Há aqueles maridos, contudo, que falam bem de suas esposas, não porque as amam, mas porque receberam um rico dote. Quando não, porque elas lhes agradam com sua beleza e juventude, qualidades que logo perderão. Até lá elas te exigirão escravos, terras, vinhedos, taças caras e diamantes, e se, ao contrário, é honesta e sem vícios, logo lhes sobrevém a soberba.

Outro defeito intragável das mulheres é o de querer falar grego em todos os lugares. Por que então se casar, se não se pode estar seguro do amor de uma mulher? Por que então se casar, se o casamento é fonte de constante intranquilidade e desgosto, e o leito conjugal palco de intermináveis brigas e vigílias: *Semper habet lites alternaque iurgia lectus / in quo nupta iacet; minimum dormitur in illo* (268-269) - “Estão sempre presentes as brigas e injúrias mútuas no leito / em que deita a esposa: nele se dorme o menos possível.”

Ora, o homem que entrega seu coração a uma mulher pode esperar a pior das tiranias, que, por fim, levar-lhe-á ao divórcio. O matrimônio não passa de um jogo. A mulher odeia os amigos do marido, é grosseira com os escravos, e, numa primeira oportunidade, arranja logo outro casamento. Além de tudo isso, a sogra, a cúmplice de todas as malvadezas da esposa, é ela a que faz de tudo para travancar o casamento:

*Desperanda tibi salua concordia socru.
 Illa docet spoliis nudi gaudere mariti,
 illa docet missis a corruptore tabellis
 nil rude nec simplex rescribere, decipit illa
 custodes aut ære domat. Tum corpore sano
 aduocat Archigenen onerosaque pallia iactat.
 Abditus interea latet et secretus adulter
 inpatiensque morae silet et praeputia ducit.
 Scilicet expectas ut tradat mater honestos
 atque alios mores quam quos habet? Vtile porro
 filiolum turpi uetulae producere turpem.* (231-241)

Enquanto a sogra estiver viva tu não terás sossego.
 É ela que ensina a filha a deparar o marido, a
 se alegrar com a sua ruína. É ela que lhe ensina
 a responder grosseiramente ou delicadamente as cartas
 de um pretendente. É ela que engana ou suborna
 um vigia. É ela que manda buscar Arquígenes,
 ainda que a filha esteja bem de saúde, e tira as
 pesadas cobertas, enquanto o amante, bem escondido
 no quarto, esperando caladinho e, impaciente,
 manipula o prepúcio. Esperas acaso que a mãe
 ensine a filha modos mais corretos que os seus?
 A velha nojenta faz da filha uma pessoa igual a ela.

Briguenta, qualquer problema levará a esposa à justiça. A
 convivência com ela em casa é quase impossível, e, habilidosamente,
 imaginará outras mulheres na vida do esposo na intenção de camuflar o
 que ela faz às ocultas. Se pega em flagrante delito, ela, descarada e cheia
 de fúria, dirá: *Eu também sou feita de carne!*

*Sed iacet in serui complexibus aut equitis – “Dic,
 dic aliquem sodes hic, Quintiliane, colorem.”
 – “Haeremus. Dic ipsa.” – “Olim conuenerat”, inquit,
 “Vt faceres, tu, quod uelles; nec non ego possem
 Indulgere mihi: clames licet, et mare cælo
 Confundas, homo sum.” Nihil est audacius illis
 Deprensus: iram atque animos a crimine sumunt.* (278-285)

E-la, contudo, pega em flagrante nos braços de um

criado ou de um cavaleiro: – Diz, diz, Quintiliano o que ficou combinado. – Não sei. Diz tu mesma! Ela então diz: – Ficou combinado que tu farias o que quisesses; eu não poderia deixar de fazer o mesmo: podes até gritar, trocar o céu pela terra, mas eu sou feita de carne e osso. Nada é mais desavergonhado do que uma mulher pega em flagrante: ela tira a coragem e ódio da própria culpa.

Para Juvenal, a devassidão e o adultério feminino refletem a crescente emancipação feminina e a própria revolução sócio-cultural que experimentou Roma, a partir das grandes conquistas, por volta do séc. II a.C., com a Segunda Guerra Púnica.

As vitórias militares trouxeram consigo o aumento das riquezas, a vida mais fácil e a conseqüente busca do prazer. A consciência desse fato leva o escritor a uma atitude saudosista, de recuperação das antigas virtudes, do modo de viver primitivo:

*Præstabat castas humilis fortuna Latinas
Quondam, nec uitiiis contingi parua sinebant
Tecta labor, somnique breues, et uellere Tusco
Vexate duræque manus, ac proximus urbi
Annibal, et stantes Collina in turre mariti. (287-291)*

Outrora uma humilde condição protegia as romanas castas e o trabalho, o pouco dormir e as mãos endurecidas e calejadas pela lâ escura e Aníbal próximo à cidade, e os maridos, permanecendo na torre da colina, não permitiam que as humildes moradas fossem atingidas pelos vícios.

A felicidade antiga, centrada no ideal de pobreza e de simplicidade, é substituída pela opulência, que traz consigo a luxúria e a infelicidade:

*Nunc patimur longae pacis mala, saeuior armis
luxuria incubuit uictumque ulciscitur orbem.
Nullum crimen abest facinusque libidinis ex quo
paupertas Romana perit. (292-295)*

Agora sofremos os malefícios de uma longa paz;

mais cruel que as armas, a luxúria se instala e castiga o universo vencido. Nenhum crime está ausente e nenhum ato libidinoso, depois que a pobreza romana desapareceu.

Quando defende uma vida simples, frugal, o poeta evoca os preceitos estoícos, os quais possivelmente leva o autor a advertir o amigo Póstumo dos perigos do casamento, do sofrimento que pode advir da submissão a um único amor:

*Si tibi simplicitas uxoria, deditus uni
est animus, summitte caput ceruice parata
ferre iugum. Nullam inuenies quae parcat amanti.
Ardeat ipsa licet, tormentis gaudet amanti
et spoliis.* (206-209)

Se tens a intenção de ser um bom marido e de dedicar-te a uma só mulher, abaixa a cabeça e prepara o teu pescoço para o jugo. Não encontrarás nenhuma disposta a poupar aquele que a ama. Ainda que ela te ame, alegrar-se-á com as preocupações e desgraça do amante.

O autor mostra profundo conhecimento da psicologia feminina, retratando com maestria a mulher com suas manhas, suas traições, suas fraquezas, que se revelam até mesmo durante os rituais dedicados à Boa Deusa (*Bona Dea*). Nesta festa religiosa, das quais os homens estavam excluídos, a mulher encontrava oportunidade aos exageros sexuais. Realizavam-se secretamente grandes orgias que são descritas com riquezas de detalhes. Excitadas, continua o poeta, querem elas um homem de qualquer jeito, e, na falta, apelam até para um jumento:

*Tunc prurigo morae inpatiens, tum femina simplex,
ac pariter toto repetitus clamor ab antro
“iam fas est, admitte uiros.” Dormitat adulter,
illa iubet sumpto iuuenem properare cucullo;
si nihil est, seruis incurritur; abstuleris spem
seruorum, uenit et conductus aquarius; hic si
quaeritur et desunt homines, mora nulla per ipsam*

quo minus imposito clunem summittat asello. (327-334)

A coceira então não tem paciência de esperar, a mulher se mostra o que é, de toda a parte do Antro é ouvido o mesmo grito: “Agora já é permitido, podem vir os homem.” Se o amante está dormindo, ela ordena que o rapaz ponha o capuz e venha correndo; se não há amante, recorre-se aos escravos; sem esperança de criados, chamam o carregador de água; se este é procurado e faltam homens, elas não pensam duas vezes, e entregam suas nádegas a um jumento.

Juvenal se detém na caracterização de vários tipos femininos, pelos quais nutre um certo pessimismo. No final do poema, faz alusão a atos criminosos, praticados por algumas, ao uso de filtros, que possibilitem o domínio sobre o marido. Dentre alguns, dá o exemplo de Cesônia, esposa de Calígula, que lhe teria administrado uma dessas poções, ato que, segundo o poeta, poderia ser maquinado por qualquer uma: *Quae non faciat quod principis uxor?* (617) - “Que esposa não fará o que fez a esposa do príncipe?”

Percebemos assim que Juvenal sintetiza na sátira VI algumas das principais características do gênero, no qual se destaca o forte tom de ataque, como também a precisão de detalhes com que ele se compraz em pinçar e retratar os vícios e as degradações humanas. O que mais se sobressai, contudo, é o realismo descritivo, a exuberância com que explora os vários recursos estilísticos, a vivacidade e a beleza poética.

Referências Bibliográficas

GAILLARD, Jacques ; MARTIN, René. *Les Genres Littéraires à Rome*. Paris: Nathan, 1990.

GIOVENALE. *Satire*. Milano: Rizzoli, 1989.

JUVÉNAL. *Satires*. Texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

KENNEY, E. J. e CLAUSEN, W. V. *Historia de la literatura clásica : literatura latina*. Vol. II. Versión española de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1989.

ASCÂNIO: REPRESENTAÇÃO E FUTURO DO IMPERIO ROMANO

Ana Thereza Basilio Vieira (UFRJ)

Resumo: A *Eneida*, epopeia romana de cunho lendário, celebra os feitos do povo romano num tempo muito longínquo, anterior à fundação da cidade de Roma, mesclando fatos históricos e verídicos ao maravilhoso, em que a intervenção divina se faz necessária para explicar as origens do imperador romano Augusto. O herói Eneias é a figura central do poema, composto em 12 cantos, ou livros; no entanto, seu filho Ascânio pode ser considerado como uma figura primordial para o desenvolvimento da narrativa, haja vista que todas as ações decorridas ao longo do poema se caracterizam numa preparação para que o jovem Ascânio possa governar legitimamente no novo reino preparado por seu pai, originando a futura *gens Iulia*, à qual se prende o imperador Augusto.

Palavras-chave: Epopeia; Ascendência Divina; Povo Romano.

Abstract: The *Aeneid*, a Roman epic of legendary nature, celebrates the achievements of the Roman people in a very distant time, long before the foundation of Rome. It merges historical and true facts with marvelous ones, where divine intervention is needed to explain the origins of the Roman Emperor Augustus. The hero Aeneas is the central figure in the poem, written in 12 songs or books. However, his son Ascanius can be considered as a primordial figure to the development of the narrative, given that all actions elapsed throughout the poem are characterized so as to enable the young Ascanius to legitimately rule the new kingdom prepared by his father, thus originating the future *gens Iulia*, which the Emperor Augustus belongs to.

Key words: Epic; Divine Ancestry; Roman People

1. A epopeia romana e a constituição da *Eneida*.

A epopeia, gênero narrativo que conta alguma ação heroica, geralmente entremeada de episódios ditos maravilhosos, encontrou seu auge na literatura latina através da *Eneida*, de Virgílio, composta para

dignificar os feitos do povo romano e, conseqüentemente, de Augusto, o primeiro imperador de Roma, encarnação verdadeira de seu povo.

Segundo Martin & Gaillard (1970: 29), “*il semble possible de distinguer trois types d'épopée: - une épopée légendaire..., - une épopée semi-historique ou histórico-légendaire..., - une épopée historique...*”³, diferenciando-se entre relatos de acontecimentos mais distantes, mais recentes e de cunho mais casualista.

A maior preocupação de Virgílio, na *Eneida*, é resgatar a ascendência divina de Augusto, que se dizia provir de Ascânio, filho do herói Eneias. Também pode ser ressaltada a preocupação em manter vivas as antigas tradições e costumes do povo romano, representados através dos atos de Ascânio, que preservará principalmente o culto aos deuses e aos mortos.

A epopéia se estrutura em dois planos: o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica, e o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica. Há uma interação natural entre os planos estruturais da epopéia. Esta interação ocorre sempre, mesmo nos casos em que o personagem é herói por natureza, ou seja, quando o personagem já tem em si, por alguma atribuição genética, as condições humana e mítica, como é o caso de Eneias, na *Eneida*.

A *Eneida* é uma epopeia lendária, que narra as proezas do herói troiano Eneias, fundador mítico da raça romana. A suposta ascendência divina de Augusto – Vênus e Eneias – levou o poeta Virgílio a conceber o plano de um poema épico sobre a fundação de Roma. O desenvolvimento da obra compreendia, profeticamente, a expansão de Roma no Império e na paz do imperador Augusto, e mostraria, igualmente, o papel do caráter romano em suas realizações, popularizando e resgatando antigas virtudes, perdidas com o passar dos tempos.

Na época da composição da obra, era geral a necessidade de se resgatar o passado, para se opor à crescente corrupção que se instalara por todo o Império, sobretudo durante a época da República romana. Todos perceberam que o restabelecimento da República seria inútil se não fossem igualmente restabelecidos os costumes antigos. Havia em todos os cidadãos uma preocupação patriótica e temia-se pela sorte de Roma.

A *Eneida* é como uma amplificação poética das preocupações religiosas, morais e militares então renascentes. Ela é a voz de uma época inteira e não somente de um poeta solitário. É também um convite a

³ “Parece possível distinguir em Roma três tipos de epopeia: - uma epopeia lendária...; - uma epopeia semi-histórica ou histórico-lendária...; - uma epopeia histórica...”.

refletir sobre os principais temas e motivos do destino romano. Um dos temas que mais sobressai é o da vocação de Roma a ordenar o universo inteiro.

É curioso ressaltar os lugares onde o herói Eneias se instala durante suas viagens por mais tempo: Tróia (Ásia), Cartago (África) e a Itália (Europa), representando os três continentes constitutivos da terra conhecida àquela época. E, além disso, Eneias contraiu núpcias nestes três lugares com três princesas reais: Creúsa, em Tróia; Dido, em Cartago, e Lavínia, na Itália.

Assim como os episódios da *Eneida* simbolizam os acontecimentos da história romana ou os temas importantes do destino romano, assim também o tempo do livro figura o tempo de vida do povo romano. Segundo alguns, a tempestade que dispersa os navios troianos simboliza os perigos que Roma deveria enfrentar ao longo de sua história. Será por causa de sua piedade, respeito e sacrifícios que Eneias triunfará sobre o seu inimigo.

2. Ascânio e suas múltiplas facetas.

Ascânio é o filho de Eneias com sua primeira esposa, Creusa. Tudo que Eneias faz é sempre pensando em seu filho. Essa grande preocupação com Ascânio se deve ao fato de que ele será o verdadeiro predecessor do Império Romano. Eneias enfrentará muitos perigos por mar e por terra para poder chegar às praias italianas e se estabelecer, mas será Ascânio quem realmente verá seu povo devidamente estabelecido, anos mais tarde.

O jovem tem suas ações iniciadas durante a viagem de Troia para a Itália ou já em território latino, onde seu pai e seu povo enfrentam as guerras na Itália. Segundo Grimal (1985: 193):

Dans la tradition grecque (...) Enée avait un fils, appelé Ascagne, et les historiens grecs assuraient parfois que le fils avait fondé un royaume en Orient, où il avait régné paisiblement. Mais d'autres auteurs faisaient de lui un enfant encore jeune au moment où la ville de Troie avait été prise... »⁴.

⁴ “Na tradição grega... Eneias tinha um filho, chamado Ascânio, e os historiadores gregos asseguravam algumas vezes que esse filho tinha fundado um reino no Oriente, onde ele reinara de forma pacífica. Mas, outros autores lhe tinham como um menino ainda jovem no momento em que a vila de Troia fora tomada...”.

Na realidade, o papel de Eneias será o de abrir caminho para seu filho, para que este possa fundar cidades e governar seu povo com tranquilidade.

Ascânio tem um cognome – Iulo – que aparece logo no início do primeiro canto da *Eneida*:

*At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo
additur (Ilus erat, dum res stetit Iliæ regno),
triginta magnos uoluentis mensibus orbis
imperio expleuit, regnumque ab sede Lauini
transferet, et longam multa ui muniet Albam.*
(Virg. En. I, 267-271)

O pequeno Ascânio, que ora traz o nome de Iulo (era chamado Ilo enquanto o reino de Ilião subsistia), encherá com seu poder o longo círculo de meses que forma trinta anos e transferirá o reino da sede de Lavínio e fortificará Alba Longa com muito trabalho⁵.

Tal, como nos afirma Grimal (1985:194), poderia se referir a um antigo rei de Troia, chamado Ilos. Assim, a *gens Iulia* se reclamava como descendente desse rei troiano, assim como outras famílias romanas pretendiam descender de renomados cidadãos gregos e troianos, para lhes dar ares mais veneráveis.

Como vemos, Ascânio será aquele de quem realmente descenderá toda a raça romana. É, inclusive, do nome de Iulo que a família de Augusto pretende que a *gens Iulia* tenha se originado. Logo a seguir observa-se a seguinte referência:

*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,
Imperium Oceano, famam qui terminet astris,
Iulius, a magno demissum nomen Iulo.*
(Virg. En. I, 286-288)

⁵ VERGÍLIO: 1992, p. 17.

Depois nascerá César, troiano de bela origem, que estenderá seu império até o Oceano e sua fama até os astros: seu nome de Júlio lhe virá do grande Iulo⁶.

Segundo Pereira (1984: 257-8), Ascânio não é exatamente a figura central da *Eneida*, mas ele é o eleito para dar início à geração romana: “Ele é, no entanto, o eleito dos deuses para continuar a linhagem, como a flama que brilha na sua cabeça indica, prenúncio esse que tem o poder de decidir Anquises a abandonar Troia”.

Com isso, Virgílio quer mostrar que Augusto teria uma ascendência divina, visto que Ascânio era filho de um herói e neto de uma deusa. Isto mostrava que o povo romano seria um povo escolhido, predestinado a ter grandes êxitos sob os auspícios divinos.

Quanto à idade de Ascânio, ela não é conhecida com plena certeza. Algumas vezes ele é uma criança pequena:

*Praecipue infeliz, pesti deuota futurae,
Expleri mentem nequit ardescitque tuendo
Phoenissa, et partir puero donisque mouetur.*

(Virg. En. I, 712-714)

A infortunada fénicia, sobretudo, votada a um próximo mal, não pode satisfazer seu espírito; inflamou-se à vista do falso Iulo, movida igualmente pelo menino e pelos dons que ele trouxe⁷.

Outras vezes Ascânio já é um jovem adolescente, que fica no lugar de seu pai, como chefe do exército troiano, enquanto Eneias sai para procurar auxílio de outros povos. Ascânio, inclusive, já é capaz de tomar decisões:

*Immo ego uos, cui sola salus genitore reducto,
excipit Ascanius per magno, Nise, penatis
Assaricique larem et canae penetralia Vestae
Obstetor; quaecumque mihi fortuna fidesque est,
In uestris pono gremis: reuocate parentem,
Reddite conspectum.*

⁶ Id., p. 17.

⁷ Id., lb., p. 26.

(Virg. *En.* IX, 257-262)

“Bem mais”, prossegue Ascânio, “eu, para quem a única salvação consiste no regresso do meu pai, juro-vos, ó Niso, pelos grandes Penates, pelo lar de Assáraco e o santuário da branca Vesta, toda a fortuna e toda a esperança, que tenho, ponho-as no vosso afeto; trazei meu pai, restitui-me a sua presença”⁸.

3. O divino e a figura de Ascânio.

Ascânio mostra também grandes qualidades, herdadas de seu pai e de seu avô, que são a obediência e o temor aos deuses. Tal virtude é caracterizada pela *pietas* romana, ou seja, o sentido de obrigação entre pais, filhos e parentes. Segundo Pereira (1984: 327):

Quer dizer, por conseguinte, que liga entre si os membros da comunidade familiar, unidos sob a égide da *patria potestas*, e projetada no pretérito pelo culto dos antepassados. Está, pois, firmada nos sentimentos religiosos dos Romanos, que se sentiam protegidos pelos deuses Manes, Lares e Penates, e que pensavam que o dono da casa tinha o seu *genius* tutelar e a esposa era protegida por Juno.

Tal como Eneias, ele não deve se esquecer de prestar culto aos deuses, como no momento em que Ascânio está prestes a realizar sua primeira grande façanha e pede para que Júpiter o auxilie em seu feito:

*... diuersaque bracchia ducens
constitit ante Iouem supplex per uota precatu:
“Iuppiter omnipotens, audacibus annue coeptis.
Ipse tibi ad tua templa feram sollemnia dona
et statuam ante aras aurata fronte iuuencum
condentem pariteque caput cum matre ferentem.
Iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam”.*

⁸ Id., ib., p. 183.

(Virg. *En.* IX, 623-629)

... e estendendo os braços em sentido contrário, deteve-se, e, primeiro, orou suplicante a Júpiter com estes votos: “Júpiter onipotente, favorece minha nascente audácia. Eu mesmo levarei ao teu templo um sacrifício solene, e deporei ante teus altares um cândido novilho de cornos dourados, que possa erguer a cabeça à altura da mãe e que já ataque com os chifres e espalhe a areia com as patas⁹”.

Outro exemplo de respeito aos costumes e à religião romana aparece quando Ascânio presta homenagens ao seu avô, pelo aniversário de um ano de sua morte. Eneias organiza alguns jogos em seu louvor e Ascânio participa de um deles: uma corrida de cavalos, da qual faz parte a juventude troiana, e cujo chefe de uma das turmas de cavaleiros é Ascânio.

*At pater Aeneas nondum certamine misso
custodem ad sese comitemque impubis Iuli
Epytiden uocat, et fidam si fatur ad aurem:
“Vade age et Ascanio, si iam puerile paratum
agmen habet secum cursusque instruxit equorum,
ducat auo turmas et sese ostendat in armis
dic” ait.*

(Virg. *En.* V, 545-551).

Entretanto, o venerável Eneias, antes do fim do certame, chama para junto de si o Epítida, guarda e companheiro do jovem Iulo, e destarte lhe fala ao ouvido fiel: “Vai depressa dizer a Ascânio que, se ele tiver consigo sua tropa de meninos já preparados, e se ele tomou as disposições para as corridas de cavalo, conduza para cá os esquadrões em honra do seu avô e se mostre ele mesmo armado¹⁰”.

Ascânio é sempre uma figura muito querida por todos que o rodeiam. Todas as pessoas se preocupam com ele, principalmente seu pai e sua avó.

⁹ Id. *Ib.*, p. 191.

¹⁰ Id. *Ib.*, p. 101.

Eneias quer sempre que seu filho seja informado sobre tudo o que acontece à sua volta. E, mesmo quando ele está longe de seu filho, não deixa de se preocupar com ele e procura dar-lhe logo notícias suas. Eneias, por exemplo, no palácio de Dido, pede que se relate imediatamente a Ascânio que eles serão recebidos em Cartago:

*Aeneas (neque enim patrius consistere mentem
passus amor) rapidum ad nauis praemittit Achaten,
Ascanio ferat haec ipsumque ad moenia ducat.
Omnis in Ascanio cari stat cura parentis.*
(Virg. En. I, 643-646)

Eneias (porque o amor paterno não lhe deixa sossegar o espírito) envia o rápido Acates aos navios a fim de anunciar os acontecimentos a Ascânio e conduzi-lo para os muros da cidade: todo o cuidado do caro pai está posto em Ascânio¹¹.

Vênus também se preocupa muito com seu neto. Até mesmo quando ela pede para que o Amor se transforme em Ascânio, ela não deixa de pensar no que deve fazer para não magoar o neto:

*At Venus Ascanio placidam permembra quietem
inrigat, et totum gremio dea tollit in altos
Idiliae lucos, ubi mollis amaracus illum
floribus et dulci aspirans complectitur umbra.*
(Virg. En. I, 691-694).

Entretanto, Vênus faz correr nos membros de Ascânio um doce repouso e o conduz, no colo divino, para os profundos bosques do Iálio, onde a tenra manjerona, recendendo perfumes, o envolve com flores e com a agradável sombra¹².

Mas não são apenas seus parentes que se preocupam com Ascânio. Até mesmo a ninfa Cimodoceia, outrora uma das embarcações de Eneias, decide relatar que Ascânio e seus companheiros estão em

¹¹ Id. Ib., p. 25.

¹² Id. Ib., p. 26.

perigo, presos no acampamento: *At puer Ascanius muro fassisque tenetur / tela inter media atque horrentis Marte Latinos*. (Virg. En. X, 236-237). Entretanto, o jovem Ascânio conserva-se fechado no muro e atrás dos fossos, cercado de dardos e de latinos que ardem em desejos de combater¹³.

Conforme Griffin (1986: 61): “*the participation of the divine marks the events as truly significant, not only in themselves but as examples of the whole relationship of men with gods, and so with the limits and definition of human life*”¹⁴.

Ascânio também prova que é uma boa pessoa, condescendente como seu pai, e que sabe dar o justo valor a quem o merece. Talvez seja essa a razão de ele ser muito querido por todos. Vemos, por exemplo, que Niso e Eurialo se oferecem para passar pelo meio do inimigo e avisar Eneias sobre os acontecimentos, e Ascânio diz que acolherá a mãe de Eurialo em sua casa, como se sua mãe fosse:

... *Percussa mente dedere
Dardanidae lacrimas; ante omnes pulcher Iulus
atque animum patriae strinxit pietatis imgo.
Tum sic effatur:
“Sponde digna tuis ingentibus omnia coeptis.
Namque erit esta mihi genetrix nomenque Creusae
solum defuerit nec partum gratia talem
parua manet. Casus factum quicumque sequentur.
Per caput hoc iuro, per quod pater ante solebat,
quae tibi polliceor reduce rebusque secundis,
haec eadem matrique tuae generique manebunt”.*
(Virg. En. IX, 292-302).

... Os dardânios, comovidos, verteram lágrimas, sobretudo o belo Iulo, cuja imagem do amor paternal lhe enternecia o coração. Então assim se expressa: “Prometo tudo o que seja digno de tuas grandes façanhas: tua mãe será a minha e somente lhe faltará o nome de Creúsa; não será um fraco título ao meu reconhecimento o ter dado à luz a um tal

¹³ Id., *Ib.*, p. 204.

¹⁴ “A participação do divino marca os eventos como verdadeiramente significantes, não só por si mesmos, mas como exemplos de toda a relação entre homens e deuses, e também entre os limites e a definição da vida humana”.

filho, qualquer que seja a consequência que resulte da tua ação. Juro por esta cabeça, pela qual antes meu pai costumava jurar: serão reservadas para tua mãe e para tua família estas mesmas coisas que prometo a ti se regressares com felicidade do teu cometimento¹⁵.

Uma prova de que o real interesse da *Eneida* repousa sobre Ascânio nos é mostrado quando Eneias persiste em ficar em Cartago com Dido, esquecido de suas verdadeiras funções e Júpiter lhe ordena que pense no futuro de Ascânio e prossiga viagem: *Nec super ipse sua molitur laude laborem, / Ascanione pater Romanas inuidet arces?* (Virg. *En.* IV, 233-234). Se ele nada empreende para a sua própria glória, por que enviar a seu filho Ascânio a cidadela de Roma?¹⁶

4. A esperança do povo romano.

Porém, a maior e principal razão para que todos tenham em Ascânio uma grande esperança para seu futuro reside no fato de que este detém um grande poder para desvendar prodígios e enigmas que vão sendo apresentados no decorrer da história. O primeiro grande prodígio com Ascânio aparece logo no início da *Eneida*, quando Troia está em chamas e Creúsa não tem mais argumentos para pedir a Eneias que pense em sua família e não se lance contra seus inimigos. É Creúsa que o detém e a família é mais forte. Precisamente neste momento a família, condição de todo o resto, sela sua união nas lágrimas, em torno do menino Iulo e se dá o augúrio enviado pelos deuses, interpretado por Anquises e compreendido por Eneias:

*Talia uociferans gemitu tectum omne replebat
cum cubitum dictuque oritur mirabile nostrum.
Namque manus inter maestorumque ora parentum
ecce leuis summo de uertice uisus Iuli
fundere lumen Apex, tactuque inoxia mollis
lambere flamma comas et circum tempora pasci.
Nos pauidi trepidare metu crimenque flagrantem
excutere et sanctos restinguere fontibus ignis.*

¹⁵ Id. *Ib.*, p. 183.

¹⁶ Id. *Ib.*, p. 76.

(Virg. *En.* II, 679-686)

Exclamando tais coisas Creúsa enchia o palácio com gemidos, quando, de súbito, se manifesta um maravilhoso prodígio. Pois eis que no meio das carícias e dos beijos dos pais em pranto, um leve fogo pareceu derramar luz do alto da cabeça de Iulo, lambendo-lhe, com chama inocente, sua crespa cabeleira, alimentando-se ao redor das têmporas. Nós, temerosos, tremíamos de pavor, sacudimos sua cabeleira em chamas e extinguímos numa fonte o fogo sagrado¹⁷.

Alguns comparam esta passagem a um fato verdadeiro ocorrido na história de Roma, quando uma chama milagrosa cingiu a fronte do jovem Sêrvio Túlio e o designou a Tarquínio como o herdeiro do Império. É curioso notar que o mesmo fato ocorre no livro VII, quando Lavinia incendeia o altar e sua grande cabeleira pega fogo no momento em que Eneias aporta em praias italianas. Mas este não é um fogo comum, pois ele não queima as pessoas, servindo apenas para pressagiar algum acontecimento importante.

No decorrer da história, Ascânio será uma pessoa privilegiada, pois notará algumas das previsões feitas, algumas até então atemorizantes, como é o caso da profecia de que haveriam de comer as mesas, feita pelas Harpias. É Ascânio que descobre tal fato quando eles chegam à Itália e, sem perceber, comem os bolos que lhes serviam de mesas:

*Consumptus hic forte aliis, ut uertere morsus
exiguam in Cererem penuria adegit edendi
et uiolare manu malisque audacibus orbem
fatalis crusti patulis nec parcere quadris:
“Heus, etiam mensas consumimos”, inquit Iulus,
nec plura, adludens. Ea uox audita laborum
prima tulit finem primamque loquentis ab ore
eripuit pater ac stupefactus numine pressit.
(Virg. *En.* VII, 112-119)*

Consumidos todos os alimentos, a fome levou-os a morder os delgados bolos, a violar atrevidamente com a

¹⁷ Id. *Ib.*, p. 46.

mão e os dentes a circunferência da crosta fatal, sem mesmo poupar os largos quadrados. “Ai!” diz Iulo, “nós comemos também as mesas!”, não aludindo a mais nada. Ouvindo esta palavra que lhe anunciava o fim de suas provas e a recolhendo com solicitude da boca do filho, Eneias, estupefato pelo cumprimento do oráculo, a meditou no fundo de seu coração¹⁸.

Ascânio dá o motivo para o início da guerra, matando um cervo real. Ele seria realmente o verdadeiro culpado? Ascânio via diante de si apenas um cervo, um animal como outro qualquer que ele ansiava por caçar. A deusa Alecto é quem realmente provocará a guerra, porém Ascânio levará a culpa pelo feito. Ademais, sem a intervenção da deusa, nada disso teria acontecido. É ela quem incute nos cães de Iulo a raiva contra o pobre animal e é quem dirige a sua seta:

*Hunc procul errantem rabidae uenantis Iuli
commouere canes, fluuiio cum forte secundo
deflueret ripaque aestus uiridante leuaret.
Ipse etiam eximiae laudis succensus amore
Ascanius curuo derexit spicula cornu;
nec dextrae erranti deus afuit, actaque multo
perque uterum sonitu perque ilia uenit harundo.*
(Virg. En. VII, 493-499).

Naquele dia ele vagava ao longe quando a matilha enraivecida de Iulo, que andava à caça, o perseguiu, no momento em que descia na direção da corrente do rio, e mitigava na verdejante margem os ardores da calma. O próprio Ascânio, entusiasmado também pelo desejo de glória exímia, dirigiu o ferro com o arco recurvado: nem à incerta mão faltou a deusa, e a flecha disparada, rangendo muito, penetrou no ventre e nos ilhais do cervo¹⁹.

Como podemos notar, a única vez em que Ascânio comete um erro, não acontece por sua culpa, e sim por culpa de uma deusa.

¹⁸ Id. Ib., p. 137.

¹⁹ Id. Ib., p. 146.

5. Conclusão.

A *Eneida* representou a síntese da glória de Augusto associada à glória de Roma. Ascânio foi o eleito pelos deuses para continuar a linhagem de Eneias e ele representava também a esperança do povo romano de um futuro glorioso. É ele quem desvenda alguns dos auspícios e enigmas apresentados no curso da história. E será por ele que Eneias enfrentará vários perigos a fim de estabelecer seu povo em um lugar seguro. O povo troiano verá, então, em Ascânio a esperança de conseguirem se restabelecer em uma nova terra, à qual eram estranhos. Será função de Ascânio fundar novas cidades, como Alba Longa, e dar ao seu povo novas leis e reparar os antigos costumes.

A *Eneida* foi, assim, a mais alta expressão da cultura literária do século de Augusto, representada através de um povo que pretendia ser o dominador do mundo de sua época.

Referências bibliográficas

- DUMÉZIL, Georges. *Mythe et épopée*. Paris: Éditions Gallimard, 1968. 3 v.
- GRIFFIN, Jasper. *Virgil*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986.
- GRIMAL, Pierre. *Virgile ou la seconde naissance de Rome*. Paris: Les Éditions Arthaud, 1985.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Vol. II: Cultura romana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- PERRET, Jacques. *Virgile*. Paris: Éditions de Seuil, 1959.
- VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tarsilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.
- VIRGILE. *Énéide*. Texte établi par Henri Goeltzer. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

PLÍNIO, O VELHO: UM POUCO SOBRE A VIDA E SOBRE ALGUMAS "RECEITAS" MEDICO/MAGICAS NOS LIVROS XXIX E XXX DA *HISTORIA NATURAL*

Paula Branco de Araujo Brauner (UFPEl)

Resumo: Impossível dissociar o autor da monumental obra *História Natural* das circunstâncias dramáticas em que ocorreu sua morte, na erupção do Vesúvio em 49 a. D. A mistura de *curiositas* científica e de solidariedade ao semelhante ficaram documentadas em uma carta do sobrinho Plínio, o Jovem que legou ao mundo também detalhes preciosos e fascinantes sobre o *modus vivendi* do grande autor. Os livros XXVIII a XXXII da *História Natural* de Plínio o Velho fazem parte de um bloco temático que trata dos remédios procedentes dos animais, traçando um elo entre a medicina e o mundo da magia principalmente no início dos livros XXIX e XXX, dedicados, respectivamente, à origem e evolução da medicina e da magia em Roma. Os remédios apresentados pelo autor em exaustiva e um tanto ilógica lista (tanto do ponto de vista da organização quanto do ponto de vista da credibilidade) dizem respeito, principalmente, à utilidade que teriam para o homem tomado no sentido clássico de *a capite ad calcem* (dos pés à cabeça). Tratar de maneira breve sobre a vida do autor e sobre algumas passagens da *História Natural* concernentes é o que se pretende apresentar no trabalho em questão.

Palavras-chave: *História Natural*; Medicina Antiga; Magia

Abstract: It's impossible to dissociate the author of the monumental work *Natural History* from the dramatic circumstances in which his death occurred at the time of the Vesuvius eruption in AD 79. The mixture of scientific *curiositas* and solidarity to his fellow human beings were documented in a letter from his nephew, Pliny the Younger, who also left the world precious and fascinating details regarding the *modus vivendi* of the great author. Books XXVIII to XXXII of *Natural History* by Pliny the Elder are part of a thematic group dealing with remedies coming from animals. They draw a connection between medicine and the world of magic, specially the beginning of books XXIX and XXX, dedicated,

respectively, to the origin and evolution of medicine and magic in Rome. The remedies presented by the author in an exhaustive and somewhat illogical list (both from the point of view of the organization and that of credibility) relate mainly to the utility they would have had for men in the classic sense of *a capite ad calcem* (from head to toe). This paper aims to briefly approach the author's life and also some passages of *Natural History*.

Keywords: *Natural History*; Ancient Medicine; Magic

Um pouco sobre Plínio, o Velho e sua obra

A violência da natureza mostrou-se, em toda sua grandiosidade assustadora, na catástrofe que sepultou em cinzas, fogo e morte as cidades de Pompeia, Herculanium e Estábias na erupção do vulcão Vesúvio em 79 d. C. Diante de tal tragédia, talvez soem proféticas e assustadoras as palavras de Plínio, o Velho no livro VII de sua *História Natural* (doravante, HN):

Principium iure tribuetur homini, cuius causa uidetur cuncta alia genuisse Natura, magna saeva mercede contra tanta sua munera; non sit ut satis aestimare, parens melior homini, an tristior nouerca. (Pl. HN. VII, 1)

“O princípio deve ser atribuído ao homem, em função do qual a Natureza parece ter gerado todas as outras coisas. Mas, em troca de suas tantas dádivas, pediu um preço alto e cruel, a tal ponto que não podemos avaliar se é para o homem antes uma boa mãe ou uma madrasta cruel”.

Palavras tão sábias quanto modernas, antecipação de um final de existência tão singular que nunca mais sairia do imaginário de todos nós e que se une à imagem de Pompeia, de corpos plasmados no gesso no momento da agonia final, de pães assando no forno, grafites com campanhas políticas, anúncios de lutas de gladiadores, imagens inolvidáveis da vida tolhida em pleno desenrolar das tarefas cotidianas.

É nesse contexto que as palavras de Plínio parecem quase chocantes e oferecem interessantes aspectos a observar: para ele, a

natureza, campo inesgotável de observações, não foi benévola como a pinta em toda HN e a morte o colheu no momento mesmo da erupção do Vesúvio. Em sua obra, a natureza é mãe benevolente, provedora de matéria-prima para os *remedia* e de outros benefícios para a *humana salus* e existe para servir ao homem, tomado como o centro do universo.

Caius Caecilius Plinius Secundus nasceu em Como, no ano 23 d. C., em uma rica família equestre; ocupou postos muito importantes no exército e na administração que o levaram a províncias longínquas, como Espanha, Gália Narbonense, África e outras. Morreu como comandante da frota imperial com base em Miseno.

Durante a terrível erupção do Vesúvio (24 de agosto de 79), Plínio dirigiu-se para o centro da tragédia, primeiramente com o interesse habitual frente às grandes manifestações da natureza depois, no papel que o cargo lhe impunha, cedeu aos apelos de amigos e partiu, num gesto de solidariedade e de amizade.

O relato de Plínio o Jovem sobre o papel de seu tio na trágica erupção de agosto de 79 permanece como uma das mais conhecidas passagens da literatura a sobreviver desde o mundo antigo. A pedido de seu amigo, o historiador Tácito, que usou as narrativas das duas cartas sobre a erupção em uma seção perdida de suas *Histórias*, Plínio o Jovem reconstituiu os terríveis acontecimentos.

A primeira das duas cartas (*Epist.* VI, 16) descreve a erupção como pano de fundo da heróica morte de Plínio o Velho. Os escritos do sobrinho seriam por muitos séculos a mais confiável obra de referência da vulcanologia e a coluna de detritos vulcânicos do tipo que se viu no dia 24 de agosto ficaria conhecida como pliniana e plinianas são denominadas até hoje as erupções daquele porte.

Plínio o Velho já havia saído de casa para observar a erupção mais de perto quando recebeu um veemente pedido de socorro e “*quod studioso animo inchoerat obit maximo*” (§ 9). “(...) *Properat illuc, unde alii fugiunt rectumque cursum, recta gubernacula in periculum tenet, adeo solutus metu, ut omnis illius mali motus, omnis figuras, ut deprehenderat oculis, dictaret enotaretque*” (§ 10). “E o que havia começado por espírito científico acaba por heroísmo”. (...) Dirige-se rapidamente para o lado de onde os outros fogem e, em curso reto, mantém firme o leme no perigo, tão livre de medo que todos os movimentos daquele flagelo, todos os aspectos que podia perceber com seus olhos, ele ditava e anotava”.

Como não conseguiu chegar ao destino que se havia proposto por causa das condições adversas do mar e do tempo provocadas pela calamidade, alcançou, todavia, a casa de seu amigo Pomponiano, localizada em Estábias e lá deu exemplos de calma e presença de espírito, tomando banho, jantando e tentando animar os companheiros. Depois de certo tempo, todos os que estavam na casa tiveram de sair para o ar livre e aí Plínio encontrou a morte:

Ibi super abiectum linteum recubans semel atque iterum frigidam poposcit hausitque. Deinde flammae flammarumque praenuntius odor sulphuris et alios in fugam vertunt et excitant illum. (§ 18). Innitens seruolis duobus adsurrexit et statim concidit, ut ego colligo, crassiore caligine spiritu obstructo clausoque stomacho, qui illi natura inualidus et angustus et frequenter interaestuans erat. (§ 19) Vbi dies redditus (is ab eo quem nouissime uiderat tertius), corpus inuentum integrum, inlaesum opertumque ut fuerat indutus; habitus corporis quiescenti quam defuncto similior. (§ 20)

“(Na praia) deitando-se sobre um manto estendido no chão, pediu e bebeu, muitas vezes, água fresca. Depois, as chamas e o odor de enxofre que as prenunciava colocam os outros em fuga e o acordam. Apoiando-se em dois escravos, levantou-se e caiu imediatamente – como eu suponho – com a respiração obstruída pela fumaça muito densa e a laringe fechada, delicada e estreita por natureza e que comumente lhe dificultava o respirar. Quando o dia voltou (era o terceiro dia desde que o tinham visto pela última vez), seu corpo foi encontrado intacto, ileso e coberto como tinha estado vestido; a aparência do corpo assemelhava-se mais a alguém que dormia do que a um morto”.

Plínio, o Jovem, na carta endereçada ao amigo Bébio Macro (*Epist.* III, 5), elenca as obras do tio, acrescentando um breve e sugestivo retrato do ilustre parente, descrevendo uma rotina cotidiana dedicada inteiramente ao estudo. A prodigiosa atividade intelectual de Plínio explica o número e a importância de suas obras: uma biografia (*De uita Pomponi Secundi*), trabalhos sobre a arte oratória (*Studiosus*) e a gramática (*Dubius sermo*), bem como duas obras de história: uma, em 20 livros,

tratava das guerras da Germânia (*Bella Germaniae*), enquanto a outra, em 31 livros, era uma história a partir de Aufídio Basso (*A fine Aufidi Bassi*). Todas elas se perderam, mas sua obra mais importante, a *História Natural*, publicada no ano 77 d. C., nos chegou intacta. Era uma espécie de enciclopédia abordando diversas áreas do saber, como cosmologia, antropologia, geografia, zoologia, botânica, medicina, mineralogia.

O mundo, naquela época, aproximadamente no início da era cristã, já havia acumulado grande quantidade de conhecimento (em sua grande maioria, de origem grega) e esses saberes eram encontrados em muitos livros e tratados raros. Por essas e outras razões, talvez relacionadas ao caráter dos romanos (que era prático e tinha necessidade de tudo organizar, selecionar e colocar em ordem), esse período viu o florescimento dos chamados "enciclopedistas", homens cultos que decidiram escrever tratados sobre tudo o que se sabia naquele tempo. Celso, Plínio, Varrão e Columela, por exemplo, estão entre aqueles que sentiram mais necessidade de organizar e coletar conhecimento do que de criar algo novo.

A *História Natural* de Plínio, o Velho é verdadeiramente uma enorme pesquisa e uma incalculável fonte de informações, mas ele não distingue entre o fato absurdo e o bem fundamentado, entre fontes confiáveis ou não confiáveis. Por essa razão, a HN parece-nos um conglomerado de crenças e observações, porém não há que se perder de vista que seu autor, diligente e livre de preconceitos, nos traz à luz as crenças, costumes e conhecimentos de seu tempo, em uma obra de grande interesse e importância.

Considerações sobre os livros XXIX e XXX da HN

O repertório dos “remédios obtidos dos animais” inicia-se no livro XXVIII e segue até o XXXII. Observa-se uma estreita relação entre os livros XXIX e XXX: a conclusão do XXIX anuncia como assunto do livro seguinte os remédios tirados dos animais e, por conseguinte, a introdução do XXX se focaliza sobre um ponto preciso do livro precedente, a magia - ligada à medicina por uma origem comum.

Na introdução do livro XXIX da HN, Plínio, o Velho faz um longo relato a respeito da história da medicina greco-romana. Em Roma, especificamente, o progresso da civilização, a melhoria do nível de vida e,

por conseguinte, um olhar mais atento à saúde e à higiene atraíam os especialistas esperançosos de enriquecer em uma cidade/centro para onde convergiam pessoas de todas as partes do Império e que era uma espécie de cadinho cultural de tudo o que havia em todos os lugares do mundo conhecido de então.

Plínio, trazendo experiências pessoais e testemunhos de fontes antigas, nos fornece informações numerosas e valiosas sobre o conhecimento científico da época, apresentando, em sua obra, um exemplo único da amplitude de interesses da cultura latina do século I da nossa era, bem como uma clara evidência da disseminação e incremento das classes técnica e profissional, com a consequente demanda por conhecimentos especializados em determinadas áreas. Em relação à medicina nessa época - mencionada em longa introdução no início do livro em estudo -, a prática que poderíamos chamar de “séria” era quase nula e a maioria dos médicos era vista com muitas restrições.

Segundo o que se pode observar, a imensa maioria dos dados compilados nos 37 livros de sua obra procede de relatos de autores anteriores, ou seja, de outros livros previamente consultados. No próprio prefácio (*Praef.* 17) da HN ele afirma ter lido quase 2000 livros. No entanto, teve ele uma vida movimentada, repleta de viagens a lugares distantes que devem ter lhe proporcionado, talvez, a oportunidade de observar alguns dados *in loco* e ainda mais desejo de buscar novas informações. Em seu trabalho, Plínio extravasou toda sua ciência livresca e erudita, muito afastada, no entanto, do conceito de cultura que hoje temos. Em Plínio é muito vivo o desejo de conhecer, a chamada *curiositas*, mas essa sede de conhecimento não se assemelha, por certo, à do moderno cientista que, mediante um processo indutivo, tenta chegar, por meio de experiências, às leis que determinam os fenômenos. Se Plínio recorre a algum experimento, o faz unicamente para confirmar uma teoria ou para refutá-la, sem originalidade e sem lançar hipóteses pessoais. Mas essa pesquisa científica baseada no método dedutivo constitui o limite de toda ciência antiga, na qual nosso autor estava perfeitamente inserido.

Segundo Ítalo Calvino (1995: 45):

Quando falamos de Plínio, não sabemos nunca até que ponto podemos atribuir a ele as ideias que exprime; de fato, ele faz questão de colocar o menos possível de seu, limitando-se ao que transmitem as fontes; e isso segundo

uma ideia impessoal do saber, que exclui a originalidade individual.

Citroni Marchetti (1991:107-108) discute a questão da *persona* que fala no interior da HN:

La funzione più semplice e la più ampiamente applicata dalla "persona" che parla all'interno della Naturalis Historia è quella si un "prendersi cura" dei lettori segnalando ciò che da essa stessa è stato o sarà detto, e dove o quando una cosa è stata o sarà detta. Questa persona astratta e dai tratti indefiniti, che dichiara che sta parlando, o ha parlato o parlerà, ha una temporalità e spazialità interne all'opera: i "luoghi" in cui si esplica la sua attività sono i passi dei libri (suo loco dicemus, alio loco diximus...). Attraverso la funzione del "dire", tuttavia, la persona viene comunque caratterizzarsi come l'autore dell'opera, sia pure in termini del tutto generici. L'uso (frequentissimi in questi casi) della prima persona plurale tende ad associare l'autore ad altri, attribuendo contemporaneamente a lui stesso delle qualificazioni: il nos soggetto di dicimus può certo equivalere a ego, ma via via può significare "noi uomini", o "noi Romani", o "noi contemporanei"²⁰.

Em relação ao uso da primeira pessoa do singular, bastante raro na HN, salta aos olhos o fato de, enquanto guia e “cuidador” de seus leitores, nesses momentos, o autor se destaca da obra, mostrando que buscou e selecionou as informações que nela inseriu, como figura que faz

²⁰ A função mais simples e mais amplamente aplicada pela *persona* que fala dentro da HN é a de um "tomar cuidado" dos leitores assinalando o que, dessa *persona*, foi ou será dito e onde ou quando uma coisa foi ou será dita. Esta *persona* abstrata e de traços indefinidos, que declara que está falando ou falou ou falará, tem uma temporalidade e espacialidade internas à obra: os "lugares" nos quais se esplica sua atividade são os passos do livro (*suo loco dicemus, alio loco diximus...*). Através da função do "dizer", todavia, a *persona* vem logo a caracterizar-se como o autor da obra, ainda que o seja em termos totalmente genéricos. O uso (muito frequente nesses casos) da primeira pessoa do plural tende a associar o autor a outros, atribuindo contemporaneamente a ele mesmo qualificações: o "nós" sujeito de "dizemos" pode equivaler a "eu", mas logo pode significar "nós homens" ou "nós, Romanos" ou "nós contemporâneos".

aparições ocasionais e esporádicas motivadas pelo fato de ter visto alguma coisa de que vale a pena falar ou mostrar:

Vidi equidem id ouom mali orbiculati modici magnitudine, crusta cartilaginis uelut acetabulis brachionum polyphi crebris insigne.
(Pl. HN. XXIX, 53).

“Eu mesmo vi esse ovo, do tamanho de uma maçã redonda pequena, e sua superfície era notável pela grande quantidade de cartilagem, semelhante às ventosas dos tentáculos do polvo”.

Plínio revela no livro XXIX prevenção contra os gregos (que pode ser considerado um *topos* dentro da Literatura Latina) e seu pensamento é dicotômico: *ars medicinae* grega contra a tradicional e popular medicina praticada, via de regra, pelo *paterfamilias*, composta por remédios caseiros, acompanhados de cantos mágicos e de precauções a tomar em relação à colheita de determinadas plantas. Nesse caso, o pai de família baseava-se em um conhecimento empírico das virtudes terapêuticas das inúmeras ervas administradas.

O exercício da medicina como *ars* não era compatível, aos olhos de Plínio, com a *grauitas* do cidadão romano. Os romanos, de fato, não se deixaram tentar pela profissão, mantida, longo tempo, como monopólio quase exclusivo dos gregos. Para um romano autêntico, preso a um código social estrito, somente a guerra, o direito e a agricultura, por exemplo, possuíam dignidade devido à sua utilidade coletiva.

É dessa oposição moral e patriótica, sem qualquer efeito prático, que Plínio, o Velho se faz porta-voz. Ele pretendia tratar da história da medicina e tinha consciência das dificuldades de escrever sobre tal assunto:

Naturae remediorum (...) plura de ipsa medendi arte cogunt dicere, quamquam non ignaros nulli ante haec Latino sermone condita, ancepsque, lubricum esse rerum omnium nouarum initium et talium, utique tam sterilis gratiae tantaque difficultatis in promendo. (Pl. HN. XXIX,1)

“As naturezas dos remédios (nos) obrigam a falar mais coisas acerca da própria arte de curar, mesmo sabedores de

que desse assunto ninguém tratou antes em língua latina e que é incerto e perigoso (falar) de novas coisas, principalmente de assunto tão pouco atraente e que promete tantas dificuldades para trazer à luz”.

Aparecem, nesse início do livro XXIX duas ideias recorrentes em Plínio, já aventadas em outros livros, principalmente no prefácio da HN: a primeira refere-se à dificuldade da empreitada, dada à complexidade, no caso em questão, de narrar a história da medicina; a segunda diz respeito à utilidade da obra: *sterilis gratiae* (isenta de atrativos) e remete ao prefácio da *História Natural*, onde ele utiliza a expressão *sterilis materia* (Pl. HN. I, 13) para descrever o conjunto da matéria enciclopédica. A atenção do autor é centrada no ser humano e todas as coisas dentro de sua imensa obra são estudadas principalmente tendo em vista sua utilidade prática (alimentação, plantas, medicina...) e sua vinculação com os seres humanos, levando em conta seu interesse moral, religioso/mágico, e por elementos curiosos ou fantásticos.

Segundo Valérie Naas (2002: 230) : “*L’intérêt du public l’emporte sur la cohérence de l’oeuvre, ce qui confirme la volonté plinienne de réaliser une oeuvre utile, de consultation facile et qui interesse des lecteurs dont les motivations sont les plus diverses*²¹”. O próprio estilo da obra e a longa lista dos assuntos tratados em cada livro e, mais, as fontes elencadas, são indicadores de que o autor não pretendia que a HN fosse lida de forma sequencial, mas que servisse como fonte de consulta de algum fato considerado importante, através do índice apresentado no livro I. Apesar do esforço do autor em traçar uma exaustiva lista das matérias de cada livro, para um leitor atual é extremamente difícil perceber como ele elaborou essa lista, já que, muitas vezes, as descrições se complementam e misturam, sendo impossível ou passível de engano determinar onde termina um fato e começa outro.

Ainda em relação ao parágrafo introdutório do livro XXIX, Plínio menciona ser o primeiro a tratar, em língua latina, da arte de curar, fato desmentido pelo próprio autor que, no prefácio da obra (livro I) menciona Celso (da época de Tibério, autor do *De Medicina*, obra contendo 8 livros sobre medicina) como uma das fontes do livro XXIX.

²¹ “O interesse do público vem antes da coerência da obra, o que confirma a vontade pliniana de realizar uma obra útil, de consulta fácil e que agrade aos leitores cujas motivações são as mais diversas”.

A grande história da medicina do livro em estudo se reveste de um caráter polêmico e tenta estabelecer uma cronologia que não é exata, principalmente se tomarmos como ponto de comparação o próprio Celso citado acima, o que não é o objetivo deste trabalho.

Na longa digressão a respeito da *ars medica*, os médicos gregos sofriam discriminação e eram desdenhados também por culpa dos métodos pouco cuidadosos de Arcágato, segundo Plínio, o primeiro grego a exercer a medicina em Roma, em 219 a.C. e que, de início, foi benquistado pelos seus pacientes, tendo até conquistado o direito de cidadania e ganho, às expensas do Estado, uma *taberna* para suas consultas. De início extremamente apreciado por seu talento como *uolnerarius* (cirurgião), depressa foi chamado *carnifex* (algoz, carniceiro):

(...) mox a saeuitia secandi urendique transisse nomen in carnificem, et in taedium artem omnesque medicos (...). (Pl. HN. XXIX, 6)

“... logo, pela crueldade de cortar e queimar, seu nome foi trocado para carniceiro e a medicina e todos os médicos caíram em desgraça”.

Talvez essa passagem tenha um caráter mais cômico e satírico do que histórico e Plínio, um pouco ingenuamente, tenha estabelecido relação entre a aversão despertada em Roma pelos médicos gregos e a figura controversa de Arcágato.

Ainda despertam prevenção em Plínio o amor dos médicos pelo dinheiro, as rivalidades entre eles e as acusações, fundamentadas ou não, de envenenamento e de outros crimes, além da total impunidade de que gozam, segundo suas palavras:

Discunt periculis nostris et experimenta per mortes agunt, medicoque tantum hominem occidisse in punita summa est. (Pl. HN. XXIX, 18)

“Eles aprendem com nossos perigos e fazem experiências através das nossas mortes, e somente ao médico é concedida a suprema impunidade por ter matado um homem”.

Em outra passagem, ele polemiza a respeito das pessoas que não usam seus próprios recursos, preferindo utilizar-se dos atributos de outros, fazendo alusão aos carregadores de liteiras (*lecticarii*), aos leitores (*anagnostae*), aos escravos encarregados de dar os nomes dos cidadãos aos seus senhores (*nomencultores*) e aos médicos:

Alienus pedibus ambulamus, alienis oculis agnoscimus, aliena memoria salutamus, aliena et uiuimus opera, perieruntque rerum naturae pretia et uitae argumenta. Nihil aliud pro nostro quam delicias. (Pl. HN. XXIX, 19)

“Nós caminhamos com pés alheios, lemos com olhos alheios, saudamos com a memória alheia e vivemos dos trabalhos alheios e, entretanto, perecem as preciosidades das coisas da natureza e as lições da vida. Não há outra coisa de nosso a não ser os prazeres”.

Seguindo sua invectiva contra os médicos gregos, Plínio se compraz em comentar a perversão dos costumes contemporâneos, citando Catão, o Censor (234-149 a. C.) que, no entanto, não era contrário à cultura grega em si, mas temia que ela fosse causadora de uma transformação da moral tradicional, tornando-se portadora de elementos capazes de minar as bases tradicionais da sociedade romana:

(...) illa autem, quae timuit Cato atque prouidit (...) illa perdidere imperii mores, illa quae sani patimur, luctatus, ceromata ceu ualitudinis causa instituta, balineae ardentes quibus persuasere in corporibus cibos coqui, (...) potus deinde ieiunorum ac uomitiones et rursus perpotationes ac pilorum euiratio instituta resinis eorum, itemque pectines in feminis quidem publicati. Ita est profecto: lues morum, nec aliunde maior quam e medicina, uatem prorsus cottidie facit Catonem et oraculum: satis esse ingenia Graecorum inspicere, non perdiscere. (Pl. HN. XXIX, 26-27)

“(...) aquelas práticas, entretanto, que Catão temeu e previu (...) arruinaram os costumes do império; aquelas a que nos submetemos, estando saudáveis: as lutas, os

unguentos de cera e azeite instituídos para a saúde, os banhos ferventes com os quais nos persuadiram de que os alimentos são melhor digeridos pelos corpos (...) e, ainda, as bebidas em jejum e depois os vômitos e de novo as bebidas em excesso e a depilação realizada com as resinas dos médicos e, igualmente, os púbis das mulheres exibidos em público. Assim é, sem dúvida: a corrupção dos costumes depende, mais do que tudo, da medicina e faz de Catão, a cada dia, vate e oráculo: ‘é suficiente observar o talento dos gregos, não estudá-lo profundamente’”.

A mentalidade popular, espelhada na comédia e na sátira romanas revela as mesmas prevenções antigregas o que, no campo da Literatura Latina, pode ser considerado um *topos*, como acima mencionado.

Juvenal, por exemplo, faz dos gregos, no início do II século d. C. um retrato pouco lisonjeiro e, ainda que reconheça neles inteligência e grande facilidade de adaptação, seu gosto por múltiplas habilidades repugnava os romanos, que as julgavam muito pouco dignas:

Ede quid illum esse putes. Quemuis hominem secum attulit ad nos: grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes, augur, schoenobates, medicus, magus, omnia nouit Graeculus esuriens: in caelum, iusseris, ibit. (Juv. Sat. III, 74-77)

“Diga-me: você sabe o que é um grego? É um homem que carrega consigo um faz-tudo: gramático, retor, geômetra, pintor, massagista, áugure, funâmbulo, médico, mago, um grego faminto conhece todas as profissões: você o mandará ir ao céu... e ele irá!”

Desse modo, a propósito de um livro que trata dos “remédios tirados dos animais”, Plínio julga necessário fazer esse longo preâmbulo a respeito da história da medicina o que, segundo Ernout (1962: 10): (...) *est pour nous de beaucoup la plus instructive; c'est surtout grâce à elle que nous*

*pouvons connaître l'origine et l'évolution de la médecine à Rome, les progrès qu'elle y fit, les réactifs qu'elle provoque*²².

Na continuação do livro XXIX, Plínio vai tratar dos remédios familiares como a lã e os ovos; depois, dos remédios tirados dos animais não domesticados ou selvagens e dos pássaros. Como no restante da HN, as críticas feitas pelos estudiosos podem ser aplicadas também ao livro em estudo. O autor não era um “cientista” no sentido exato do termo, mas um “coletor” de ideias e de teorias dos outros e, por isso mesmo, não faz distinção baseada na ciência e na confiabilidade das fontes. O texto não é totalmente acrítico, pois, muitas vezes, põe em questão algumas teorias, através da inserção de opiniões pessoais, baseando-se em seu senso comum e não em conhecimento fundamentado. Aparecem, a todo o momento, os verbos *dicunt*, *dicitur*, *dicuntur* (como observa Ernout: 1962, 10) que permitem pressupor que o autor apenas faz registros, sem controle da veracidade das informações.

O livro XXIX contém, no total, 621 remédios, histórias e observações e o autor cita 20 autores como fonte. Muitas das receitas são superstições populares que ainda persistem e fazem parte do legado que as gerações antigas deixam para as futuras gerações.

Os livros XXIX e XXX trazem algumas observações comuns, por exemplo, no livro XXIX, referências ao livro seguinte que não se encontram no corpo do próprio texto e que parecem indicar que Plínio pretendia, mais do que apontar o que se encontrava em cada livro, preparar uma consulta temática através desses índices que eram novidade na apresentação das obras antigas. Além disso, o longo preâmbulo dedicado à medicina no livro XXIX é replicado no XXX, relatando a história da magia, em relação à qual o autor tem uma atitude ambivalente. Plínio condena as práticas mágicas em termos categóricos: *magicæ uanitates* (embustes mágicos: Pl. HN. XXVI, 9, 18), *magorum mendacia* (as mentiras dos magos: Pl. HN. XXIX, 20, 68) e *magorum impudentia* (o descaramento dos magos: P. HN. XXXVII, 9, 165).

Por outro lado, ele frequentemente dá respeitabilidade e credibilidade a eles, descrevendo procedimentos mágicos com muitos

²² É, para nós, dentre muitas, a parte mais instrutiva; é, sobretudo, graças a ela que podemos conhecer a origem e a evolução da medicina em Roma, os progressos que ela faz e as reações que provoca.

detalhes, como alternativa à medicina convencional, que igualmente desprezava.

Interessante exemplo encontra-se no livro XXVII, 106, 131:

Circa Ariminum nota est herba, quam resedam vocant. Discutit collectiones, inflammationesque omnes: qui curant ea, addunt haec uerba: Reseda, morbos reseda: scisne, scis ne quis hic pullos egerit radices? nec caput, nec pedes habeant. Haec ter dicunt totiesque despuunt.

“Perto de Arimino, encontra-se uma erva que chamam reseda. Ela afasta todos os abscessos e inflamações: aqueles que a empregam pronunciam as seguintes palavras: ‘Reseda, alivia as doenças: acaso sabes ou não sabes que rebento é este que extrai as raízes? Que estas não tenham nem cabeça nem pés’. Eles dizem estas palavras três vezes e cospem no chão a cada vez”.

Importante observar, nessa receita/simpatia, o jogo de palavras entre a planta "reseda" e o verbo "resedare" (curar, aliviar), além da presença da iatromatemática, ao prescreverem realizar uma ação determinado número de vezes.

É difícil distinguir magia e religião (ou superstição), da mesma maneira que é difícil separar magia e medicina, nesse período. Apesar das críticas feitas aos magos, talvez ele mesmo não reconhecesse alguns elementos como mágicos, porque a medicina, como outras ciências, devia muito à magia, que proporcionou catálogos e classificações de produtos de grande utilidade nesses primórdios. Em outras ocasiões, Plínio oferece remédios mágicos porque havia casos em que a medicina convencional se mostrava ineficaz.

Conforme a edição francesa de *Les Belles Lettres* (2003: 18), « *bien que toute recette magique soit caractérisée, en Grèce comme à Rome, par trois éléments indispensables (un objet/un matériel; une parole, des mots et des actes), dans le livre XXX, Pline relate et met en évidence quasi exclusivement les ingrédients du remède et les gestes à accomplir*²³ ».

²³ “Ainda que toda receita mágica se caracterize, tanto na Grécia quanto em Roma, por três elementos indispensáveis (uma coisa/um objeto concreto; uma fala, palavras e atos), no livro

O escrúpulo de enciclopedista e de cronista o faz enumerar muitas superstições das quais é lícito e oportuno duvidar seriamente, mas ele, embora reconhecendo esse fato, não resiste a expô-las:

In quartanis medicina clinice propemodum nihil pollet. Quam ob rem plura eorum remedia ponemus primumque ea quae adalligari iubent: puluerem in quo se accipiter uolutauerit, lino rutilo in linteolo, canis nigri dentem longissimum. (Pl. HN. XXX, 30, 98)

“Nas febres quartãs, a medicina clínica de quase nada é capaz. Por causa disso, citaremos muitos remédios dos magos e, em primeiro lugar, aqueles que eles ordenam que se usem como amuletos: a terra em que se tiver revolvido um falcão em um pedaço de tecido atado com um fio vermelho; o dente mais longo de um cão negro”.

No livro XXX, a parte dedicada especificamente aos remédios extraídos dos animais divide-se em seis seções e, numa dessas seções (§. 141 a 143), ele lista alguns remédios mágicos relacionados à inibição ou à estimulação do apetite sexual:

Assim, por exemplo, para inibir o desejo sexual:

In urina uirili enecata lacerta uenerem eius qui fecerit inibet; nam inter amatoria esse Magi dicunt. Inibet et fimum cocleae <et> columbinum cum oleo et uino potum. (Pl. HN. XXX, 49, 141).

“Um lagarto afogado na urina de um homem inibe o desejo daquele que o tiver matado; com efeito, os magos afirmam que se conta entre os filtros amorosos. Inibem também o desejo os excrementos de lesma e de pomba ingeridos com azeite e vinho”.

Como afrodisíacos ele cita:

XXX, Plínio relata e coloca em evidência quase exclusivamente os ingredientes do remédio e os gestos a executar”.

Pulmonis uolturini dextrae partes uenerem concitant uiris adalligatae gruis pelle, item si lutea ex ouis quinque columbarum admixta adipis suilli denarii pondere ex melle sorbeantur, passeris in cibo uel oua eorum, gallinacei dexter testis arietina pelle adalligatus. (Pl. HN. XXX, 49, 141)

“A partes direitas do pulmão de um urubu, embrulhadas em pele de garça como amuleto estimulam o desejo sexual; da mesma forma, é estimulante que sejam ingeridas com mel as gemas de cinco ovos de pomba misturadas com um denário de gordura de porco ou comer pardais ou os ovos dessa ave. O testículo direito de um galo embrulhado em pele de carneiro como amuleto também tem esse efeito”.

3. Conclusão

Além de obra de consulta, a HN apresenta um vívido retrato da vida na Roma da época de Plínio, sem cuja multifacetada obra haveria, sem sombra de dúvidas, muitas lacunas sobre os múltiplos saberes dos antigos.

Ainda em nosso tempo, são comuns as decocções, poções e preparados de folhas e flores como malva, genciana, camomila ou verbena, utilizadas como cosméticos ou como remédios na chamada “medicina alternativa”, tendo hodiernamente muitos de seus compostos reconhecidos como eficazes por médicos e estudiosos. Também se faz largo uso, ainda hoje, de amuletos para atrair sorte, amor, afastar influências negativas, proteger de perigos e outras utilizações. Ainda que se discuta a eficácia disso, é inegável que essas práticas vêm de um distante período na história da humanidade e diversos povos delas fizeram uso.

A HN é a obra quantitativamente mais vasta de toda literatura latina, embora pouco original e com ausência de caráter científico. Apesar disso, tem uma importância incalculável para quase todas as áreas do conhecimento e lança luz sobre aspectos obscuros do pensamento e dos costumes antigos a que, de outro modo, não teríamos acesso.

Referências bibliográficas>

- BEAGON, Mary. *Some aspects of the thought of Pliny the elder*. University of Oxford, 1986.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUVÉNAL. *Satires*. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et Jean Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1951.
- MARCHETTI, Sandra Citroni. *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*. Ed. Giardini, 1991.
- *La scienza della natura per un intellettuale romano. Studi su Plinio il Vecchio*. Fabricio Serra Editore, Pisa - Roma, 2011.
- NAAS, Valérie. *Le project encyclopédique de Pline l'Ancien*. Rome : École Française de Rome, 2002.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle. Livre I*. Texte établi et traduit par Jean Beaujeu. Introduction de Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle. Livre XXIX*. Texte établi, traduit et commenté par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle. Livre XXX. Magie et pharmacopée*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Introduction et notes par Sabina Crippa. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- PLINE LE JEUNE. *Lettres. Tome II*. Texte établi et traduit par Anne-Marie Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1967

SUBDESENVOLVIMENTO E LITERATURA: UM CASO CUBANO

Marcos César de Paula Soares (USP)

Resumo: Este ensaio propõe uma análise do romance cubano *Memórias do subdesenvolvimento*, do escritor Edmundo Desnoes, que toma como ponto de partida a disparidade entre a realidade latino-americana e a importação de uma cultura estrangeira que permite ao intelectual legitimar sua própria distância da vida coletiva.

Palavras-Chave: Edmundo Desnoes, romance cubano, subdesenvolvimento.

Abstract: This essay proposes an analysis of the Cuban novel *Memories of Underdevelopment*, by Edmundo Desnoes, in which the starting point is the gap between Latin-American reality and the importation of a foreign culture that allows intellectuals to explain and accept their own distance from the collective life.

Key Words: Edmundo Desnoes, Cuban novel, underdevelopment.

Memórias do subdesenvolvimento (1965), do escritor cubano Edmundo Desnoes, foi em parte obscurecido pelo sucesso do filme do mesmo título, baseado no romance, que se tornou um dos maiores clássicos do cinema latino-americano. Dirigido por Tomás Gutiérrez Alea em 1968, com a ajuda de Desnoes na escrita do roteiro, o filme reconta em linhas gerais os dados centrais do enredo do romance: a história de Sérgio, um intelectual que se vê sozinho em Havana depois que sua família decide deixar Cuba após a Revolução de Fidel Castro. De fato, a obra de Alea é extraordinária, mas o romance tem valor e interesse em si próprio. E para o leitor brasileiro interessado, a boa notícia é que já contamos com uma tradução para o português.²⁴

²⁴ Edmundo Desnoes. *Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Memorial, 2008 (tradução de Elen Doppenschmitt). A partir de agora referido como MS.

Parafrazeando o crítico Roberto Schwarz, em seu ensaio sobre o filme *8 ½* de Federico Fellini (SCHWARZ, 1981, p. 189), podemos dizer que é muito fácil gostar do romance. O difícil é dizer por quê. Em ambos os casos, tanto no filme de Fellini quanto no romance de Desnoes, o material são as memórias do protagonista, cujas observações, comentários, reflexões e recordações compõem o estofado da narrativa. No caso do Guido de Fellini, como Schwarz demonstrou, o que justifica o interesse pelas memórias e garante a adesão de personagens e espectadores, é o fato de que o protagonista é um importante diretor de cinema que pode submeter todos aos seus caprichos, contratando, demitindo ou tiranizando pessoas conforme elas se encaixem ou não nas lembranças pessoais que serão assunto do filme que prepara. Digamos que neste caso, as lembranças íntimas são monumentalizadas pela posse dos meios de produção. O sabor pessoal das lembranças, que pode decidir os destinos dos trabalhadores da indústria cinematográfica, mostra, assim, seu lado mais perverso.

Algo da mesma natureza acontece na primeira parte do extraordinário romance de Desnoes, mas em outra chave, algo rebaixada e um pouco mais “simpática”: o protagonista sem nome, que, na sua própria avaliação, não é uma pessoa propriamente interessante, é “apenas” dono e gerente de uma loja de móveis que aspira à carreira de escritor. Abandonado pelos pais, pela esposa e pelo melhor amigo, ele pode se ocupar com aquela que poderá vir a ser sua grande obra literária. As orações lhe saem lentas e desajeitadas e as grandes aspirações se esvaem em banalidades: reflexões sobre a importância dos dedos do pé, a descrição das brigas com a esposa, do barulho da máquina de escrever, dos nomes das cores de baton. O isolamento no apartamento confortável onde mora mimetiza o confinamento da narrativa em primeira pessoa, que não abre frestas nem quando o personagem olha a cidade através do telescópio instalado na sacada ou quando sai para caminhar nas ruas de Havana. A reflexão sobre as lacunas entre o “intelectual” e o “povo”, o tema principal dos pensamentos do protagonista, se esvai em reflexões sobre a solidão e dá origem a “pérolas” filosóficas tais como “Não quero fugir do vazio que carrego aqui dentro. Quero sentir-me sozinho e ver até onde posso chegar, se chego ao fundo do meu vazio.” (MS, p. 18)

Se clichês deste tipo conseguem adquirir algum peso “universal”, isso se dá em parte pela importância embutida no título, onde o termo “memórias” remete a um gênero consagrado da alta cultura, que dispensou linearidade narrativa e fecho dramático pelo menos desde

Proust e o modernistas. Por outro lado, apesar do peso das investidas universalizantes da literatura e da produção cultural burguesa, que o narrador-protagonista afirma conhecer bem, não somos obrigados a levar nada disso a sério, a não ser que acreditemos que os valores e preocupações dos intelectuais de fato resumem o “sentimento do mundo”. Caso discordemos, somos obrigados a desconfiar, num exercício que avalie a visada crítica (ou sua ausência) do escritor em relação a esse tipo de material. C. Wright Mills, o teórico norte-americano que produziu uma das mais duras críticas aos intelectuais e sua capitulação generalizada do pós-guerra, frequentemente se indaga em seus ensaios sobre o valor da “melancolia” do intelectual e sobre a ênfase que eles próprios dão a seus “problemas existenciais”:

...a convicção otimista na racionalidade humana tem perdido, de maneira evidente, a competição contra idéias mais trágicas sobre a vida política e pessoal. [...] Tentativas para reintegrar a antiga ênfase na capacidade humana para controlar seu destino através da inteligência não foram retomadas pelos intelectuais, por demais preocupados com novos problemas. Como homens diante da derrota, eles estão inquietos e confusos, alguns compreendendo apenas em parte a sua condição, outros tão penosamente conscientes dela que precisam cegar-se intelectualmente por meio de um intenso trabalho racionalista e muitas outras formas de auto-ilusão. [...] O que se passou é que os termos de aceitação da vida se tornaram áridos e superficiais, ao mesmo tempo em que os termos de revolta se tornaram vulgares e irrelevantes. (MILLS, 1963, p. 166-7)

No romance, a contrapartida, ou seja, a compensação pela irrelevância que o protagonista oferece é a tentativa de autenticar suas credenciais de intelectual através de um sem número de citações, que se multiplicam a cada página: Montaigne, Edmund Wilson, Kafka, Rimbaud, Ortega, Henry James, citados em inglês, francês e alemão, e cuja autoridade é mobilizada para dar certo peso às conjecturas literárias que compõem as memórias, dando ar “universalizante” às reflexões sobre a solidão, o isolamento, a incomunicabilidade, etc. O desapego do narrador em relação a cada um dos autores citados, que vão surgindo meio aleatoriamente em meio às suas trivialidades (dentre as quais

encontramos citações da Vogue e da Harper's Bazaar), produz um tipo de frouxidão refinada que faz pose de espírito crítico, e produz uma distância entre o narrador e o “conformismo cubano”. Segundo o narrador, o problema do povo cubano, para sempre condenado ao subdesenvolvimento, nem é tanto o fato de que todos têm cara de empregadas e operários, mas principalmente o fato de que “jamais leram um livro”. Diz o narrador: “Até os sentimentos dos cubanos são subdesenvolvidos: suas alegrias e seus sentimentos são primitivos e diretos, não foram trabalhados e herdados pela cultura.” (MS, p.14). As citações, portanto, não estão aí para simplesmente criar um jogo meta-literário, mas para fazer um mapeamento central nos países periféricos: as lacunas entre as formulações intelectuais e a vida social. Problema que não escapa à percepção do narrador. Diz ele:

Isso é tudo que merecemos, cópias, não somos mais que uma imitação ruim dos países poderosos e civilizados, uma caricatura, uma reprodução barata. (MS, p.44)

Trata-se de um problema com o qual estamos familiarizados e cuja formulação literária alcançou densidade crítica na obra de Machado de Assis (novamente segundo a leitura de Roberto Schwarz²⁵). Digamos que Bentinho e Brás Cubas, especialistas nesse tipo especial de aproveitamento da alta cultura, são primos próximos do nosso protagonista. Mas nossos compatriotas são donos de terras e têm interesses específicos. O protagonista de Desnoes, por outro lado, não é, nem foi latifundiário e não deseja ardentemente o fim da Revolução. Para ele o entrave é de outra ordem. Ele mesmo explica:

Não posso pensar na burguesia cubana sem espumar pela boca. Odeio-os com carinho. Dão pena pelo que poderiam ter sido e não foram por serem bestas. E olha que houve um tempo que tratei de convencê-los a se meterem em política, a estudarem o que se passava no mundo: insisti que deveriam modernizar o país: acabar com as pocilgas e o deleite cubano, obrigar todo mundo a estudar matemática. Nada. (p.16)

²⁵ Ver Roberto Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

E em seguida:

Até agora, sempre me mantive pelo menos bem informado do que se passava no mundo. Já não é possível. Era assinante de umas dez revistas; recebia catálogos das editoras e viajava todos os anos aos Estados Unidos ou à Europa... Cada vez que lia um romance francês percebia nosso atraso social e psicológico. Cada novo produto que aparecia no mercado norte-americano me tornava consciente de nosso atraso científico, técnico, industrial... (p.48)

Também esse diagnóstico é conhecido e nos obriga a confrontar a outra palavra-chave do título do romance: subdesenvolvimento. Quem ajuda na tarefa é mais uma vez C. Wright Mills que conta, num livro publicado no período do pós-guerra, como o termo foi popularizado pela sociologia do pós-guerra com a ajuda dos órgãos de informação financiados pela CIA²⁶. O establishment norte-americano logo fez uso amplo do termo: o discurso de posse de Harry Truman em 1949 tem um famoso Programa Ponto Quatro, no qual ele promete ajuda econômica aos países “subdesenvolvidos”. O programa começou a ser aplicado em 1950, sob controle do Departamento de Estado e, a partir de 1953 foi incorporado a outros programas de “ajuda” a países estrangeiros. Para esse fim, foram criadas as seguintes agências: em 1956, a *International Finance Corporation*; em 1957, o *Development Loan Fund*; em 1961, o *Inter-American Development Fund*. De outro lado, instituições já existentes ampliam seu envolvimento nesse jogo, dentre elas o Banco Mundial e o FMI. A ONU teve papel estratégico na implantação desses programas. Para a América Latina, foi criada em 1948 a CEPAL. Refrescando a memória: foi através da CEPAL que nossa intelectualidade de “esquerda” entrou nesse jogo (e como a CEPAL funcionava no Chile, explicam-se adicionalmente os “exílios” no Chile de gente como FHC, José Serra, Maria da Conceição Tavares, etc.).

O jogo neste caso é insistir tanto na modernização capitalista como horizonte desejável quanto nas relações pacíficas, de harmonia mútua que caracterizaria as relações entre países “atrasados” e seus

²⁶ C. Wright Mills. *Power, Politics and People*. New York: Ballentine Books, 1963.

“benevolentes” irmãos desenvolvidos. Digamos, para voltar ao romance, que encontramos aqui o teto ideológico no qual o narrador esbarra a cada momento. O tipo de cegueira produzida é bastante específico e se revela nas duras críticas que o narrador faz ao subdesenvolvimento cubano, onde se misturam clichês positivistas e elogios às qualidades da modernidade (como o esforço, o trabalho, etc.), em princípio inalcançáveis. A passagem abaixo é paradigmática e se repete em diversas formulações ligeiramente diversas:

O ambiente é inosso, exige pouco do indivíduo. Todo talento cubano é gasto em adaptar-se ao momento. Às aparências. As pessoas não são consistentes, conformam-se com pouco. (p.31)

Entretanto, uma das ironias do romance é o fato de que cada um desses diagnósticos críticos pode servir para caracterizar o estilo literário do diário, que sofre dos mesmos defeitos que o narrador procura criticar: é inconsistente na escolha das citações eruditas, mistura clichês, faz pose de moderno, mas demonstra ignorância, etc.

Se o romance acabasse aqui, já teríamos um diagnóstico precioso dos entraves que caracterizam os choques entre as exigências de uma sociedade revolucionária e mundo da cultura copiada, de segunda. O final desta primeira parte insiste no desajuste, ao revelar o abismo gritante entre as necessidades coletivas – aqui cifradas pelos eventos envolvendo a crise dos mísseis – e o enfoque individual do protagonista.

Mas há uma segunda parte, onde o escritor inclui contos que ele menciona durante a primeira parte. São relatos “transcritos”, que constroem uma relação dialética entre o trabalho literário e o registro objetivo, um pouco como na seqüência em que o narrador “transcreve” uma briga com a mulher gravada em fita cassete. É aqui que há um arejamento da narrativa, na justaposição de focos narrativos que revelam situações semelhantes ao do escritor, mas em níveis diversos. São outras falas, outro vocabulário, outros modos diversos de ver os mesmas questões. Aqui, pessoas do “povo” discutem aspectos da vida cotidiana e o confronto com a cultura estrangeira se dá num dos contos na forma concreta de problemas enfrentados na lida com turistas americanos. Assim, os problema ganham generalidade e revelam uma sociedade em busca de novos símbolos e significados que possam ser disponibilizados coletivamente, tarefa na qual o intelectual pode ajudar. O romance,

assim, não é um ataque anti-intelectual ao mundo das ideias e da arte, mas um pedido de reformulação diante dos novos dados sociais. A vantagem epistemológica cubana, nesse sentido, é/foi apresentar em desafio que permanece atual e que a própria sociedade cubana deve reformular agora, quando a promessa de uma sociedade mais moderna faz soar novamente o canto da sereia.

Referências Bibliográficas

- DESNOES, Edmundo. *Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Memorial, 2008 (tradução de Elen Doppenschmitt).
- MILLS, C. Wright. *Power, Politics and People*. New York: Ballentine Books, 1963.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

L'ESPACE DANS *THERESE DESQUEYROUX*

Gabriela Jardim da Silva (UFRGS) e
Henriete Karam (UCS)

Resumo: O presente estudo tem por objetivo refletir sobre o espaço em *Thérèse Desqueyroux*, romance de François Mauriac publicado em 1927, a partir de uma breve comparação entre a trajetória de sua personagem central e aquela de Emma, personagem de *Madame Bovary*, romance de Gustave Flaubert. Para tanto, procedemos, inicialmente, a um exame do espaço físico para revelar sua dimensão figurativa. Posteriormente, debruçamo-nos sobre o espaço social para discernir os discursos das personagens e identificar os grupos sociais dos quais elas fazem parte, ou seja, dedicamo-nos à análise da visão de mundo destes grupos. Finalmente, nós examinamos o espaço psicológico e a sua preeminência na narrativa.

Palavras-Chave: François Mauriac; *Thérèse Desqueyroux* (1927); espaço romanesco.

Résumé: La présente étude a pour dessein de réfléchir sur l'espace dans *Thérèse Desqueyroux*, roman de François Mauriac paru en 1927, à partir d'une brève comparaison entre la trajectoire de son personnage central et celle d'Emma dans *Madame Bovary*, roman de Gustave Flaubert. Pour ce faire, nous procédons, tout d'abord, à un examen de l'espace physique pour signaler sa dimension figurative. Ensuite, nous focalisons notre attention sur l'espace social afin de saisir les discours des personnages et d'identifier les groupes sociaux auxquels ils appartiennent, c'est-à-dire que nous nous adonnons à la vision du monde de ces groupes. Finalement, nous examinons l'espace psychologique et sa prééminence à l'intérieur du récit.

Mots-Clés: François MAURIAC; *Thérèse Desqueyroux* (1927); espace romanesque.

1 INTRODUCTION

La présente étude²⁷ a pour dessein d'examiner l'espace dans *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac. Ce roman, paru en 1927, raconte l'histoire de l'infortunée Thérèse, jeune femme provinciale issue d'une famille riche et conservatrice. Ce personnage emblématique de Mauriac se rapproche, en raison de ses conflits et de ses mésaventures, de celui d'Emma dans *Madame Bovary*, roman de Gustave Flaubert.

Dans cette étude, nous examinons l'espace à partir de trois catégories: l'espace physique, l'espace social et l'espace psychologique afin d'établir les liens entre ces espaces les uns par rapport aux autres et de vérifier dans quelle mesure ils s'organisent pour produire du sens. Quant à l'espace physique, nous analysons la description des lieux fournie par le narrateur en signalant leur dimension figurative. Au sujet de l'espace social, nous nous penchons sur le discours des personnages pour identifier les caractéristiques des groupes sociaux qui partagent le même espace physique, c'est-à-dire que nous focalisons notre attention sur la vision du monde de ces groupes sociaux. Relativement à l'espace psychologique, il est examiné lorsque nous procédons à une analyse du personnage de Thérèse Desqueyroux.

2 THÉRÈSE DESQUEYROUX: MADAME BOVARY DU XX^e SIÈCLE

Dans *L'Éducation des filles*, essai paru en 1933, François Mauriac s'applique à déceler, parmi d'autres sujets, les drames vécus par des femmes subversives. À ce propos, Mauriac constate que « [s]a Thérèse Desqueyroux a d'innombrables sœurs » (1933, p. 183). Effectivement, ainsi que Thérèse, il y a plusieurs femmes qui ont renversé l'ordre établi par la culture. La littérature française, de son côté, est pleine d'ouvrages qui s'y sont consacrés. Dans cette section, nous nous proposons de tracer un bref parallèle entre Emma Bovary, le personnage central de *Madame*

²⁷ Cette étude s'inscrit dans le cadre d'un mémoire de master intitulé *La Représentation du féminin dans Thérèse Desqueyroux: de l'analyse narratologique à une interprétation socio-historique* - élaboré par Mlle Gabriela Jardim da Silva, dirigé par Mme Henriete Karam et soutenu en 2012 à l'institut des lettres de l'UFRGS.

Bovary (1857), roman de Gustave Flaubert, et Thérèse Desqueyroux, personnage central du roman éponyme, afin de signaler quelques-unes des ressemblances et des dissemblances entre elles. Il s'agit ici d'inscrire Thérèse Desqueyroux dans une tradition des femmes qui ne s'accordent pas à la loi des hommes, dans le but de fournir quelques renseignements à ceux qui n'ont pas lu le roman auparavant.

Dans *Madame Bovary*, Emma suit une trajectoire cyclique représentée par des moments d'ennui et de dépression, suivis de périodes de rupture des bienséances et, à la fin de chaque cycle, le repentir. Thérèse Desqueyroux, de son côté, est une femme inadaptée, puisque sa vision du monde ne correspond pas à celle des personnes qui appartiennent à son milieu natal. *Madame Bovary* et *Thérèse Desqueyroux*, appartenant à deux époques différentes, font voir des similitudes relativement aux sujets dont ils s'occupent: l'échec du mariage selon le point de vue de la femme qui veut plus que cette institution puisse lui offrir, l'ennui et le désir d'habiter ailleurs. Les similitudes ne s'y arrêtent pas: les relations d'un texte à l'autre, c'est-à-dire les relations d'intertextualité, sont un élément intéressant à vérifier. Rappelons, de même, qu'à la manière de Flaubert qui s'est exclamé « Madame Bovary, c'est moi », Mauriac a proféré: « Thérèse Desqueyroux, c'est moi désespéré».

D'une part, dans *Madame Bovary*, roman réaliste dont le sous-titre est « mœurs de province », Flaubert se propose de faire un portrait de la société provinciale française et d'un personnage, Emma Bovary, qui en est insatisfait. De ce point de vue, les descriptions des mœurs et les actions des personnages sont fondamentales dans la construction de ce roman. D'autre part, nous avons *Thérèse Desqueyroux*, roman psychologique du XX^e siècle, dans lequel le monologue intérieur joue un rôle essentiel. S'il est possible de connaître Emma Bovary par ses actes, nous connaissons Thérèse Desqueyroux surtout par ses souvenirs.

Quelles sont alors les différences fondamentales entre Emma Bovary et Thérèse Desqueyroux? Emma a une nature sentimentale, en opposition à Thérèse qui est dotée d'un tempérament plutôt soucieux de liberté que passionnel. L'ennui dans son mariage conduit Emma à l'adultère, parce qu'elle « cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion*, de *ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres » (FLAUBERT, 2008, p. 97). En raison de ses désirs, Emma souffre mais cela ne l'empêche pas de vivre selon les impulsions de son âme et de son corps.

Les deux femmes sont instruites, elles ont également envie de vivre autrement, cependant Emma est esclave de ses sentiments et de ses désirs. Celle-ci avait besoin d'être heureuse par le moyen de la passion et de l'ivresse tandis que Thérèse avait besoin d'être libre:

Si [Thérèse] avait de l'argent, elle se sauverait à Paris, irait droit chez Jean Azévêdo, se confierait à lui; il saurait lui procurer du travail. Être une femme seule dans Paris, qui gagne sa vie, qui ne dépend de personne... Être sans famille! Ne laisser qu'à son cœur de soin de choisir *les siens* - non selon le sang, mais selon l'esprit, et selon la chair aussi; découvrir ses vrais parents, aussi rares, aussi disséminés fussent-ils (TD, p. 124)²⁸.

Ce passage permet de saisir de précieux renseignements dont nous nous servons pour mieux la comprendre: Thérèse souhaite chercher refuge à Paris et se confier à Jean Azévêdo, elle pense à la possibilité de travailler et, finalement, elle rêve d'être seule. Ces informations montrent l'une des différences principales entre Emma et Thérèse: celle-ci, d'une certaine manière, cherche l'inconnu au-delà du mariage et, pour y réussir, il lui faut être libre. Emma, de son côté, voudrait bien vivre autrement, cependant l'envie de liberté ne la touche pas, ce qu'elle souhaite est le bonheur, la passion et l'ivresse montrés dans les livres qu'elle a lus. Même si elle a envie de s'enfuir avec ses amants, elle ne serait pas malheureuse d'être assujettie à l'amour et à un homme capable de provoquer les sensations et les sentiments que Charles ne pourrait jamais lui offrir. De cette manière, on constate qu'Emma cherche le bonheur alors que Thérèse souhaite la liberté d'esprit.

Malgré les différences entre Emma et Thérèse, il est indéniable que celle-ci hérite le même sentiment d'angoisse face à une condition préétablie et à un mariage de convenance avec un homme qui lui semble faible et désintéressant. En outre, ces deux femmes, dans leurs drames respectifs, sont affectées de maladies physiques en raison de leurs troubles psychologiques; elles s'évadent donc dans l'imaginaire en raison de leur insatisfaction. Relativement à Thérèse, rappelons la période de

²⁸ Toutes les citations de *Thérèse Desqueyroux* sont extraites de l'édition qui figure dans les Références. Les références à cet ouvrage seront désormais abrégées en TD suivi du numéro de la page à la fin de la citation.

séquestration dans laquelle elle subit un processus de dégradation physique: fermée en soi-même, elle demeure inerte dans sa chambre en se livrant à des rêveries. À cette évasion dans l'imaginaire par l'insatisfaction, Jules de Gaultier, philosophe français, a attribué le nom de *bovarysme* – ce terme étant dérivé du nom du personnage d'Emma Bovary. Le *bovarysme*, conformément à Gaultier, se rapporte au « pouvoir départi de l'homme de se concevoir autre qu'il n'est » (2006, p. 10). Le bovarysme chez elles se manifeste soit par l'insatisfaction de leur vie affective, soit par la démonstration de la maladie physique en raison de troubles psychologiques. Le désir d'être une autre personne et l'évasion dans l'imaginaire et dans la pensée correspondent à l'héritage d'Emma Bovary: Thérèse est une bovarysme du XX^e siècle. L'héroïne de Mauriac, cependant, réussit ce qu'elle voulait – se débarrasser de son mari et habiter ailleurs - sans être physiquement condamnée.

Il y a également une question essentielle qui traverse les deux histoires: celle de l'espace. Dans les deux romans, nous avons, d'une part, l'espace étouffant de la province (décrit de manière négative par les narrateurs, surtout par celui de *Madame Bovary*). D'une autre part, nous avons l'espace de Paris, vue, par Emma, comme une ville chic et romantique et, par Thérèse, comme un lieu d'expression de l'individualité. Paris est, en dernière analyse, un lieu pour s'échapper de l'ennui et des contraintes sociales.

Après avoir procédé à de brefs considérations sur les liens de ressemblance et de dissemblance entre Emma Bovary et Thérèse Desqueyroux, dans le but de mieux saisir le caractère de la protagoniste de Mauriac, par le moyen d'une mise en opposition avec l'héroïne la plus symbolique de la littérature française, nous nous consacrons à l'analyse de l'espace dans *Thérèse Desqueyroux*, élément fondamental pour bien comprendre ce roman.

3 L'ESPACE PHYSIQUE

Lorsqu'on traite de la catégorie de l'espace dans un récit littéraire, la première question qui s'impose est celle de l'examen de l'espace physique. C'est la raison pour laquelle nous repérons, tout d'abord, les espaces mis en scène dans *Thérèse Desqueyroux* pour les décrire. Où les personnages habitent-ils? Où circulent-ils? Presque toute l'histoire de Thérèse se déroule dans la province. Sauf dans le dernier chapitre, où le narrateur

fait voir Thérèse à Paris, les personnages se déplacent entre quelques-unes des communes de la Lande, notamment entre Argelouse et Saint-Clair.

Argelouse et Saint-Clair, des communes qui font partie de l'univers diégétique du récit ont, en fait, pour correspondants réels respectivement Jouanhaut et le bourg de Saint-Symphorien, comme François Mauriac l'assure dans *Commencements d'une vie*, récit autobiographique paru en 1932. Dans *Thérèse Desqueyroux*, Argelouse est une commune française située dans le département de la Gironde. Pour Thérèse, cette commune représente une sorte de symbole de l'éloignement et de la solitude, en contraste avec la liberté qu'elle croit pouvoir trouver seulement à Paris. Dans le troisième chapitre, le narrateur décrit Argelouse:

Argelouse est réellement une extrémité de la terre; un de ces lieux au-delà desquels il est impossible d'avancer, ce qu'on appelle ici un quartier: quelques métairies, sans église ni mairie, ni cimetière, disséminées autour d'un champ de seigle, à dix kilomètres du bourg de Saint-Clair, auquel les relie une seule route défoncée (*TD*, p. 39).

Dans ce passage, le narrateur décrit Argelouse comme étant un lieu presque impénétrable. Ce quartier est distant de tout; c'est la raison pour laquelle le narrateur le décrit comme « une extrémité de la terre », d'où la difficulté d'en sortir pour aller vers d'autres sites. Argelouse est un lieu d'accès difficile, car la seule manière d'y arriver est de prendre une route détériorée.

En outre, cette commune est éloignée à la fois de Dieu et de la loi, attendu qu'elle est présentée comme un lieu « sans église ni mairie ». Argelouse est, dans ce sens, plus que perdue dans l'espace, mais aussi perdue dans le temps, en raison du manque de certains endroits trouvés, en général, dans une commune plus ou moins développée (cimetière, église, mairie) ainsi que du manque de routes praticables. De cet endroit, les familles de Thérèse Laroque et de Bernard Desqueyroux sont sorties pour habiter à Saint-Clair.

Argelouse est aussi présentée comme un lieu de silence: « Les gens qui ne connaissent pas cette lande perdue ne savent pas ce qu'est le silence: il cerne la maison, comme solidifié dans cette masse épaisse de forêt où rien ne vit, hors parfois une chouette ululante (nous croyons entendre, dans la nuit, le sanglot que nous retenions) » (*TD*, p. 86). Dans

le silence qui « empêchait [Thérèse] de dormir » (TD, p. 119), après avoir bénéficié d'un non-lieu, elle restera enfermée jusqu'au moment où Bernard lui rendra la liberté à Paris. Le silence peut être également associé à l'hypocrisie des personnes qui y habitent, fait sur lequel Jean Azévedo insiste: « ici comme ailleurs chaque destinée est particulière; et pourtant, il faut se soumettre à ce morne destin commun; quelques-uns résistent: d'où ces drames sur lesquels les familles font silence. Comme on dit ici: - Il faut faire le silence... » (TD, p. 84).

Avec de telles caractéristiques, Argelouse devient un lieu idéal pour incarcérer une femme rebelle; dans la maison Desqueyroux, située dans ce « quartier perdu », Thérèse sera emprisonnée. Dans cette commune, dans laquelle ni Dieu ni la loi ne peuvent pas la toucher, il ne lui reste que d'obéir aux règles de la famille, superposées à la loi de Dieu et à celle des hommes. À Argelouse ainsi qu'à Saint-Clair, qui ne lui est éloignée que de dix kilomètres, l'atmosphère étouffante est renforcée par le climat local: en été, la chaleur, maintes fois mentionnée dans le récit, contribue à cet étouffement.

Il faut remarquer que Thérèse cède à l'impulsion d'empoisonner son mari à l'époque de l'incendie des pins de Mano. À cette époque-là, « des semaines se succédèrent sans que tombât une goutte d'eau » (TD, p. 97); ainsi, Thérèse était accablée par la chaleur et son angoisse augmentait de plus en plus. Les renseignements géographiques touchant la végétation locale – les pins, les chênes – contribuent de même à créer une ambiance de renfermement, d'étouffement et de prison; la disposition physique de ces arbres donne l'impression de la représentation des grilles d'une prison. Cette image devient plus évidente lorsque Bernard apprend à Thérèse qu'elle sera libre après les noces d'Anne de la Trave:

Elle n'avait plus peur d'Argelouse; *il lui semblait que les pins s'écartaient, ouvraient leurs rangs, lui faisaient signe de prendre le large.* Un soir, Bernard lui avait dit: « Je vous demande d'attendre jusqu'au mariage d'Anne; il faut que tout le pays nous voie, une fois encore, ensemble; après, vous serez libre. » (TD, p. 137, c'est nous qui soulignons).

L'image des pins qui s'écartent, ainsi que des grilles d'une prison, pour que Thérèse devienne finalement libre est fort significative, vu qu'elle a toujours été attachée à la propriété – représenté dans ce

contexte par la possession des pins – et, après sa libération, elle les quittera, ainsi que tout l'univers de la bourgeoisie provinciale.

Si Argelouse et tout l'univers de la province représentent l'éloignement, la solitude et le silence, Paris, d'après Thérèse et Jean Azevédo, représente la liberté. L'imaginaire de liberté autour de Paris chez Thérèse est déchaîné par les mots de Jean Azevédo. À partir du récit de Jean et de sa description de la capitale, Thérèse imagine Paris comme « un royaume dont la loi eût été de 'devenir soi-même' » (*TD*, p. 84). Paris est, en dernière analyse, l'endroit où cette femme croyait pouvoir trouver tout ce qu'elle voulait:

Être une femme seule dans Paris, qui gagne sa vie, qui ne dépend de personne... Être sans famille! Ne laisser qu'à son cœur le soin de choisir *les siens* – non selon le sang, mais selon l'esprit, et selon la chair aussi; découvrir ses vrais parents, aussi rares, aussi disséminés fussent-ils... (*TD*, p. 124).

Thérèse désire se trouver au côté de « ceux qui existent » (*TD*, p. 81), c'est-à-dire de ceux qui partagent sa vision du monde, les siens « selon l'esprit ». D'ailleurs, Thérèse rejette la famille dans la mesure où elle rêve d'un lieu où les liens de sang ne comptent guère.

Thérèse acquiert la liberté souhaitée, une fois que Bernard la libère après le mariage d'Anne et l'emmène à Paris. Dans la métropole, au milieu de la foule, Thérèse ne souffrira plus le mal du silence? Nous revenons sur la question de l'espace de Paris lorsque nous traitons de l'espace psychologique.

À partir des descriptions fournies par le narrateur des espaces physiques qui composent l'univers diégétique de *Thérèse Desqueyroux*, nous nous rendons compte que les espaces physiques fixes de la province sont subordonnés à la description des états psychiques de Thérèse, c'est-à-dire qu'ils produisent du sens dans la mesure où ils s'imposent comme des figures de l'angoisse, de la claustration et de l'oppression éprouvées par l'héroïne.

À titre d'exemple, il convient de mentionner le rapport entre la description d'Argelouse (y compris sa valeur figurative) et l'état d'esprit de Thérèse: comme le narrateur l'annonce dans sa description, Argelouse est un lieu presque inaccessible, attendu que la seule manière d'y arriver est de prendre une route défoncée. Dans ce sens, l'inaccessibilité d'Argelouse

est en accord avec l'incommunicabilité de cette commune à de nouvelles visions du monde; les valeurs traditionnelles y sont cristallisées. Puisque Thérèse est inadaptée à son milieu social et familial, elle devient angoissée; il faut, par conséquent, qu'elle se débarrasse de la province pour atteindre de nouvelles valeurs. En revanche, l'espace urbain – Paris – acquiert le statut d'une figure de la liberté, puisqu'il est inaccessible à Thérèse et, par conséquent, il devient chimérique.

Pour faire mieux comprendre les rapports descriptifs entre l'espace physique et les états psychiques de Thérèse, nous partageons l'espace en deux sous-catégories: l'espace de transition (l'espace parcouru lors du voyage) et les espaces claustrophobes.

3.1 L'espace de transition

La route de déplacement que Thérèse parcourt de B. à Argelouse, quoiqu'elle ne soit pas un espace physique fixe, a une fonction fondamentale. Cet espace relie deux espaces fixes, celui du Palais de Justice, à B., et celui de la maison à Argelouse. Le parcours comprend quatre étapes: le déplacement à pied, le trajet en voiture jusqu'à la gare de Nizan, l'itinéraire en train et, en dernier lieu, le chemin en carriole pour arriver à Argelouse.

Lors de ce déplacement, Thérèse passe par quelques-unes des communes du département de la Gironde. Son voyage commence à Bazas, une commune française située dans le département de la Gironde en région Aquitaine. Comme les indices le montrent, B. est une commune plus développée que Saint-Clair et Argelouse, car elle possède un Palais de Justice et une mairie. Thérèse y monte dans la voiture qui l'emmène à Nizan où elle prend le train qui passe par Uzeste et Villandraut. La première étape du parcours de Thérèse, c'est le trajet en voiture de Bazas à la gare de Nizan. La dernière station est celle de Saint-Clair, commune fictive correspondant à Saint-Symphorien. De là, Thérèse prend la carriole pour aller à Argelouse, le « quartier perdu », où elle se trouvera jusqu'à sa libération à Paris.

Dans ce parcours, nous percevons le jeu de la double spatialité; d'un côté, il y a l'espace physique, tantôt celui des espaces claustrophobes – la voiture, la cabine du train et la carriole –, tantôt l'espace parcouru vers la destination. D'un autre côté, il y a l'espace psychologique, évoqué

par la conscience de Thérèse et lié aux souvenirs de sa vie avant la sentence de non-lieu.

Parallèlement à la progression linéaire de la protagoniste dans l'espace physique, lors du voyage, il y a, de même, le mouvement de la progression introspective de celle-ci dans le but d'acquérir une conscience de soi; c'est le moment où Thérèse essaie de trouver des réponses pour son crime par le moyen d'une rétrospection de sa vie. L'introspection de Thérèse, qui compose le témoignage du narrateur, lui permet d'atteindre la profondeur intime de son héroïne. Autrement dit, le déplacement de Thérèse a pour fonction de la révéler, par le biais du narrateur, à elle-même et aussi à l'autre, le lecteur.

La prise de conscience et la révélation d'un personnage sont possibles, selon Roland Bourneuf, puisque le déplacement est « pour le [narrateur] le moment propice de placer le retour en arrière explicatif, l'interruption dans le récit linéaire étant délimitée et justifiée par le temps nécessaire au personnage pour se rendre d'un point à un autre » (1970, p. 89). C'est exactement le mouvement adopté par le narrateur: faire connaître l'intérieur de son héroïne par une analepse explicative.

3.2 Les espaces claustrophobes

Bien que Thérèse ressente de l'angoisse depuis son mariage et de l'asphyxie de son milieu natal à dater de sa rencontre avec Jean Azévédo, les images et les lieux qui renvoient à sa claustration sont plus évidents à partir du moment où elle retourne à Argelouse, après avoir bénéficié d'un non-lieu.

Après être sortie du Palais de Justice à B., Thérèse fait un long chemin jusqu'à Argelouse; pour y arriver, il faut prendre une voiture, un train et une carriole. Seule, dans ces espaces claustrophobes, Thérèse cherche en vain la vraie source de son acte criminel. Arrivée à Argelouse, elle est soumise à un régime d'emprisonnement dans sa propre maison.

Après avoir reçu les recommandations de son père dont la plus sévère est: « Tu feras tout ce que ton mari t'ordonnera de faire » (TD, p. 30), Thérèse est poussée par lui dans la voiture dans laquelle elle se trouve « plus d'une heure jusqu'à la gare de Nizan » (TD, p. 31). Le narrateur ne signale guère de repères descriptifs de la voiture; il est quand même possible de nous rendre compte que l'atmosphère de cette voiture est claustrophobe, par le moyen de subtils indices sensoriels: « Cette odeur de

cuir moisi des anciennes voitures, Thérèse l'aime... Elle se console d'avoir oublié ses cigarettes, détestant de fumer dans *le noir* » (TD, p. 31, c'est nous qui soulignons). Nous avons ici l'enfermement de Thérèse dans une voiture dont l'odeur est de cuir moisi, ce qui contribue à une ambiance étouffante.

L'obscurité est, de même, un élément qui vaut la peine de vérifier, puisqu'elle collabore à cette ambiance de suffocation, comme l'affirme André Seailles: « l'obscurité ajoute à la sensation d'étouffement dans ces huit chapitres du retour au pays » (1984, p. 64). D'une manière effective, il est possible de repérer l'absence de lumière comme un élément constant tout au long du récit; le champ lexical de l'obscurité l'atteste: douze occurrences du mot « noir », cinq occurrences du mot « obscur », huit occurrences du mot « sombre » et neuf occurrences du mot « ténèbres ».

Lorsque Thérèse atteint Nizan, elle trouve le petit train duquel « venaient des mugissements, des bêlements tristes » (TD, p. 34). L'atmosphère de la gare est sombre et celle du train l'est aussi, comme Thérèse l'aperçoit: « Elle traversa à tâtons le jardin du chef de gare, sentit des chrysanthèmes *sans les voir*. Personne dans le compartiment de première, où d'ailleurs *le lumignon n'eût pas suffi à éclairer son visage*. Impossible de lire » (TD, p. 35, c'est nous qui soulignons). L'absence d'autres personnes et le manque de lumière contribuent au moment de plongée éprouvé par Thérèse. Durant le voyage, elle est absorbée par l'obscurité de la nuit, aggravée par l'ambiance claustrophobe du train qui l'emmène à Saint-Clair et, de même, elle est absorbée par ses ténèbres intérieures venues de son incertitude à propos de son acte envers Bernard.

Bernard décide de s'installer dans la maison Desqueyroux « inhabitée depuis des années » (TD, p. 119). Dans le début du onzième chapitre, le narrateur décrit en peu de mots cette maison: « Les cheminées fumaient, les fenêtres fermaient mal, et le vent passait sous les portes que les rats avaient rongées » (TD, p. 119). La déchéance de la résidence Desqueyroux la rend idéale pour l'enfermement de Thérèse et elle y vit comme dans une prison, car l'accès à la cuisine lui est interdit et elle ne peut manger que du confit et du jambon. Avec de telles limitations, il ne reste à Thérèse qu'une vie reléguée dans sa chambre. Toujours au onzième chapitre, le narrateur présente la chambre de Thérèse qui est aussi décadente que la maison comme un tout:

Dans les angles la moisissure détachait le papier. Aux murs, la trace demeurait encore des portraits anciens qu'avait pris Bernard pour en orner le salon de Saint-Clair et les clous rouillés qui ne soutenaient plus rien. Sur la cheminée, dans un triple cadre de fausse écaille, des photographies étaient pâles comme si les morts qu'elles représentaient y fussent morts une seconde fois (*TD*, p. 121).

Ainsi que dans l'ancienne voiture, dans la chambre de la maison à Argelouse, nous apercevons de même la moisissure comme un élément provenant de l'humidité et de l'obscurité. Le papier du mur de la chambre est, par conséquent, détérioré, soit par la moisissure, soit par les marques des portraits qui n'y sont plus. D'autres éléments, comme les clous rouillés et des photographies pâles, attirent l'attention sur la détérioration de cette chambre qui a subi la puissance du temps. L'atmosphère de dégradation de la chambre est accentuée par sa saleté. Balionte, la bonne des Desqueyroux, s'inquiète de l'opinion de Bernard en ce qui concerne la chambre: « et que dira-t-il quand il verra cette chambre? Un vrai parc à cochons! » (*TD*, p. 126).

La chambre plongée dans l'obscurité et dans la saleté est en accord avec Thérèse et avec son état d'esprit; victime d'un processus de dégradation physique et psychique, elle réfléchit la décadence de sa chambre et vice-versa.

4 L'ESPACE SOCIAL

Si l'on considère que l'analyse de l'espace social présuppose l'examen de quelques éléments se rapportant à la structure et à la stratification sociale représentées à l'intérieur du récit - y compris les relations de pouvoir et les oppositions idéologiques -, il nous faut procéder à de brèves considérations sur les rapports de ressemblance et de dissemblance entre les personnages en ce qui touche leur vision du monde. Quels sont les traits qui caractérisent les groupes sociaux qui participent à l'histoire? Comment s'organisent ces groupes qui occupent surtout la province française dans la première moitié du XX^e siècle?

4.1 La cohésion politico-idéologique

L'espace social décrit par le narrateur est *grosso modo* celui de certains endroits de la province française. Nous y remarquons quelques-unes des croyances et des valeurs de la bourgeoisie provinciale représentée par les Larroque, par les Desqueyroux et par les la Trave.

Lorsqu'on prend en compte les catégories de l'analyse d'un espace et de ses groupes sociaux, la politique est peut-être l'élément le plus remarquable; nous commençons, par conséquent, par cette question. Dans *Thérèse Desqueyroux*, même s'il y a des divergences politiques entre les démocrates (Jérôme Larroque et Thérèse) et les conservateurs (les la Trave et les Desqueyroux), cela n'a pas d'intérêt, car le sujet qui leur attire l'attention, c'est la propriété et, à ce sujet, les Larroque, les La Trave et les Desqueyroux sont tout à fait d'accord. Thérèse exprime son point de vue d'une manière ponctuelle:

La politique [...] suffisait à mettre hors des gonds ces personnes qui, de droite ou de gauche, n'en demeuraient pas moins d'accord sur ce principe essentiel: la propriété est l'unique bien de ce monde, et rien ne vaut de vivre que de posséder la terre. [...] le tragique du conflit des classes lui échappait dans un pays où le plus pauvre est propriétaire, n'aspire qu'à l'être davantage; où le goût commun de la terre, de la chasse du manger et du boire, crée entre tous, bourgeois et paysans, une fraternité étroite (*TD*, p. 75).

En effet, malgré les querelles politiques entre les familles Larroque et les La Trave/Desqueyroux, « l'amour de la propriété », mentionné maintes fois par le narrateur comme une caractéristique de Thérèse, est en réalité un sentiment qui rapproche tous les personnages à l'intérieur de la diégèse.

4.2 Les polarités idéologiques

Bien qu'il y ait des affinités politico-idéologiques, l'espace social peint par le narrateur n'est absolument pas homogène, car, comme l'affirme Bernard Bachelet: « L'espace vécu culturellement par une collectivité n'est qu'exceptionnellement neutre, il n'est jamais isotrope. Il

est au contraire marqué par des inégalités tonales, des intensités différentielles, des orientations divergentes, des polarités affectives » (1998, p.14).

Ce sont exactement les orientations divergentes dont parle Bachelet qui mènent aux conflits éprouvés par les personnages. Dans la province, des polarités telles que le masculin et le féminin, la pensée traditionnelle et la pensée moderne sont fondamentales pour mieux comprendre la manière dont les individus partagent un espace composé de différentes visions du monde ainsi que la tension vécue par eux en raison des conduites de ceux qui ont une vision du monde diamétralement opposée à celle de la plupart des personnes qui y résident. En d'autres termes, ceux qui s'opposent à la pensée traditionnelle, partagée par les provinciaux d'Argelouse et de Saint-Clair, deviennent une source de conflit, vu qu'ils renversent l'ordre en heurtant les valeurs traditionnelles.

Nous débutons nos réflexions, en respectant l'ordre des oppositions mentionnées ci-dessus, par le couple antithétique masculin/féminin. Pour nous consacrer à cette question, il nous faut, premièrement, procéder à de brefs considérations sur le type de famille représenté dans le contexte de la province française de la première moitié du XX^e siècle, c'est-à-dire celui de la famille patriarcale. Dans ce type de famille, de domination paternelle, fondé sur des éléments comme le devoir, la morale et la norme, le mariage est à la fois le principal moyen de maintenir les valeurs chères au patriarcat et de les transmettre. Pour les femmes, ce genre d'union est vu comme l'un des moyens principaux d'échapper à la ruine. C'est pourquoi Thérèse décide de se marier:

Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril. Jamais elle ne parut si raisonnable qu'à l'époque de ses fiançailles: elle s'incrustait dans un bloc familial, « elle se casait »; elle entraînait dans un ordre. Elle se sauvait (TD, p. 47).

À l'intérieur du groupe social auquel Thérèse appartient, le mariage représente le moment où la femme entre dans un ordre. Autrement dit, c'est l'occasion où la femme s'inscrit dans la tradition en assimilant toutes ses valeurs familiales, religieuses et sociales. Pour

Thérèse, l'adhésion à un bloc familial signifie son anéantissement; elle perd son individualité aussitôt qu'elle se marie.

Dans la famille patriarcale, les rôles des hommes et des femmes sont bien définis; les hommes doivent s'occuper des affaires de la famille tandis que les femmes sont responsables des soins de la maison et de leurs enfants. De même, dans le mariage au sein du patriarcat, « un mari doit être plus instruit que sa femme » (*TD*, p. 41). L'habitude de la lecture, par exemple, n'est pas bien vue chez les femmes à cette époque-là.

En ce qui concerne Thérèse, ses caractéristiques les plus remarquables échappent à celles qui sont traditionnellement liées à la condition d'une femme. D'un côté, elle se préoccupe des affaires de la famille (les pins) et elle est aussi instruite que son mari. D'un autre côté, elle ne s'intéresse guère à la maternité et à ses attributions en tant que femme. Avec de telles caractéristiques, Thérèse blesse les valeurs morales, religieuses et sociales, se comportant comme inadaptée dans son milieu familial. De là, le bouleversement qu'elle représente dans un groupe social marqué par l'importance de la famille comme institution, par la religion et par la tradition. Quoique Thérèse connaisse le destin d'une femme dans son contexte social (information qui nous est apprise par le narrateur omniscient au douzième chapitre, lors de la rencontre entre Thérèse et Anne de la Trave), elle a du mal à jouer son rôle social:

Anne, elle, n'attend que d'avoir des enfants pour s'anéantir en eux, comme a fait sa mère, comme font toutes les femmes de la famille. Moi, il faut toujours que je me retrouve; je m'efforce de me rejoindre... Anne oubliera son adolescence contre la mienne [...]. Les femmes de la famille aspirent à perdre toute existence individuelle. C'est beau, ce don total à l'espèce; je sens la beauté de cet effacement, de cet anéantissement... Mais moi, mais moi... » (*TD*, p.134-135).

À ce moment du récit, Thérèse s'aperçoit qu'elle est incapable de renoncer à son existence individuelle en faveur du groupe familial; elle a besoin de se retrouver, alors que les autres femmes de sa famille, d'un certain point de vue, n'hésitent point à s'anéantir; la femme en tant qu'individu devient la mère de famille, d'où l'idée de cet effacement et de cet anéantissement auxquels Thérèse fait allusion. Elle a conscience cependant que ses inclinations sont socialement inadéquates. Voilà le

conflit d'une femme qui, d'une certaine manière, cherche l'émancipation. Malgré cela, l'émancipation d'une femme est presque impossible dans l'univers restreint de la province.

Lorsque Thérèse songe à Paris, elle imagine une vie distincte de celle qu'elle mène en province. À Paris, elle pourrait être seule et personne ne la trouverait différente: elle pourrait y travailler – « gagner sa vie » – car, dans cette ville cosmopolite, elle n'aurait plus besoin de jouer son rôle de femme mariée pour être acceptée. Pour Thérèse, Paris est imaginée comme un lieu où l'individu est libre de penser et d'agir comme il lui plaît, en opposition à la province et à ses contraintes sociales.

La dissemblance entre Paris et la province nous mène à la deuxième polarité dont nous avons parlé auparavant: la pensée traditionnelle et la pensée moderne. Lors de la narration des souvenirs de Thérèse, on observe cette polarité par le moyen du discours de plusieurs personnages. D'une part, il y a l'exaltation de la famille et de la morale chez Bernard Desqueyroux, les la Trave et Jérôme Larroque, ces deux éléments liés aux préceptes de la tradition.

D'autre part, il y a le discours de la philosophie hédoniste chez Jean Azévédo, notamment représentée par la phrase qu'il profère en s'adressant à Thérèse: « Chaque minute doit apporter sa joie, - une joie différente de toutes celles qui l'ont précédée » (TD, p. 79). Différemment des autres personnages qui ont des relations stables (tradition, famille, propriété), Jean Azévédo mène une vie irrégulière, ne se fixant ni aux femmes ni aux lieux. Dans sa quête pour des réponses et des connaissances, il profite du présent; il va de soi que ce sentiment de *carpe diem* éprouvé par Jean Azévédo va contre les préceptes chrétiens dont l'un des plus importants concerne le compte à rendre.

5 L'ESPACE PSYCHOLOGIQUE

Après avoir relevé les espaces physiques, y compris leurs caractéristiques matérielles et leurs valeurs à titre figuratif et, de même, l'espace social avec ses éléments de cohésion idéologique et ses polarités, nous signalons quelques aspects psychologiques à propos de la catégorie de l'espace.

Il est fondamental d'analyser l'espace d'après ces trois niveaux, puisque l'espace du roman, comme l'affirme Jean Weisgerbe dans *L'Espace romanesque*, est constitué d'un « ensemble de relations existant

entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnages que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part » (WEISGERBE apud DORION, 1998, p. 66). Les lieux et le décor ont déjà été décrits dans la section touchant l'espace physique. Du côté du milieu, nous avons tenté de l'exposer dans la section relative à l'espace social. Dans la section qui suit, nous réfléchissons sur l'individu, c'est-à-dire sur Thérèse Desqueyroux, le personnage central, afin d'examiner son espace psychique, en ayant en vue qu'il représente l'espace par excellence dans les romans psychologiques, comme c'est le cas de *Thérèse Desqueyroux*.

5.1 L'espace du désir et de la rêverie

Avant de nous pencher sur l'espace des désirs et de la rêverie, il convient d'explicitier que l'espace psychologique auquel nous nous consacrons se fonde sur des éléments relatifs à des actions de perception, de raisonnement, d'affectivité, de mémoire et d'imagination de la protagoniste. L'espace psychologique est, de cette manière, créé par des sensations et par des sentiments de Thérèse, quoiqu'il soit rapporté par le discours du narrateur omniscient.

Reléguée dans une chambre de la maison Desqueyroux à Argelouse, Thérèse subit un processus de dégradation physique, provenu d'une mauvaise alimentation et du tabagisme excessif. Comme le signale le narrateur, Thérèse elle-même se scandalise de son apparence: « Assise sur son lit, *Thérèse regarde avec stupeur ses jambes squelettiques*, et ses pieds lui paraissent énormes » (TD, p. 126, c'est nous qui soulignons). La faiblesse physique de Thérèse associée à son enfermement la conduisent à la prostration et à une sorte de vulnérabilité psychique. Malgré son emprisonnement physique, personne ne peut cependant l'empêcher de s'évader dans son imagination.

Une nuit d'octobre, celle qui succède au départ de Bernard, Thérèse a de la fièvre. Cette nuit-là, elle se perd dans des rêveries en laissant aller son imagination et en évoquant des pensées d'une vie diamétralement opposée à la sienne:

Son esprit étrangement lucide construisait toute une vie à Paris: elle revoyait ce restaurant du Bois où elle avait été, mais sans Bernard, avec Jean Azévédo et des jeunes femmes. Elle

posait son étui d'écaïlle sur la table, allumait une Abdullah. Elle parlait, expliquait son cœur, et l'orchestre jouait en sourdine. Elle enchantait un cercle de visages attentifs, mais nullement étonnés (*TD*, p. 123, c'est nous qui soulignons).

Les images évoquées au cours de la rêverie s'inscrivent dans le champ du désir le plus profond de Thérèse: être libre à Paris pour y profiter de ses plaisirs à côté de ceux qu'elle choisirait selon l'esprit et, de même, pouvoir discourir sur des questions qui la touchaient et qui la passionnaient dans un cercle de personnes qui la comprendraient. Ce moment de rêverie est révélateur non seulement en ce qui touche le désir spirituel de Thérèse - être à côté de « ceux qui existent », mais également en ce qui touche son désir charnel. Au cours du récit, Thérèse est présentée comme une femme qui a sa sexualité blessée. En revanche, lors de la rêverie, elle songe à quelqu'un d'inconnu:

Un être était dans sa vie grâce auquel tout le reste du monde lui paraissait insignifiant; quelqu'un que personne de son cercle ne connaissait ; une créature très humble, très obscure; mais toute l'existence de Thérèse tournait autour de ce soleil visible pour son seul regard, et dont sa chair seule connaissait la chaleur [...] Ce corps contre son corps, aussi léger qu'il fût, l'empêchait de respirer; mais elle aimait mieux perdre le souffle que l'éloigner. (Et Thérèse fait le geste d'êtreindre, et de sa main droite serre son épaule gauche et les ongles de sa main gauche s'enfoncent dans son épaule droite.) (*TD*, p. 123-124).

A ce moment-là, nous nous apercevons que la sexualité de Thérèse n'est pas réellement blessée et que, dans ses rêveries chimériques, elle imagine quelqu'un qui lui ferait perdre « perdre le souffle » et qu'elle n'éloignerait pas ,comme elle a éloigné Bernard autrefois. Dans cet extrait, il est intéressant d'examiner le traitement linguistique en se référant l'être du désir de Thérèse : « un être était dans sa vie ». Georges Mounin, dans « Structure, fonction, pertinence - À propos de Thérèse Desqueyroux », observe que le mot être « surgit toujours aux endroits où Thérèse évoque ceux qu'elle aimerait aimer, supprimant ainsi, dans le roman, toute référence au sexe de l'être aimé » (1974, p.28). Si d'une part, il n'y a pas de polarité de genre en ce qui

concerne l'être du désir de Thérèse, d'autre part, il nous semble qu'un être que « personne dans son cercle ne connaissait » et dont le corps « aussi léger qu'il fût l'empêchait de respirer » pourrait peut-être désigner un corps féminin. Nous n'avons pas l'intention de soutenir une homosexualité chez Thérèse, et pourtant il faut se méfier de toutes les informations qui nous sont apprises par le narrateur.

Le lendemain de la nuit de rêveries, Thérèse les cherche à nouveau : « Elle essayait de retrouver ses imaginations nocturnes » (*TD*, p. 125). Dans une situation de claustration, Thérèse, d'une certaine manière, s'investit dans un lieu où personne ne peut l'apprivoiser : sa pensée. Toujours ans le but de s'évader, Thérèse imagine d'autres situations, différentes de celles qu'elle a imaginées la veille :

[Thérèse] inventait une autre évasion. *On s'agenouillait autour de son grabat*. Un enfant d'Argelouse (un de ceux qui fuyaient à son approche) était apporté mourant dans la chambre de Thérèse ; elle *posait sur lui sa main toute jaunie de nicotine*, et il *se relevait guéri* (*TD*, p. 126, c'est nous qui soulignons).

Thérèse, dans le sommet de ses rêveries s' imagine bienfaitante, quelqu'un que les personnes considèrent comme une sainte, étant donné l'image de dévotion évoquée par elle : « On s'agenouillait autour de son grabat et l'image de la cure : « elle posait sur lui sa main toute jaunie de nicotine, et il se relevait guéri ». Dans cette évasion, l'empoisonneuse devient celle qui soigne les malades et son lit devient un autel de vénération. Malgré cela, Thérèse n'échappe pas totalement à la réalité, puisque même si elle s' imagine comme une sainte, son évasion n'est pas capable d'effacer la macule de « la main toute jaunie de nicotine ». Le rêve ambitieux est remplacé par ce que le narrateur appelle « rêves plus humbles » :

Elle inventait d'autres rêves plus humbles : elle arrangeait *une maison au bord de la mer*, voyait en esprit le jardin, la terrasse, disposait les pièces, choisissait un à un chaque meuble [...] Thérèse, assise, reposait la tête contre une épaule, se levait à l'appel de la cloche pour le repas, entrait dans la charmille noire et *quelqu'un marchait à ses côtés qui soudain l'entourait de ses deux bras, l'attirait. Un baiser songe-t-*

elle, doit arrêter le temps ; elle imagine qu'il existe dans l'amour des secondes infinies (TD, p. 126, c'est nous qui soulignons).

Thérèse songe encore a une vie libre, cependant, à ce moment-là, son refuge n'est pas Paris. Elle imagine un décor qui ne ressemble ni à la campagne ni à Paris ; sa maison imaginaire est bâtie au bord de la mer ; Il est curieux que, dans son mirage, Thérèse mène une vie qu'elle rejette dans sa réalité factuelle ; lors du songe, Thérèse n'est plus qu'une femme qui range sa maison et éprouve un amour. Dans cet espace imaginaire, nous voyons Thérèse comme une femme qui croit à l'amour, au bonheur et qui a une âme tranquille, en accord avec l'image de la plage.

Il est convenable de comparer les deux situations de songe où Thérèse se voit libre. Dans la première situation, comme nous l'avons vu, elle s'imagine à Paris au milieu de personnes intéressantes, selon son point de vue, dans une effervescence d'idées. Dans la deuxième situation, Thérèse éprouve de même de la liberté, cependant son imagination se penche sur une plage tranquille et sur un être aimé.

Grâce à l'affectivité est à l'imagination, Thérèse projette des espaces physiques qui contrastent avec l'espace physique où elle se trouve en fait. La maison blanche au bord de la mer imaginée par Thérèse est une figure de la liberté qui s'oppose à l'oppressive maison à Argelouse cernée par les pins.

6 EN GUISE DE CONCLUSION

Dans ce travail, nous avons parcouru les trois catégories de l'espace dans *Thérèse Desqueyroux*. Il a été relevé, parmi d'autres questions, que les espaces physiques fixes de la province sont subordonnés à la description des états psychiques de Thérèse; ils produisent des sens dans la mesure où ils s'imposent comme des figures de l'angoisse, de la claustration et de l'oppression éprouvées par l'héroïne. Par rapport à l'espace social, il a été mis en évidence que les polarités idéologiques - y compris les polarités masculin/féminin et pensée traditionnelle/pensée moderne - mènent aux conflits éprouvés par les personnages. De cette façon, nous observons que l'espace physique ainsi que l'espace social contribuent à la constitution et à la prééminence de l'espace psychologique: celui-ci devient donc l'espace par excellence dans le roman de Mauriac. Cela se produit parce que, malgré les caractéristiques

bovarystes de Thérèse, sa force en tant que personnage émerge de la suprématie de l'expression de sa subjectivité dans le récit qui présente la trajectoire physique, sociale et psychologique de cette protagoniste qui se met en quête de la réalisation de son désir de liberté.

RÉFÉRENCES:

- BACHELET, Bernard. *L'Espace*. Paris: PUF, 1998. (Coll. « Que sais-je ? »).
- BOURNEUF, Roland. L'Organisation de l'espace dans le roman. *Études littéraires*, Revue du Département des littératures de l'Université Laval, Québec, p. 77-94, 1970.
- DORION, Gilles. L'Espace et ses trajets psychologiques. *Québec français*, Les Publications Québec français, Québec, p. 66-69, 1998.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Coll. « Les Classiques de poche »).
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, suivi de *Le Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.
- MAURIAC, François. *Le Romancier et ses personnages*, suivi de *L'Éducation des filles*. Paris: Bouchet-Chastel, 1933.
- MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Coll. « Le Livre de poche »).
- MOUNIN, Georges. Structure, fonction, pertinence : À propos de Thérèse Desqueyroux. In : MOUNIN, Georges. *La Linguistique*. Paris: PUF, 1974. p. 21-32.

LES CONTRADICTIONS DU « SPLEEN » ET DE « L'IDEAL » EES FLEURS DU MAL DE CHARLES BAUDELAIRE

Rebeca Schumacher Eder Fuão (UFRGS)

Resumo: *As Flores do Mal* (1857) de Charles Baudelaire é uma coletânea de poemas composta por seis partes cuja ordem é de extrema importância para a compreensão da obra. O presente estudo se concentra sobre « Spleen et Idéal », primeiro capítulo desse livro. Começo por uma apresentação muito breve da vida e da obra do autor para, em seguida, proceder a análise de dois poemas incorporados no capítulo de abertura do livro, « Spleen et Idéal », com o objetivo de explorar um dos assuntos mais importantes da obra: a luta pela busca de um ideal de vida contra o desejo de cair nas tentações do mal. Esses poemas são: « La Vie Antérieur », como exemplo do mundo ideal do poeta; e « Le Goût du néant », como exemplo do mundo do Spleen, oposto ao primeiro.

Palavras-Chave: Baudelaire (Charles), *As Flores do mal*, « La Vie antérieure », « Le Goût du néant ».

Résumé: *Les Fleurs du Mal* (1857), de Charles Baudelaire, est un recueil composé de six ensembles dont l'ordre est d'une grande importance pour la compréhension de ce volume. La présente étude se penche sur « Spleen et Idéal », première partie de ce recueil. Je commence par une très brève présentation de la vie et de l'œuvre de cet auteur pour ensuite passer à un bref commentaire de l'itinéraire des *Fleurs du Mal*. Après l'avoir exposé, je procéderai à l'analyse de deux poèmes incorporés dans le chapitre d'ouverture du recueil, « Spleen et Idéal », dans le but d'explorer le motif premier du livre : la lutte de la recherche d'un idéal de vie contre le désir de tomber dans les tentations du mal. Ces poèmes sont « La Vie antérieure », comme exemple du monde idéal du poète, et « Le Goût du néant », comme exemple du monde spleenétique, opposé au premier.

Mots-Clés: Baudelaire (Charles), *Les Fleurs du Mal*, « La Vie antérieure », « Le Goût du néant ».

1 LA VIE ET L'ŒUVRE DE CHARLES BAUDELAIRE

Né en 1821 à Paris, Baudelaire est à la sortie du lycée un étudiant en droit, bohème qui ne se préoccupe pas de son avenir. Privé de son héritage par sa famille, il se lance dans la carrière de critique d'art, de littérature et de musique, ainsi que de traducteur, surtout des textes d'Edgar Allan Poe. C'est en 1845 qu'il publie son premier essai, « Le Salon de 1845 », en faisant une critique de l'art de son temps. En réfléchissant sur ces expositions, Baudelaire élabore l'un des premiers concepts d'art moderne dans son article, « Le peintre de la vie moderne ». À son avis, était arrivé le moment où l'art devait se tourner vers la vie urbaine, ses cafés, ses rues, ses femmes. C'est dans ce milieu artificiel, voire antinaturel, que le beau serait présent.

Depuis 1843 une première édition des *Fleurs du Mal* était annoncée, tout d'abord sous le titre *Les Lesbiennes* et ensuite *Limbes*. Ce n'est qu'en 1857 que la publication verra le jour n'ayant plus qu'un mois pour être condamnée à cause du fort contenu sensuel de six pièces. Douze ans plus tard, Baudelaire publie *Les Paradis artificiels*, réunion de textes sur l'usage de l'alcool et d'autres stupéfiants. Toujours de son vivant, ce poète songe aussi à un recueil de poèmes en prose, mais il n'arrive pas à le publier. C'est seulement après sa mort, survenue en 1866, que ces textes paraîtront dans les *Œuvres complètes de Charles Baudelaire* (1869), publiées chez Michel Lévy. Il est enterré auprès de sa mère dans le cimetière de Montparnasse à Paris.

2 L'ITINÉRAIRE DES *FLEURS DU MAL*

Dans une lettre adressée à Alfred Vigny, en 1861, Baudelaire, parlant de son recueil de poésies, affirme : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin » (BAUDELAIRE, 1973, p. 253). En effet, les six parties qui composent le recueil sont bien structurées, les poèmes y étant regroupés autour d'une même thématique. En outre, l'organisation de ces chapitres révèle une progression qui donne du sens aux différentes parties et qui construit clairement un parcours que le lecteur est invité à parcourir dès le premier poème, « Au Lecteur », à explorer.

Le premier chapitre, « Spleen et Idéal », sur lequel je me penche dans cette étude, est le plus abondant et le plus complexe du recueil. Composé de quatre-vingt-cinq poèmes, il présente l'homme baudelairien divisé entre deux forces : celle de l'Idéal, éprouvée dans un grand projet d'évasion fondé sur la soif d'une idéalité et d'une pureté perdues ; celle du Spleen, le mot est anglais et définit l'état physique, psychologique et moral qui résulte de la prise de conscience de la malédiction éternelle de l'homme.

Les trois sections qui suivent, « Les Tableaux parisiens » (dix-huit poèmes), « Le Vin » (cinq poèmes) et « Les Fleurs du mal » (neuf poèmes), sont résultantes de la quête d'un soulagement de la conscience malheureuse du moi poétique qui semble être dominante à la fin de la partie précédente. Dans ces trois chapitres, nous assistons à l'abandon d'une recherche d'ordre intime pour essayer de trouver hors de soi, c'est-à-dire dans la ville (Paris), dans l'alcool (le vin), et dans les femmes.

Le choix du sujet de la ville, dans le deuxième chapitre, démontre d'ailleurs la théorie de l'art moderne baudelairienne selon laquelle il faut remplacer les paysages naturels romantiques par la vie urbaine. Malgré la beauté de Paris, ces tableaux sont plutôt composés des misères, des vices, des saletés et des pauvretés. Dans l'univers offert par la consommation du vin, troisième chapitre, le moi poétique essaie en vain de trouver un confort pour sa condition : en apportant un pouvoir transfigurateur qui donne force et énergie au corps, cet alcool élève l'homme au rang de Dieu pour, après, le ramener aux tortures d'une forte lucidité²⁹. Dans le quatrième chapitre, « Les Fleurs du mal », le moi poétique est affaibli et se rend à une volupté qui le domine et le mène à l'enfer des vices. Prendre en charge la conscience malheureuse n'est cependant pas une attitude facile à adopter et la culpabilité le domine.

C'est dans « Révolte », cinquième partie, que le moi poétique se tourne vers Satan. Fatigué des épreuves épuisantes résultantes de ces recherches qui n'ont fait que renaître sans cesse sa douleur, le moi poétique place Satan au lieu de Dieu. La dernière partie du livre, « La Mort », révèle finalement sa fatigue de cette existence contradictoire. Même sans savoir si celle-là le mènera au ciel ou en enfer, elle est vue comme une solution positive, puisqu'elle annonce la fin de sa vie de souffrances et qu'elle ne pourra que lui apporter quelque chose de nouveau. Ce nouveau est, au fond, d'une grande valeur pour la

²⁹ Les deux poèmes, « La fontaine du sang » et « Le vin solitaire », en sont un bon exemple.

conception poétique de Baudelaire et pour les poètes qui suivront son chemin.

3 LES CONTRADICTIONS ENTRE LE SPLEEN ET L'IDÉAL

L'ensemble intitulé « Spleen et Idéal » présente le motif fondamental du livre : le moi poétique est partagé entre la soif du monde de l'Idéal (bref, rare, illuminé, joyeux et tranquille) et l'enlèvement dans le monde du Spleen (obscur, long et triste). Dans le monde où nous vivons, il n'y a du lieu que pour le Spleen, car l'homme est condamné à vivre entouré des tentations du mal qui le mène à un état constant de pécheur. L'Idéal, au contraire, est placé dans un ailleurs, dans un monde imaginaire du moi poétique, fugace et difficile à saisir.

3.1 Du côté de l'Idéal : « La Vie antérieure »

C'est dans la première moitié du premier chapitre des *Fleurs du Mal* que la majorité des poèmes représentatifs du monde idéal se trouvent. Comparé au Spleen, ces moments sont toujours courts et fugitifs. Le commentaire est de Dominique Rincé : « Ce dernier [le Spleen] se comptait en années, en journées, en moments ; l'Idéal, lui, se profile en jours, en instants, en 'minutes délicieuses' qui viennent ici et là briser la chaîne de la durée » (RINCÉ, 1984, p. 42).

« La Vie antérieure » figure comme l'un des poèmes les plus caractéristiques de cet Idéal, peut-être par sa force descriptive. Lisons-le :

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs

Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir. »
(BAUDELAIRE, 1999, p.52)

Ce sonnet composé de vers alexandrins et de rimes embrassées est dévolu à la résurrection d'un monde initial et antérieur assuré par l'utilisation des temps verbaux du passé (le passé composé et l'imparfait). Je présente mon analyse en deux parties : la première, « L'espace de l'idéal », correspond aux deux premiers quatrains ; la deuxième, « Les sensations éprouvées dans le monde idéal », comprend les deux derniers tercets.

3.1.1 L'espace de l'Idéal

C'est dans cette première partie qu'est donnée la description de l'Idéal, peut-être la plus complète du recueil entier. Le premier vers révèle que le monde qui va être décrit est un monde où le moi poétique a vécu et qui appartient à ses souvenirs. La suite est une description qui commence par l'espace physique.

Tout d'abord une comparaison est établie pour construire l'image de la résidence du poète auparavant: les « vastes portiques » qu'elle possède sont comme des « grottes basaltiques ». Ce parallèle élucide la luminosité et la beauté de ce lieu. Placés au bord de la mer, ces « portiques » ont des « piliers, droits et majestueux ». Si nous pensons que ces piliers sont tous hauts et blancs, par exemple en marbre, cette image devient très heureuse à nos yeux. Le reflet des eaux causé par les « soleils » les illumine tout comme le plafond du portique. En plus, la chaleur émanée de l'astre transforme ce lieu marin en un lieu chaud à la température agréable.

Dans le deuxième quatrain, l'harmonie de cet univers est éminente. La mer et le ciel, avec le « couchant » et les « houles », jouent une « riche musique ». Le monde est transformé en une grande rêverie harmonieuse prenant un air immatériel et parfait qui inspire la poésie pure où tout est au service de la beauté.

Impossible de ne pas se souvenir du concept baudelairien de l'art dans ce deuxième quatrain dont « Correspondances », quatrième poème du recueil, fait l'exposition la plus claire. Selon Baudelaire, le poète est celui qui déchiffre le monde sensible à travers les différentes sensations. L'odorat, la vue, le goûter, enfin, tous les sens sont au service de celui-là pour révéler une unité cachée. C'est le poète qui en écoutant la musique jouée par la nature comprendra « le langage des fleurs e des choses muettes » (BAUDELAIRE, 1999, p. 43). À partir des images travaillées dans le texte poétique, il peut réussir à communiquer cette unité en touchant, de ce fait, le monde sensible du lecteur.

Dans cette première partie, quelques signes qui composent cet Idéal sont offerts : la profondeur (annoncée par la comparaison avec la grotte), la luminosité, la chaleur (tous deux représentées par les « soleils » et ses « feux »), l'ampleur (figurée par les « vastes portiques ») et l'harmonie (dont la musique est la communicatrice). Tous ces éléments collaborent à la construction d'une atmosphère de rêve, agréable et légère.

3.1.2 Les sensations éprouvées dans le monde idéal

Le premier tercet se dédie à ajouter du luxe à ce cosmos où le moi poétique est le roi étant « au milieu de l'azur ». Ici, il n'est pas humilié comme, nous le verrons après, dans le monde du spleen. Il a même des esclaves « imprégnés d'odeurs » pour le servir. Les « voluptés » qu'il éprouve sont toutes « calmes ».

Malgré cette harmonie prédominante, le dernier tercet révèle la brièveté de cet univers. Le moi poétique, même en étant dans le paradis, garde un « secret douloureux » qui le fait « languir ». C'est, peut-être, le fait de savoir que ce paradis est une illusion, qu'il est placé hors de la réalité. Cet éden est siégé dans une « vie antérieure », dans une préhistoire heureuse oubliée dans l'abîme du temps.

À la fin de ce poème, nous connaissons les caractéristiques de l'Idéal baudelairien qui représente ainsi une rupture avec le présent angoissant et douloureux. La thématique harmonieuse est rompue dans les deux derniers vers d'une façon inattendue en démontrant la qualité principale de l'Idéal : il n'est pas éternel, ses instants sont toujours brefs. Le moi poétique est incapable de le perpétuer, il est rare et incontrôlable.

3.2 Du côté du Spleen

Dans la deuxième moitié du « Spleen et Idéal », ce monde parfait est de plus en plus lointain. Déjà dans le soixante-deuxième poème de cette partie, « Moesta et Errabunda », le moi poétique constate : « Comme vous êtes loin, paradis parfumé [...] / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ? / Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs, / Et l'animer encore d'une voix argentine, / L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ? » (BAUDELAIRE, 1999, p. 131).

L'ennui incurable commence à triompher jetant d'un coup le moi poétique dans une impasse obscure, un gouffre d'angoisse amère. Il entre dans l'univers du Spleen où le temps prend toute sa matérialité.

Dans « Le Goût du néant », nous découvrons un monde entièrement opposé à celui de l'idéal. Lisons-le :

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.

Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;
Adieu donc, chants de cuivre et soupirs de la flûte !
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !

Le printemps adorable a perdu son odeur !

Et le temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ? »
(BAUDELAIRE, 1999, p. 145)

Composé de vers alexandrins et des quatrains intercalés par des strophes d'un seul vers, « Le Goût du néant » est la preuve de la faillite de l'idéal du moi poétique. Ces monostiches intercalés des quatrains

proposent des ralentissements dans le rythme du poème qui possède un ton triste et contenu. L'usage du pronom tonique, *toi*, répété trois fois, établit le caractère d'un dialogue que le moi poétique entreprend avec soi-même. Son désir est de calmer son esprit ou même de le convaincre de son choix : l'acceptation du mal.

Je propose une lecture partagée en deux parties. La première, « Morne esprit », réunit les deux premiers quatrains et les deux premiers monostiches. La deuxième, « Le temps, le grand ennemi », le dernier quatrain et le dernier monostiche.

3.2.1 Morne esprit

La première partie de ce poème est consacrée à l'exposition de l'état dans lequel se trouve le moi poétique dans ce monde spleenétique. Une image très réussie le montre : il est comme un vieux cheval « dont le pied à chaque obstacle butte ». Ayant perdu toute sa force, il se trouve en ce moment affaibli, porteur d'un « morne esprit ». « L'Espoir », qui avant l'enfourchait avec un « éperon » pour lutter, n'est plus prêt à le faire. Le moi poétique se reconforte en disant à soi-même d'aller se coucher sans « pudeur ».

Le premier monostiche renforce ce désir actuel de résignation du moi poétique qui souhaite dormir son « sommeil de brute », caractéristique des êtres sans inquiétudes et sans émotions. Cette posture stoïque lui permet de ne plus penser et, par conséquent, de ne plus souffrir.

Dans le deuxième quatrain, il reparle à son esprit « fourbu » constatant que ni « l'amour » ni les chants du « cuivre » ou de la « flûte » ne peuvent le séduire. Aucune émotion n'est capable de le réveiller : il reste hostile. La musique pouvait, par exemple, naguère éveiller chez lui le désir de récupérer un paradis perdu, lui rappelant la vie en harmonie, comme celle décrite dans « La vie antérieure ». Il constate que ces choses ne provoquent plus d'impact sur lui, car la lutte pour ces instants s'est montrée inutile. C'est justement la constatation que nous tirons du dernier vers où il se dirige directement aux plaisirs, en leur demandant de ne plus le tenter, car il n'en a plus envie : « Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur ! ». Même les sensations, comme l'odeur, ne peuvent plus rien lui communiquer : « le printemps adorable a perdu son odeur ».

Bref, quand le moi poétique se trouve dans le Spleen, il perd toute sa capacité de sentir, soit les odeurs, soit l'amour, soit la musique. La force de lutter pour sortir de cette condition lui manquant, il devient quelqu'un d'insensible, qui s'enferme en soi-même en adoptant une posture de renonciation.

3.2.2 Le temps, le grand ennemi

Le dernier quatrain, enfin, affirme que le temps, le grand ennemi de l'homme baudelairien, est le vainqueur. Il termine par l'engloutir. La locution adverbiale, « minute par minute », démontre la durée sentie dans la peau où chaque seconde est lourde à supporter. La comparaison faite entre le temps et la « neige [qui] immense un corps pris de roideur » renvoie au froid dominant. S'étant enfoncé dans l'ennui, il reste dans une immobilité complète. Cette froideur est en opposition directe avec la chaleur de l'Idéal.

Le troisième vers de ce dernier quatrain offre une image curieuse, comme si le moi poétique était suspendu au-dessus de la Terre et la contemplait de haut. Il la voit ronde et, même la sachant immense, il ne veut plus chercher de « cahute » ou « d'abri ». Avant, il trouvait la planète immense et imaginait qu'elle pourrait cacher un lieu tranquille où il serait éloigné de cette vie où le temps règne. Après avoir beaucoup lutté, il renonce complètement et ne croit plus à l'existence de cet abri. Dans le dernier monostiche, il est vaincu et assume sa défaite en demandant à « l'avalanche » de « [l]'emporter dans [s]a chute ».

« Le Goût du néant » présente l'image d'un cheval chétif et lâche qui ne veut plus lutter contre la force qui l'incite à la chute. En se déclarant vaincu, il se renferme en soi-même et perd sa capacité de sentir le monde extérieur. Dans cette posture, seulement la sensation du temps lui pèse sur les épaules. Forte et lente, elle le mène à un monde d'ennui où il manque de l'énergie pour essayer de trouver un abri qui le protège de cette condition, comme était peut-être le monde qu'il trouvait dans son Idéal.

4 Considérations Finales

Pris par l'ennui et par la conscience du mal, « Spleen et Idéal » se clôt sur la sensation de la perte, d'un moi poétique vaincu qui ne peut pas trouver une fuite pour échapper à cet état contradictoire. Les deux postulats semblent irréconciliables. Un extrait de « La Chambre double », petit poème en prose du même auteur, illustre parfaitement ces deux aspirations :

Non, il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu, c'est l'éternité qui règne, une éternité de délices !

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Et puis un spectre est entré. [...] Le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souverains, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses. » (BAUDELAIRE, 1963, p. 38)

Après cette brève analyse de deux poèmes représentatifs du premier chapitre des *Fleurs du Mal*, nous pourrions nous interroger rapidement sur le choix du mal qui domine la fin de « Spleen et Idéal ». En prenant ce sujet comme l'un des thèmes centraux de son livre, le moi poétique veut nous faire éprouver le goût de la douleur. En effet, il me semble que la souffrance est envisagée comme un sentiment noble, au contraire du bonheur, médiocre et faux, puisqu'impossible dans notre réalité. Cette impossibilité est justement le fondement de la poétique baudelairienne.

En ce sens, le titre du recueil, *Les Fleurs du Mal*, devient clair à nos yeux. Les fleurs qui jusqu'à l'époque de Baudelaire symbolisaient le bien et la douceur deviennent alors « du mal ». Cela veut dire que même le bien cache le mal sous un masque, que ni la beauté est libre du mal, car celui-ci est présent dans la vie, au jour le jour, dans l'ennui qui domine notre existence moderne.

Références Bibliographiques :

- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondances*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. *Les Fleurs du mal*. Paris : Gallimard, 1999.
- _____. “La Chambre double”. In: Idem. *Petits poèmes en prose*. Paris: Larousse, 1963.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*, traduzido por Michel-François Démet. Paris: Denoël-Gonthier, 1976.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2000.
- LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris: Bordas, 1990.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940.
- RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984 .
- ROUSSELOT, Jean. *Histoire de la poésie française*. Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982.
- SCEPI, Henri. *Lecture accompagnée des Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, 2000.

SILLY VS. GREAT NOVELS BY LADY NOVELISTS:
SARCASM AND TRIBUTE IN JANE AUSTEN'S
NORTHANGER ABBEY

Jaqueline Bohn Donada (UTFPR)

Resumo: O presente trabalho apresenta uma leitura de *Northanger Abbey*, de Jane Austen, publicado em 1818, à luz dos termos “paródia” e “comédia de costumes”. O argumento aqui desenvolvido é que, apesar de representativos da proposta estética do romance, os termos falham quando se lança um olhar mais aprofundado à obra. Eles explicam o caráter e a origem do sarcasmo e da ironia presentes no texto, mas não conseguem dar conta de como *Northanger Abbey* presta um entusiasmado tributo a muitos romances contemporâneos, especialmente aqueles escritos por mulheres.

Palavras-chave: Romance. Sarcasmo/Ironia. Paródia. Comédia de Costumes.

Abstract: This work presents a critical reading of Jane Austen's *Northanger Abbey*, published in 1818, in light of the terms “parody” and “comedy of manners”. The central argument I develop here is that, although representative of the aesthetic proposal of the novel, the terms fail when we look more deeply into the book. They can explain the character and origin of the sarcasm and of the irony present in the text, but they cannot account for the way in which *Northanger Abbey* pays an enthusiastic tribute to many contemporary novels, especially those written by women.

Keywords: *Novel. Sarcasm/Irony. Parody. Comedy of Manners.*

This was strange indeed! But strange things
may be generally accounted for if their cause
be fairly searched out.

Northanger Abbey, Jane Austen.

It is as ironic as the tone of most of Jane Austen's writing that she should have thought *Northanger Abbey* to be "comparatively obsolete" (AUSTEN, 2003, p. 13) when it was eventually published. "The public", she wrote in the Advertisement, "are entreated to bear in mind that thirteen years have passed since it was finished" (ibidem). Perhaps Jane Austen would have been astonished had she known that almost two hundred years have passed and still films are being made about it and studies, such as the present one, are being written.

In the years of my academic life previous to my reading *Northanger Abbey*, I very often heard (and sometimes read) it described as a parody of a gothic novel. That, of course, gave rise to certain expectations as to the plot and tone of the book. When I eventually came to read it, I went through the first chapters wondering if I was really reading the correct book. Once or twice, I turned back to the front cover to make sure it really spelt "*Northanger Abbey*, by Jane Austen". It actually did, so I proceeded with the reading eager to understand how on earth it could possibly parody a gothic novel.

I had already read past half of the book when I came across an invitation by General Tilney to Catherine Morland saying that she would be most welcome at Northanger Abbey. His words were not only thrilling to Catherine, they were so to me as well. I was, after all, reading the right book and there really was a story of a naïve young girl in an abbey. However, this story occupied such a small portion of the book that I thought the common description of *Northanger Abbey* as a parody of a gothic novel was actually very little representative of everything that the book really is. All the story of Catherine's going to Bath and learning how to deal with the dangers and pleasures of life in society, which constitute the bulk of the novel, is excluded by this common description. To make more justice to the sophisticated network of references, allusions and witticisms in *Northanger Abbey*, it is necessary to notice that it is much more a story concerned with novel writing in the late eighteenth century than a parody of just one kind of novel. This, of course, makes it much fun to read it and to try to recognize the conventions Jane Austen uses. But the appreciation of *Northanger Abbey* is greatly compromised if one fails to understand that it is as much about novel reading as it is about novel writing. Jane Austen plays not only with literary conventions but also with eighteenth century readers' literary habits. If, on the one hand, *Northanger Abbey* mocks the sensationalist kinds of novel in which events

as improbable as a helpless young lady being kept prisoner in the dungeons of a ruined abbey can happen, on the other hand, it also mocks the silly girls who take these stories much more literally than they should be taken and the silly men who lack the brains to read anything of literary quality.

The central problems pointed out by the criticism of *Northanger Abbey* usually refer to questions of unity and parody. It has very often been observed that it parodies both gothic and sentimental novels and that, being these two very different kinds of texts, the two parts become ill assorted. This problem did not in the least call my attention as a reader. Instead, I quite soon identified the book as a displacement of a theatrical genre, namely the comedy of manners, into the novel. Indeed, Jane Austen's novels have sometimes been read in terms of their affinities with seventeenth and nineteenth century comedies of manners. What differentiated *Northanger Abbey* from these, I thought, was that it included the scrutiny of eighteenth century literary fashion, instead of focusing solely on social manners, as these comedies tend to do. Upon further reading, I came to realize that the conventions of the comedy of manners serve as a stylistic frame for the novel and the technique of parody provides the different threads the plot follows.

But even then, one point remained obscure to me: both the terms 'parody' and 'comedy of manners' imply an attack against established conventions and sarcasm. I could, of course, read a lot of these in *Northanger Abbey*, but I could not be convinced that attack and sarcasm was everything the novel was about. I felt a certain affection, on my and on the narrator's part, towards Catherine and a certain beauty in her relation to both Henry and Eleanor Tilney that just could not be accounted for by mere mockery. Attack and sarcasm are also insufficient to account for the celebrated defense of the novel genre in chapter five. If Jane Austen had conceived *Northanger Abbey* as a sarcastic critique of novels, there would no reason for her to condemn authors who do not allow their heroines proudly to read novels and have her narrator passionately define the genre as displaying "the greatest powers of the mind" (AUSTEN, 2003, p. 37). The conclusion of chapter five makes clear that the book is as much about great novels as it is about silly ones.

The reason why I felt the terms 'parody' and 'comedy of manners' were insufficient to account for *Northanger Abbey* is that Jane Austen uses literary conventions in a very tricky way. They ought to be read at least at two levels of interpretation. The first one is the level at

which these conventions are used rhetorically. It is the level in which the attack and sarcasm inherent to parody and comedy of manners operate. For instance, when we read the very first words of the book, “No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine” (idem, p. 15), we are reminded that we are reading fiction which consists of the story of a girl who is to become a heroine. This passage is a rhetorical use of the literary conventions of the eighteenth-century novel of sensibility³⁰ because the narrator addresses the reader directly and makes explicit to him/her some of the novel’s internal structures instead of letting him/her apprehend them along the reading. By telling the reader that the protagonist of the story which unfolds before him/her lacks the qualities of the heroines of novels of sensibility but will, in spite of herself, eventually become one, the narrator implies that this is other than a novel of sensibility, since its conventions are being manipulated for the sake of a certain effect. This first level is the one in which the self-reflexivity of the novel is seen more clearly.

Although distinguishable from the first level, the second must not be understood as working separately: they exist and operate simultaneously. The second level is the one where literary conventions are not explicitly presented, the one at which they appear more deeply. At this level, the readers do not interact directly with the narrator’s comments, but rather need their own impressions and perceptions of the text to identify its basic internal structures. It is at this level of interpretation that we sense the affection and beauty mentioned above that cannot be accounted for by mockery. This second level invests the characters and situations in *Northanger Abbey* with a deeper meaning than the first level alone could provide. Whereas the first level keeps pointing out of the novel to other works that are parodied, the second keeps pointing into the text.

Passages in which literary conventions are used rhetorically abound in the novel and are to be found in almost every page. They give

³⁰ The Novel of Sensibility or Sentimental Novel is a development of the novel genre that appeared in Europe in the eighteenth century. Its emergence was partly motivated by the austerity of the Neoclassical period that preceded it. The novel of sensibility tends to appeal to the reader’s emotions and compassion, usually in an exaggerated and superficial way. The plot usually revolves around a love story between a helpless heroine with stern but shallow moral values and an all too perfect gentlemanly hero. Novels of Sensibility are often criticized for their lack of verisimilitude and for the rigidity with which it presents its characters, some markedly good and others markedly evil.

the book its peculiarly witty, ironic and humorous tone, create the effect of parody and establish a certain feeling of mutual identification between the narrator and the reader. By understanding that the narrator is manipulating conventions, the readers build up their strategies to read as critically and self consciously as the story is written. When, for instance, Catherine has awkwardly agreed to dance with Thorpe and is left waiting at the ballroom for a while, the narrator says that,

The younger Miss Thorpes being also dancing, Catherine was left to the mercy of Mrs. Thorpe and Mrs. Allen, between whom she now remained. She could not help being vexed at the non-appearance of Mr. Thorpe, for she not only longed to be dancing, but was likewise aware that, as the real dignity of her situation could not be known, she was sharing with the scores of other young ladies still sitting down all the discredit of wanting a partner. To be disgraced in the eye of the world, to wear the appearance of infamy, while her heart is all purity, her actions all innocence, and the misconduct of another the true source of her debasement, is one of those circumstances which peculiarly belong to the heroine's life, and her fortitude under it what particularly dignifies her character. Catherine had fortitude too; she suffered but no murmur passed her lips.

From this state of humiliation, she was roused, by the end of ten minutes, to a pleasanter feeling, by seeing, not Mr. Thorpe, but Mr. Tilney, within three yards of the place where they sat. (AUSTEN, 2003, p. 52)

Here it is quite clear that Jane Austen wishes to criticize the exaggeration of sentimentality and futility peculiar to some contemporary novels. To lack a partner in a ball, however embarrassing it may be, is far from being "disgraced in the eye of the world", especially when that condition does not last more than ten minutes. The heroine's fortitude is thus shown to be quite futile since it needs to be called forth for such an unimportant event. This is very well put if we consider the first level of interpretation only, but thinking on the two levels, Catherine and Henry, in this passage, act a double role, functioning as types of characters, namely the helpless heroine in danger and the brave hero who appears just in time to rescue her from fatality and as characters in the narrative

whose actions make the plot move forward. If, at the first level, we sneer at the superficiality of a silly girl who feels disgraced for not dancing and at the improbable coincidence of a partner appearing just when one is wanted, at the second level, we smile tenderly at the appearance of the charming Henry Tilney instead of the vulgar John Thorpe.

Indeed the Thorpe/Tilney opposition is essential in *Northanger Abbey* and it is intrinsically connected to the two levels I explore here. In the first, the opposition Thorpe/Tilney is equivalent to the opposition silly/great novels, on which I shall soon comment. In the second, they represent two aspects of Catherine's personality: the immaturity and excitability of her younger years and the maturity, experience and tenderness towards which she moves after the period spent at the abbey. I wish now to comment on how the Thorpes³¹ stand for the silly novels Jane Austen parodies sarcastically and on how the Tilneys stand for the great novels she pays tribute to.

John and Isabella Thorpe represent the kind of novel that Jane Austen deliberately mocks. Their moral, psychological and intellectual shallowness is very subtly ridiculed throughout her novel. Their artificial conventionality and commonplace attitudes (pretending love and friendship to secure an only moderate social position through marriage, for example) stand for the literary conventions that are sarcastically parodied. They also stand for a kind of reader which is shown as pitiable. "Udolpho! Oh, Lord! not I; I never read novels; I have something else to do." (idem, p. 47), answers John Thorpe when asked if he had ever read *Udolpho*. He proceeds to state the stupidity of novels and to declare that if he ever reads one, "it will be Mrs. Radcliff's; her novels are amusing enough" (ibidem), without even noticing his own mistake. Likewise, Isabella thinks Richardson's *History of Sir Charles Grandison* is unreadable, a word which is invested with delicious irony. What she means by this adjective, is, of course, that the book is utterly irrelevant and uninteresting. But if we notice that Isabella represents the kind of young lady that completely lacks the brains to read intelligent texts, we see that *Sir Charles Grandison* must indeed be quite unreadable for her. Furthermore, when she recommends a few books to Catherine, she does

³¹ When I refer to the Thorpes, I mean Isabella and John, the other members of the family being of minor importance. And when I refer to the Tilneys, I mean Henry and Eleanor. General and Captain Tilney have more affinities, in moral and structural terms, with the Thorpes.

so only to boast knowledge that she actually does not have. When Catherine asks her if she is sure the books are really horrid, she replies: "Yes, quite sure; for a particular friend of mine, a Miss Andrews, a sweet girl, one of the sweetest creatures in the world has read every one of them." (idem, p. 39). She has not even read the books she recommends.

The kind of novel the Thorpes represent and which Jane Austen criticises is the same kind of novel George Eliot attacks thirty eight years later writing "Silly Novels by Lady Novelists", for the Westminster Review. George Eliot's description of the typical heroine of these novels bears striking resemblance to some very ironic passages in *Northanger Abbey* in which Catherine is described. In the beginning of her text, George Eliot writes that,

The heroine is usually an heiress, probably a peeress in her own right, with perhaps a vicious baronet, an amiable duke, and an irresistible younger son of a marquis as lovers in the foreground, a clergyman and a poet sighing for her in the middle distance, and a crowd of undefined adorers dimly indicated beyond. Her eyes and her wit are both dazzling; her nose and her morals are alike free from any tendency to irregularity; she has a superb *contralto* and a superb intellect; she is perfectly well-dressed and perfectly religious; she dances like a sylph, and reads the Bible in the original tongues. Or it may be that the heroine is not an heiress ~ that rank and wealth are the only things in which she is deficient; but she infallibly gets into high society, she has the triumph of refusing many matches and securing the best, and she wears some family jewels or other as a sort of crown of righteousness at the end. (ELIOT, 1856, p.450)

In chapter I of *Northanger Abbey*, Jane Austen starts by emphasizing Catherine's deficiencies rather than her talents. When the narrator ironically remarks that the heroine does not have all those qualities mentioned by George Eliot, it is implicit that the novels which make use of all these ready made conventions, these weak literary recipes, are under attack. In *Northanger Abbey*, Jane Austen makes use of practically the same conventions George Eliot points out as weak and commonplace, but in a rhetorical way. The passages in italics in the previous and following quotations bear striking similarity. Jane Austen's

literary text is very consciously aware of the same critical problem that is presented in George Eliot's piece of criticism.

Her greatest deficiency was in the pencil - she had no notion of drawing - not enough even to attempt a sketch of her lover's profile, that she might be detected in the design. There she fell miserably short of her true heroic height. At present she did not know her own poverty, for she had no lover to pourtray. She had reached the age of seventeen, without having seen one amiable youth who could call forth her sensibility; without having inspired one real passion, and without having excited even any admiration but what was very moderate and very transient. This was strange indeed! But strange things may be generally accounted for if their cause be fairly searched out. There was not one lord in the neighbourhood; no - not even a baronet. There was not one family among their acquaintance who had reared and supported a boy accidentally found at their door - not one young man whose origin was unknown. Her father had no ward, and the squire of the parish no children. But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must and will happen to throw a hero in her way. (AUSTEN, p. 18)

Although most of the characteristics George Eliot considers silly in heroines appear in *Northanger Abbey*, they appear as not belonging to Catherine Morland. And when the narrator states that "something must and will happen" to occasion the meeting between hero and heroine, again the statement must be read at two levels. At the first, it may be understood as a reference to the unrealistic way in which coincidences are usually forced into the novels Austen and Eliot criticise. At the second level, it is not just a flashforward but also an indication of the emotional and intellectual development that the heroine in question "must and will" undergo.

George Eliot interestingly remarks that these weak novels are usually written by women who write for the strangest possible reasons, but certainly not because they have any artistic talent or inclination. Jane

Austen never mentions the female authorship of the novels she criticizes. She actually never states that some kind of novel is being criticised. But the number of books written by women mentioned in the text stands for the argument. Although written in different times and within different genres and (*Northanger Abbey* is literature; "Silly Novels by Lady Novelists" is criticism.) the two texts strike the same chord. They reflect on the social atmosphere that leads so many women to read and write so many silly novels, but never lose sight of women who have read and written great novels. George Eliot will eventually become a great writer herself and Jane Austen might, I think, by the time she wrote *Northanger Abbey*, be aware of herself as, at least, a talented novelist.

The great novels written and read by lady novelists are also present in *Northanger Abbey*, even if less evidently and they are represented by the Tilneys. On a fair morning, Henry, Eleanor and Catherine go for a walk around Beechen Cliff, where they have a very revealing conversation. Here the scene in which Catherine asks John Thorpe about *Udolpho* is reworked with Henry Tilney instead and acquires new and deeper meaning. Very differently from John, Henry thinks that,

The person, be it gentleman or lady, who has not pleasure in a good novel, must be intolerably stupid. I have read all Mrs. Radcliffe's works, and most of them with great pleasure. The *Mysteries of Udolpho*, when I had once begun it, I could not lay down again; -I remember finishing it in two days - my hair standing on end the whole time. (idem, p. 102-103)

Henry then proceeds to state that it is not a bit surprising that men should enjoy novels and that they read as many as women do. "Do not imagine you can cope with me in a knowledge of *Julias and Louisas*" (idem, p. 103), he says, claiming to have read many more novels than Catherine herself. I could not bring myself to read attack and sarcasm in these passages. Instead, they seem to me very enthusiastic statements of the worth of gothic and sentimental novels (represented respectively by *Udolpho* and by *Julias and Louisas*).

If it is right to say that much of *Northanger Abbey* is sarcastic parody, it is as right to say that much of it is also a tribute to so many great novels, especially those written by lady novelists. I said that Jane Austen uses literary conventions in a most tricky way and that by using

them rhetorically, she distinguishes her own novel from those she criticises. This is true at the first level of interpretation. Reading deeper into the second, we understand that *Northanger Abbey* is indeed a sentimental novel. It appeals to the readers' sensibility and calls forth very tender emotions all the time. It can even be called a gothic story for Catherine goes through some horrid experiences in trying to learn how to deal with the good and the evil in the world. Just her gothic experiences come from real life (false friends, mean and selfish people) and not from any supernatural causes, and that makes them all the more horrid.

Thus, at the same time Jane Austen mocks certain novels she also, very keenly, admits her literary kinship with many contemporary lady novelists, Mrs. Radcliffe included. A very famous passage in *Northanger Abbey* is the passionate defense of the novel in chapter five.

yes, novels; - for I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding - joining with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid page with disgust. (...) "I am no novel reader - I seldom look into novels - Do not imagine that I often read novels - it is really very well for a novel." - Such is the common cant. - "And what are you reading, Miss -?" "Oh! It's only a novel!" replies the young lady; while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame. - "It's only Cecilia, or Camilla, or Belinda;" or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of the human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language. (idem, p. 36-37)

In a note for this passage, Marilyn Butler explains that the three female names refer to the novels *Cecilia, or Memoirs of an Heiress* and *Camilla, or a Picture of Youth*, by Frances Burney and *Belinda. A Moral Tale*, by Maria Edgeworth. These stand for the kind of novel which Jane

Austen clearly wishes to praise, those she considered great novels by lady novelists. In them as well as in *Northanger Abbey*, shallow sentimentality gives way to the beauty of sincere feelings, affectation gives way to affection. They prove, as all of Jane Austen's novels do, that comedy and a happy ending do not have to mean superficiality, as is sometimes believed. Frances Burney and Maria Edgeworth, although less known than Jane Austen, have been rediscovered as important eighteenth century female writers not only because the writer of *Pride and Prejudiced* admired their books, but also because the latter have been recognised as great novels by lady novelists.

The works of Jane Austen, I understand, are a very important step in the course of the development of the novel as a genre. Never before had literary characters been scrutinized with such psychological depth and never before had the language and situations of common life been understood and recreated with such sophisticated irony. *Northanger Abbey*, although one of her earliest novels, reflects several aspects of Jane Austen's historical importance. It is a book in which the history of the English novel until the time of its publication can be seen in microcosm. It has representatives of the novels of sensibility made popular by Samuel Richardson; of the irony introduced to the novel form by Henry Fielding; of the realistic description of details established by Daniel Defoe; of the psychological insight of Burney of Edgeworth and of the flights of imagination of the gothic novels, which open the way to the Romantic Movement. To all these, Jane Austen pays a most passionate literary tribute. Our contemporary reading public is indeed entreated to bear in mind that the one hundred and ninety years that have elapsed since the publication of *Northanger Abbey*, instead of making it obsolete, have confirmed it as a great novel by one of the greatest lady novelists of all times.

References

- AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. London: Penguin Books, 2003.
- BUTLER, Marilyn. "Introduction to *Northanger Abbey*". IN: AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. London: Penguin Books, 2003, p. xi - l.
- ELIOT, George. "Silly Novels by Lady Novelists". IN: *Westminster Review*, 66 (October 1856) pp. 442-61. Available online at <<http://library.marist.edu/faculty-web-pages/morreale/sillynovelists.htm>> Access on 26 Feb. 2008.

GESTA BAUDOLINI - UMBERTO ECO, CULTURA ERUDITA E CULTURA CAVALEIRESCA NA CORTE IMPERIAL DE FREDERICO I *BARBAROSSA*

Vinicius Cesar Dreger de Araújo (UNICSUL)

Resumo: Ao partirmos de elementos extraídos do romance *Baudolino* de Umberto Eco, propomos uma análise acerca das orientações culturais desenvolvidas na corte imperial de Frederico I de Hohenstaufen, o *Barbarossa* (1152-1190). Destacaremos as relevantes atuações do Arcebispo de Colônia Rainald de Dassel e da Imperatriz Beatriz de Borgonha como promotores de movimentos culturais.

Palavras-chave: Sacro Império Romano, Cultura erudita, Cultura cavaleiresca, Frederico Barbarossa, Rainald de Dassel, Beatriz de Borgonha.

Abstract: Starting from elements extracted from the novel *Baudolino* by Umberto Eco, we propose an analysis about the cultural orientations developed in the imperial court of Frederick I of Hohenstaufen, *il Barbarossa* (1152-1190). We will highlight the relevant actions of Rainald of Dassel, the Archbishop of Cologne and of Empress Beatrice of Burgundy as promoters of cultural movements.

Keywords: Holy Roman Empire, Erudite culture, Chivalric culture, Frederick Barbarossa, Rainald of Dassel, Beatrix of Burgundy.

1. Umberto Eco e suas leituras romanescas do medievo: *O nome da rosa* e *Baudolino*

Umberto Eco, filósofo, esteta e semiólogo italiano, se tornou conhecido pelo grande público através de sua faceta de romancista. Sua estreia se deu em 1982, com *O nome da rosa*, que se tornou um best-seller mundial, mais conhecido hoje por sua adaptação cinematográfica, dirigida por Jean-Jacques Annaud e estrelada por Sean Connery em 1986.

Em 1999, Eco publicou *Baudolino*, obra com a qual retornou ao universo medieval que o havia consagrado. Contudo, este segundo livro não alcançou a mesma repercussão do primeiro, um reflexo de que a apropriação dos temas medievais pela cultura de massa, iniciada nos primórdios da década de 1980, havia sido tão bem-sucedida que se desenvolveu numa grande segmentação; o público com interesses medievalistas agora se encontra imerso em uma enorme oferta de entretenimento com este tema e demanda produtos específicos para cada segmento.

Resumidamente, *O nome da rosa* é um romance policial ambientado em um monastério beneditino italiano no século XIV. O protagonista da trama é Guilherme de Baskerville, um frade franciscano inglês inspirado em Guilherme de Ockham e Sherlock Holmes. Assim como suas matrizes inspiracionais, frei Guilherme é um obcecado pela verdade, não importando as consequências. No caso, sua busca se concentra no esclarecimento de uma série de mortes misteriosas que ocorrem simultaneamente a uma reunião de dignitários de diversas ordens eclesásticas, que objetivava definir o futuro da Ordem Franciscana, ameaçada de extinção devido às acusações de heresia dirigidas à poderosa facção pauperista dos Espirituais Franciscanos. Estes levaram ao paroxismo os ensinamentos mendicantes de Francisco de Assis, exigindo para toda a Igreja a pobreza absoluta. Embora este encontro seja fictício, de fato os Espirituais foram condenados como heréticos e combatidos pela Inquisição; contudo, a Ordem sobreviveu a este embate.

Baskerville, como todo bom detetive, consegue deslindar a trama por trás dos assassinatos, relacionando-os a um manuscrito específico da labiríntica biblioteca do monastério.

Em *O Nome da Rosa* encontramos uma das visões conflitantes que o mundo medieval tinha de si mesmo: uma visão fechada, ou melhor, microcômica e claustrocêntrica. Considerava-se que o claustro (em sua acepção estrita de jardim interior cercado por galerias com arcadas abertas, voltadas para si mesmo) era o centro do monastério. Entretanto, existe uma acepção mais ampla para o termo: claustro também significa o conjunto de edifícios do monastério. "O significado essencial do termo nos dois sentidos é a ideia de encerramento, enclausuramento, presente na etimologia latina da palavra *claustrum*, que vem de *claudere*, fechar". (LE GOFF, 2009: 138)

Segundo Le Goff, no imaginário cristão, a referência

fundamental do claustro como um jardim fechado é o Paraíso Terrestre e, de fato, o pensamento simbólico medieval muitas vezes evocou o claustro monástico como um paraíso (2009: 138).

A concepção ideal de um monastério medieval pode ser encontrada em um documento do século IX: a planta da Abadia de Saint Gall, na Suíça. O claustro, no seu sentido amplo, é traçado como uma pequena cidade autossuficiente e em seu centro estão justamente o jardim e a igreja abacial que lhe é associada. Como o jardim representa o Paraíso Terrestre, a cidade que o circunda é a Cidade dos Homens, o mundo material da filosofia agostiniana.

Eco reforça esta visão com a composição humana do monastério, como podemos constatar a partir dos indicadores de origem dos monges que ali habitam: Abbo de FOSSANOVA (italiano - Patrimônio papal), Severinus de SANKT WENDEL (germânico), Malachi de HILDESHEIM (germânico), Berengar de ARUNDEL (inglês), Adelmo de OTRANTO (italiano - sul), Venâncio de SALVEMEC (localização fictícia, que ecoa localidades orientais, conforme representadas em romances cavaleirescos, como Zazamanc, no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach e na *Nibelungenlied*), Benno de UPPSALA (sueco), Alinardo de GROTTAFERRATA (italiano - Patrimônio papal), Jorge de BURGOS (castelhano), Remígio de VARAGINE (italiano - norte), Salvatore de MONTFERRAT (italiano - norte), Nicholas de MORIMOND (francês), Aymaro de ALESSANDRIA (italiano - norte), Pacificus de TIVOLI (italiano - Patrimônio papal), Peter de SANT'ALBANO (Saint Albans - inglês), Waldo de HEREFORD (inglês), Magno de IONA (escocês), Patrick de CLONMACNOIS (irlandês), Rábano de TOLEDO (castelhano).

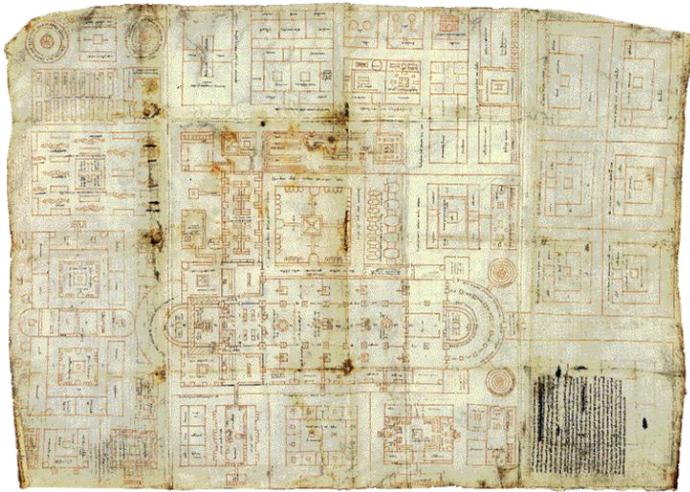


Figura 1: O mundo fechado em *O Nome da Rosa* - planta do claustro da abadia de St. Gall.³²

A atração que a abadia exerce sobre os estrangeiros deve-se à presença de outro microcosmo na mesma: sua biblioteca fantástica, que reúne manuscritos de autores provenientes da Antiguidade Clássica, da Patrística Cristã, de traduções do árabe e do grego além da literatura medieval ocidental propriamente dita. É um repositório do conhecimento, na acepção tradicional dos monastérios medievais.

Já em *Baudolino*, Eco nos apresenta uma espécie de romance de formação cujo protagonista, o dito Baudolino, tem como principal atributo, uma sofisticadíssima capacidade de mentir. Seus cenários são essencialmente o mundo aberto, o mundo do laicado, da corte, das escolas e das viagens. Baudolino, jovem lombardo adotado pelo imperador Frederico I *Barbarossa*, sai de sua aldeola para viver com a corte itinerante dos imperadores, perambulando pela Germânia e Itália; depois de receber instrução inicial com Otto de Freising e Rahewin, Baudolino parte para estudar em Paris, perambula novamente com a corte imperial e depois parte em sua jornada pela Ásia, em busca do Reino do Preste João e, finalmente, para o desfecho em seu retorno a Constantinopla. Ele é, por excelência, um *Homo viator*.

³² Disponível em: <http://wyrting.com/images/medievalillum/StGallPlan.jpg>. Acessado em 22/07/2013.

Aqui temos outra das visões conflitantes anteriormente mencionadas: os medievais acreditavam na estabilidade, na *stabilitas loci* dos monges, em uma visão fechada de mundo; mas, ao mesmo tempo, pensavam-se como viajantes e peregrinos, perambulando pela vida, penitenciando-se para alcançar a Salvação. E isso não só metaforicamente, mas também em suas realidades cotidianas de grande mobilidade durante a Idade Média Central (séculos XI-XIII).

A principal iniciativa de Baudolino e seus associados é a composição da *Carta do Preste João das Índias*, documento de origens incertas, mas cujo manuscrito latino mais antigo foi produzido na Chancelaria Imperial entre 1165 e 1183, como atestado nas linhas finais do texto: "Trata-se do Livro ou História do Preste João, que foi traduzida do grego para o latim para o arcebispo Christian de Mainz³³". (RAMOS & BUESCU, 1998: 124-125).

Isso conecta o documento definitivamente às iniciativas políticas iniciadas por Rainald de Dassel, arcebispo de Colônia, arquichanceler imperial e intelectual de primeira linha. Posteriormente, Baudolino viaja pela Ásia em uma busca metaficcional pelo reino que ele mesmo havia criado.

Viajar pela Ásia é viajar pela história da Salvação em várias acepções: peregrinar pela Terra Santa, mas também por terras que continham o Paraíso Terrestre próximo ao nascer do Sol, o monte Ararat com a Arca de Noé encalhada em seu topo e muitas outras maravilhas, referenciadas não apenas pelos textos bíblicos, mas também pelas tradições pagãs de geografia fantástica coalescidas no assim chamado *Romance de Alexandre*, atribuído ao Pseudo-Calístenes.

³³ Exerceu o comando da Chancelaria Imperial durante o período anteriormente citado.



Figura 2: O mundo aberto em *Baudolino* - o mapa-múndi de Ebstorf³⁴

Como dito anteriormente, Baudolino não viaja só; ele perambula com um grupo heterogêneo de amigos: o primeiro deles, encontrado na rota para Paris, é conhecido apenas como Poeta, nunca referenciado por algum nome ou por alguma caracterização física; ele é um fantasma. O Poeta foi inspirado em ninguém menos que o Arquipoeta de Colônia (???? - 1167?), principal poeta latino do século XII germânico, do qual, efetivamente, pouquíssimo sabemos. Apesar de toda a erudição aplicada na busca por sua identidade nos últimos dois séculos, o máximo que se alcançou foi o estabelecimento de uma equivalência entre ele e o notário da Chancelaria Imperial identificado apenas como "Rainald H" (oitavo notário sob Rainald de Dassel).

O segundo membro da "mesnada" de Baudolino foi encontrado por ele em Paris: o hiberno-provençal Abdul; nascido na Terra Santa,

³⁴

Disponível em: <http://weblab.uni-lueneburg.de/kulturinformatik/projekte/ebskart/content/start.html>.
Acessado em 22/07/2013.

egresso da Ordem dos Assassinos e trovador, ligado à corrente provençal de idealização extrema das damas nas canções, da vassalagem amorosa e, do que veio a ser denominado na lírica galego-portuguesa, de coita, ou seja, o sofrimento do poeta por sua distante dama. Ao mesmo tempo, Abdul é um personagem sensível às influências da cultura céltica, tão em voga no século XII, principalmente sua vertente arturiana.

O terceiro membro também foi encontrado em Paris, o clérigo Boron, obcecado pelo Santo Graal. Evidentemente o personagem foi calcado em Robert de Boron (segunda metade do século XII – inícios do século XIII), que escreveu os poemas *José de Arimatéia* e *Merlin*, além de ter sido o primeiro autor a ligar o Graal diretamente à mitologia cristã ao torná-lo o cálice da Santa Ceia e recipiente das últimas gotas do sangue de Cristo quando crucificado.

O quarto foi o rabino Solomon de Gerona, modelado a partir de Ezra ben Solomon de Gerona (1160-1238), pai da *Kabbalah* especulativa. O quinto membro do grupo, também encontrado em Paris, foi Kyot de Champanhe, outro obcecado pelo Graal e pelos relatos arturianos, um amálgama entre o histórico poeta Guiot de Provins (na Champanhe) e Kyot da Provença, autor fictício a quem Wolfram von Eschenbach, nos capítulos 8 e 9 do *Parzival*, atribuiu a fonte para o seu relato.

Não é por acaso que todos tenham se reunido em Paris, já que esta cidade foi o grande centro educacional do século XII, tendo alcançado esse *status* devido ao favorecimento concedido pela monarquia capetíngia, particularmente por intermédio do Abade Suger de Saint-Denis, principal conselheiro dos reis Luís VI e Luís VII, levando-os a estimular as escolas oficiais, como a da Catedral de Santo Estêvão (posteriormente a de Notre-Dame), a da paróquia de Saint-Julien-le-Pauvre, a dos cônegos de São Vítor (ao redor da qual gravitavam os amigos de Baudolino) e a dos monges de Santa Genoveva. Além destas, havia também os muitos empreendimentos de mestres agregados ou independentes, que recebiam a *licentia docendi* do bispo e lecionavam em suas casas ou nos claustros de São Vítor e Santa Genoveva que lhes eram abertos.

Antes de partirem para o oriente durante a expedição cruzada de Frederico, Baudolino trouxe seus amigos à corte imperial, metaforicamente nela reunindo as principais tendências culturais da segunda metade do século XII, numa pequena *translatio studii*, de Paris para a corte germânica.

E, justamente, isso nos traz à questão das variantes e dos

programas culturais na corte imperial germânica de Frederico I, o *Barbarossa*.

2. Frederico I *Barbarossa*: Corte e Culturas

Frederico I de Hohenstaufen, apelidado *Barbarossa* por seus súditos italianos, ascendeu ao trono, por meio de eleição régia pelos príncipes em 1152. Função para a qual tinha pouquíssimo preparo cultural. Baseando-se em evidências documentais e nas análises diplomáticas de Waldemar Schlägl, Alfred Wendehorst (1996: 65) pôde estabelecer que entre Otto I e Henrique V (936 - 1125), provavelmente apenas um monarca germânico não estava plenamente capacitado com escrita e leitura: Conrado II (1024-1039). Isso se explica facilmente, já que seus antecessores e sucessores imediatos haviam sido previamente preparados para assumirem as funções régias.

Assim como Conrado II, os sucessores imediatos de Henrique V (Lotário III, Conrado III e Frederico I) não haviam sido preparados previamente para serem monarcas. Os dois primeiros ascenderam contra os candidatos melhor preparados e passaram seus reinados em estado constante de guerra civil, pouco podendo patrocinar em termos culturais.

Na tradição latina medieval podia-se ser educado sem ter adquirido conhecimento por intermédio da escrita. A cultura medieval possuía ampla base oral de acumulação e transmissão de conhecimentos: John de Salisbury, em seu *Policraticus*, atribui a Conrado III a repetição constante do provérbio "*quia rex illiteratus est quasi asinus coronatus*" (1909: livro IV, cap. 6, 254). Isso não significa que um rei que não saiba escrever seja um asno coroado, mas sim um rei sem cultura.

Desta forma, Frederico I, sobrinho de Conrado III, ao ascender ao trono, não sabia escrever e não era fluente em Latim, embora seja reportado que ele possuísse rudimentos de sua compreensão e emprego básicos (2004: livro IV, cap. 86, 333). Contudo, o idioma do poder no medievo era o Latim: empregado nas leis, documentos oficiais e oficiosos, diplomacia e religião... Isso fez com que Frederico tenha sido obrigado a depender maciçamente de auxiliares eclesiásticos (fato comum entre os monarcas do período), particularmente nas duas primeiras décadas de seu reinado, nas quais teve que enfrentar uma série de problemas políticos internos e externos à Germânia, incluindo seus choques com o Papado, com as comunas lombardas, com o Império Bizantino, com o Reino Normando da Sicília, com oposições episcopais e nobiliárquicas.

2.1 Rainald de Dassel e a cultura latina e erudita (décadas de 1150 e 1160).

Assim, seu principal conselheiro neste período foi Rainald de Dassel, apelidado *Ruina mundi* por seus colegas de estudos parisienses (nos anos 1140). Este prelado teve uma brilhante carreira: entre 1146 e 1153, foi professor na escola catedralícia de Hildesheim, principal centro de ensino e cultura na Saxônia, depois foi nomeado como Arcechanceler imperial (1156-1165) e, por fim, Arcebispo de Colônia (1159-1167).

Saxo Grammaticus afirma que Rainald era trilingue (GODMAN, 2000: 192), versado em sua língua nativa, em Francês e em Latim. É possível que também pudesse se expressar em dialetos lombardos, já que, não se reporta que tenha empregado intérpretes em suas muitas missões em terras do norte da Itália. Iniciou seus estudos em Hildesheim (escola especializada no estudo da Gramática), tendo aperfeiçoado seus conhecimentos em Paris sob a tutela de Adam de Balsham (também conhecido como Adam *Parvipontanus* ou de Petit-pont), mestre anglo-normando especialista em Lógica Aristotélica e no emprego de ambiguidades. Rainald empregou sua refinada educação como mais um recurso a ser utilizado na incansável promoção do que ele, certamente com o aval do imperador Frederico, considerava como sendo a causa Imperial.

Seu poder e influência podem ser medidos pela expressão cunhada pelo medievalista alemão Rainer Herkenrath: “vice-imperador na Itália” (1982: 219), que ecoa a empregada pelo Arquipoeta de Colônia: *socio mens Romani principis* (ADCOCK: 1994, poema VII, verso 21). Herkenrath ainda recorda (1982: 217) que Rainald foi enviado por Frederico à Itália como *legatus generale*, ou seja, como um representante plenipotenciário, com jurisdição sobre “todos os territórios imperiais na Itália”, sendo que sua autoridade emanava diretamente do imperador, única instância à qual devia obediência, como deixava claro em sua titulação em documentos oficiais: *Rainaldus dei gratia Coloniensis ecclesiae electus imperatorie maiestatis legatus*.

Ademais, foi comandante militar de gabarito, sendo que dos combates que travou se destaca a Batalha de Tusculum (1167), na qual atuou em conjunto com Christian de Buch (arcebispo de Mainz), comandando companhias de mercenários (ato considerado como herético

desde o II Concílio Lateranense de 1139) e derrotaram o exército romano-papal. Sua atuação neste embate foi descrita pelos autores dos *Annales Cameracenses* [de Cambrai] (MGH *Scriptores* 16, p. 519), como *ferax ut leopardus*, tão feroz como a de um leopardo.

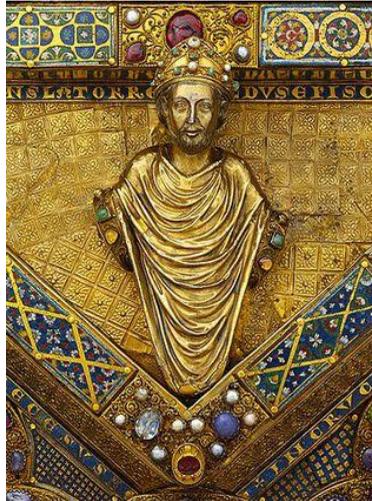


Figura 3: Rainald de Dassel, no relicário dos Reis Magos, catedral de Colônia³⁵

Incansável inimigo do Papado reformista gregoriano, Rainald entronizou nada menos do que três antipapas, criando e sustentando um cisma que dividiu a Cristandade Latina (1160-1177), transferiu de Milão para sua sé em Colônia as relíquias dos Reis Magos (1164), transformando-a em importante centro de peregrinações até hoje e ainda canonizou Carlos Magno (1165).

Segundo Peter Godman (2000:199):

A dialética entre o sacro e o profano era parte integral da imagem pública de Rainald de Dassel. Ele era percebido tanto como um magnata secular quanto como um príncipe eclesiástico; como um pensador e como um intrigante, como um campeão da Igreja germânica e como um apóstata

³⁵ Disponível em: <http://www.koelner-dom.de/index.php?id=18799> . Acessada em 19/07/2013.

da Igreja Romana.

Além disso, Rainald submeteu a seu programa ideológico de promoção da supremacia imperial sobre o Papado, os melhores recursos intelectuais que pôde encontrar. Promovendo um surto de produção cultural, latina e erudita, encarada essencialmente como uma expressão da ROMANIDADE deste Sacro Império Romano (expressão cunhada pelo *Barbarossa* em 1157); devotada ao engrandecimento ideológico e à legitimação deste Império “renovado” por Frederico após um século de conturbações (1056-1152). Esta romanidade era encarada como absolutamente necessária para o embasamento de suas demandas de poder e autoridade, particularmente em relação às alegadas continuidades histórica e jurídica.

Como resultado, a produção cultural predominantemente latina ligada à corte neste período se concentrou em obras Historiográficas, Jurídicas e Literárias voltadas ao engrandecimento do Império e do imperador. Podemos destacar a aliança entre o Império e os mestres juristas da faculdade de Direito em Bolonha (1158) que lhe asseguraram de seu direito de dar continuidade à obra jurídica de Justiniano, o *Corpus juris civilis* (reforçando sobremaneira a fundamentação ideológica do domínio imperial sobre a Itália). Mas, o maior florescimento cultural destas iniciativas se deu no campo da historiografia, contando com o talento do melhor cronista filosófico da Idade Média, Otto de Babenberg, bispo de Freising e tio do imperador, que já havia composto anteriormente a *Chronica de duabus civitatibus*, na qual contava e analisava (a partir de uma perspectiva agostiniana) a história do mundo da Criação até a Segunda Cruzada.

No entanto, sua contribuição direta para o designio de Rainald de Dassel foi a composição (terminada por seu secretário Rahewin) da *Gesta Friderici* (1156-1160), um relato sobre os oito primeiros anos do reinado de Frederico e sua principal fonte historiográfica, a “história oficial” deste período, elegantemente tendenciosa e convenientemente omissa acerca de erros e fracassos do imperador.

Ela serviu como base para outras obras, como dois épicos poéticos sobre a atuação de Frederico em suas campanhas lombardas o *Carmen de Gestis Friderici I Imperatoris in Lombardia* escrito pelo assim chamado Anônimo de Bérgamo e o *Ligurinus*, de Gunther de Paris; e influenciou diretamente a *Gesta Friderici I* de Gofredo de Viterbo (que havia sido notário da Chancelaria Imperial e possivelmente tutor de

Henrique VI, filho e sucessor do *Barbarossa*) na década de 1180.

Contudo, a influência da corte também acabou frutificando em uma obra historiográfica *sui generis*, a *Kaiserchronik*, escrita em 17.283 versos não em Latim, mas em Médio Alto Alemão, sendo a primeira obra historiográfica em vernáculo no período medieval! Como se esta singularidade não fosse suficiente, nem mesmo sua abordagem era erudita: poder-se-ia dizer que ela foi um ancestral recuado das obras de divulgação histórica, sem compromisso com a veracidade dos fatos.

Todavia, pode-se perceber com clareza sua ligação com os temas caros a Rainald de Dassel: o anônimo clérigo que a compôs em Regensburg, reuniu elementos extraídos de textos historiográficos romanos, lendas populares, épicos literários e anedotas de caráter homilético para construir uma história que respalda a continuidade com o antigo Império Romano, que desdenha dos poucos imperadores bizantinos elencados, que diminui os choques entre Império e Papado, fazendo-os colaborar a ponto de dificultar o discernimento entre as ações dos papas e dos imperadores e, acima de tudo, promove a ideia de que o Império é uma instituição sacra posto que guardiã da Lei e da Justiça, ambas divinamente instituídas. (MYERS, 2013: 24-26).

A força da orientação cultural latina da política de Rainald atingiu outras formas de expressão: entre 1157 e 1160 foi composto na abadia de Tegernsee o *Ludus de Antichristo*, um dos textos dramáticos mais completos que sobreviveram à Idade Média. Resumidamente, sua ação trata da conquista do mundo pelo imperador e sua abdicação em nome de Cristo, o verdadeiro Rei dos Reis. Neste momento o Anticristo seduz os *reguli* da França, Grécia e, por fim, o próprio ex-imperador, revertido ao papel de Rei dos Teutões. Então o Anticristo o encarrega de conquistar os pagãos. Finalmente, o Anticristo massacra os judeus (que se recusam a considerá-lo como o Messias) e exige de seus comandados que o adorem. Neste momento o reino de terror do Anticristo termina com uma intervenção divina e o retorno à verdadeira fé.

O imperador é representado na peça como o verdadeiro *vicarius christi*, encarregado de unir a Cristandade e governá-la em nome do Senhor. Antes de ser convencido por uma série de falsos milagres (inevitavelmente, posto que profetizado que todos serão enganados pelo impostor), é o único que consegue impor derrotas às forças do Anticristo, sendo o mais nobre dos personagens.

Outra obra de difícil classificação é a própria obra-prima de Baudolino, a *Carta do Preste João das Índias*, texto no qual se relata a

existência de um gigantesco império oriental, repleto de maravilhas, sobre o qual reina um Imperador-sacerdote, o dito Preste João. Superior aos outros monarcas (inclusive denominando-os como *reguli*, assim como Rainald muitas vezes o fez), implicitamente só concede paridade ao monarca germânico e ignora o Papado.

Finalmente, o caso do principal poeta ligado à corte neste período, o próprio Arquipoeta de Colônia, que produziu seu *corpus* poético inteiramente em Latim, essencialmente dedicado não ao monarca (como enganosamente durante muito tempo se considerou devido ao pseudo-encômio imperial *Salve mundi domine*), mas sim ao seu patrono, o letrado Rainald.

Parece-nos evidente que a produção cultural latina não tinha toda a corte como público-alvo, mas sim determinados segmentos selecionados por sua influência nos processos políticos imperiais: o episcopado e o aparato administrativo. Ambos compunham os grupos mais importantes da esfera pública no período; sendo que esta resultou da formação de uma opinião pública baseada na circulação das informações disponíveis a uma ampla audiência, principalmente através da comunicação oral (MELVE, I, 2007: 32-43).

E os participantes desta mencionada esfera pública eram principalmente os clérigos e, em segundo plano, os nobres, em sua maioria ou conhecedores da língua latina, ou com acesso rápido a intérpretes, capacitando-os a disseminar as informações assim apreendidas.

Outro meio poderoso de disseminação da ideologia imperial era a própria Chancelaria através da composição de documentos oficiais que funcionavam simultaneamente como manifestos ideológicos e ferramentas de exercício de poder; transformando seus conceitos presentes nas obras eruditas em atos públicos de autoridade legítima.

As bases desta guerra promovida por Rainald para conquistar "corações e mentes" estavam nos textos destinados a demonstrar a legitimidade da causa imperial, principalmente os historiográficos, por que o PASSADO LEGITIMA. Por meio dos textos jurídicos romanos, por que o DIREITO LEGITIMA. Por meio de textos que sacralizam o imperador, posto que a SALVAÇÃO LEGITIMA. E, finalmente, por meio dos textos literários, posto que a ERUDIÇÃO LEGITIMA. Sendo que tudo isso encontra ressonância nos atos governamentais, como julgamentos, diplomas, mandatos e outros instrumentos escritos de exercício do poder.

É interessante apontarmos as constatações de Rodney Thomson: devido ao crescimento prodigioso na renovação e reforma de comunidades religiosas, além da fundação de novas unidades, houve a expansão de bibliotecas antigas e a constituição de novas; sendo que ambas as tarefas envolviam a produção de quantidades surpreendentes de livros, com alto padrão de qualidade em sua execução. A Germânia esteve, provavelmente, na vanguarda da produção de livros em relação à Europa Ocidental durante o século XII, tanto qualitativamente quanto quantitativamente. (THOMSON, 2012: 127)

Em um texto anterior, Thomson havia apontado que, muito mais do que na França ou Inglaterra, houve em terras germânicas uma continuidade cultural entre os séculos XI e XII. E isso já contabilizando o impacto da Contenda das Investiduras; ela teria agido como um poderoso estímulo para a vida intelectual germânica por intermédio da literatura de propaganda por ela encorajada, que utilizava maciçamente os recursos da Retórica e da Gramática. Esta continuidade uniforme, aparentemente, afetou todos os aspectos característicos e majoritários do renascimento do século XII na Germânia (THOMSON, 2007: 33). E a união entre estes elementos, sem dúvidas, permitiu que a disputa ideológica entre Papado e Império entre os séculos XI e XIII gerasse ramificações profundas e que o programa ideológico-cultural de Rainald de Dassel pudesse ser levado a cabo.

Contudo, esta fase foi encerrada abruptamente em agosto de 1167 com o falecimento de Rainald de Dassel, (possivelmente) do Arquipoeta e de boa parte do exército imperial que havia ocupado Roma, graças às epidemias que grassavam durante o pantanoso verão na Cidade Eterna.

2.2 A Imperatriz Beatriz e a cultura cavaleiresca e vernácula (décadas de 1170 e 1180).

Estas foram perdas devastadoras para o imperador. Contudo, o passamento de Rainald abriu espaço para que outras vozes fossem ouvidas com mais atenção pelo monarca. A primeira destas vozes foi a do já mencionado arcebispo Christian de Mainz, administrador e diplomata altamente competente, além de comandante militar ainda mais aguerrido do que seu antecessor na arquichancelaria. Todavia, ao contrário de Rainald, Christian era um homem essencialmente pragmático e não era um erudito. Assim, o programa de incentivo à romanidade erudita na

corte foi descontinuado.

A segunda e mais importante voz nos ouvidos de Frederico foi a de sua esposa, a imperatriz Beatriz. Nascida na Borgonha imperial, o antigo reino de Arles, em algum momento entre 1140 e 1144, esta filha única do conde Renaud III da Borgonha e Mâcon contraiu núpcias com o imperador em 1156, sendo seu marido cerca de vinte anos mais velho do que ela. Todavia, esta jovem esposa o acompanhou incondicionalmente em suas expedições italianas e nas intermináveis perambulações pela Germânia e Borgonha que compunham a principal ação de autoridade do monarca: levar as leis e a justiça aos pontos mais distantes de seus domínios.

O cronista italiano Acerbo Morena assim registrou a aparência da jovem imperatriz:

Beatriz, esposa do imperador, nativa da Borgonha e de nobre estirpe, era de estatura média, tinha brilhantes cabelos da cor do ouro, um rosto muito gracioso, dentes brancos e bem formados; caminhava ereta, tinha uma boca pequena, olhar recatado, olhos luminosos; era tímida ao falar e cortês, tinha mãos muito belas e um corpo esguio. (WIES, 2001:88)

É muito difícil reconstruirmos a partir das fontes disponíveis algo da intimidade entre Frederico e Beatriz. Apesar disso, alguns parcos indícios apontam para uma relação muito forte entre ambos, principalmente o registro deixado pelo cronista inglês Ralph de Diceto (fins do século XII) no qual criticou Frederico denominando-o como *vir uxorius*, um homem dominado pela esposa. Em alguns diplomas régios, Frederico a denomina como *consors imperii nostri* (consorte de nosso império), *dilecta* ou *dilectissima consors, amatissima nostra, dulcis soror et amica, nostra semper fidelis e carissima consors*. Não podemos afirmar que estas expressões tenham sido utilizadas como demonstrações de afeição pessoal, já que no medievo as relações políticas eram relações interpessoais e assim, seu vocabulário descritivo acabava por ser o mesmo da caracterização das relações pessoais. Contudo, isso nos indica a proximidade com o poder desfrutada por Beatriz: Frederico tomou-a como conselheira.

A imagem abaixo, proveniente de um manuscrito italiano de 1330, intitulado *Historia de discordia et persecutione, quam habuit ecclesi cum*

imperatore Frederico Barbarossa, preservado na Bodleian Library (Oxford), nos fornece uma visão interessante do papel atribuído a Beatriz durante o reinado de Frederico: nesta letra “E” capitular, estão em cena o Papa Alexandre III no centro (identificado por seus trajes vermelhos e mitra branca) e o casal imperial ladeando-o. É notável que Beatriz esteja representada no mesmo nível de importância de Frederico, já que ambos possuem as mesmas dimensões, trajes semelhantes e se encontrem em um momento historicamente importante, como sinalizado pela pequena figura no plano inferior, que posiciona um ramo de oliveira no centro do arranjo cênico, simbolizando a pacificação das relações entre imperador e papa na Paz de Veneza (1177). Beatriz está representada como participante na discussão, embora, na mesma, Frederico seja o interlocutor preferencial do pontífice, como fica claro ao observarmos o olhar do mesmo.



Figura 4: MS. Laud Misc. 587, fol. 059r, Bodleian Library, Oxford.³⁶

³⁶Disponível em: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~47054~118870:Historia-de-discordia-et-persecutio?pqv=q:Frederick+;lc:ODLodl~14~14,ODLodl~1~1,ODLodl~23~23,ODLodl~24~24,ODLodl~6~6,ODLodl~7~7,ODLodl~8~8&mi=2&trs=9>. Acessada em 20/07/2013.

Beatriz foi educada nos padrões culturais franceses e, na época, isso implicava no fato de que ela estava plenamente ciente dos desenvolvimentos daquilo que Hilário Franco Júnior veio a denominar como *cultura intermediária*³⁷, particularmente seus desenvolvimentos literários (área erudita) em vernáculo (área da cultura vulgar), como a lírica cortesã e os romances cavaleirescos. Ademais, o já mencionado Acerbo Morena descreveu-a como *litterata*, ou seja, era alfabetizada (em Latim e, assim como Rainald de Dassel, trilingue), destacando-se na corte imperial e capacitando-a a exercer considerável influência cultural.

Este influxo cultural oriundo de diversas regiões francesas (a lírica trovadoresca e o "Amor cortês" surgidos no sul e os romances cavaleirescos no norte) chegou à Germânia através das vastas zonas fronteiriças como Flandres e Borgonha. Simultaneamente, podemos constatar inserções concentradas desta cultura em diversas casas nobres germânicas, principalmente através do recurso a matrimônios entre estas e linhagens francesas ou anglo-angevinas. Podemos assumir que estes laços dinásticos tenham facilitado a transmissão da cultura cavaleiresca francesa na sociedade germânica e a mais importante destas uniões foi, sem dúvidas, a de Frederico e Beatriz, a provável introdutora dos valores cortesões na corte imperial e, com certeza, patrocinadora desta nova cultura na Germânia:

A imperatriz Beatriz foi um agente central na cristalização da cultura cortês na Germânia. Após sua coroação em Roma (1167), Gautier d'Arras dedicou-lhe o romance em versos *Ille et Galeron*. Gautier alegava haver conhecido Beatriz após sua coroação, assim ele encontrou um respeito de sua desvantagem em relação a outros poetas que já eram próximos à imperatriz e que lhe haviam precedido com suas obras. (WIES, 2001: 259 em concordância, BUMKE, 1988: 76).

Ademais, ao que tudo indica, foi ela quem convidou o poeta provençal Guiot de Provins a comparecer ao festival em Mainz (1184), fato que inaugura oficialmente a estética occitânica na poesia germânica,

³⁷ "(...) aquela praticada, em maior ou menor medida, por quase todos os membros de uma dada sociedade, independentemente de sua condição social. Ela é o denominador comum, o conjunto de crenças, costumes, técnicas, normas e instituições conhecido e aceito pela grande maioria dos indivíduos da sociedade estudada". (FRANCO JR, 1996: 34)

sendo que um dos seguidores mais ilustres deste cânone foi o próprio filho de Beatriz, o futuro imperador Henrique VI, com três canções sobreviventes registradas no *Codex Manesse*.

Por volta de 1170 começaram a surgir os primeiros *Minnesänger*, como Reinmar von Hagenau, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen e Albrecht von Johansdorf (todos ministeriais originários de localidades pertencentes ao patrimônio fundiário dos Hohenstaufen) e depois houve uma explosão produtiva na qual vieram a se destacar Heinrich von Veldeke (autor do *Eneasroman* e que serviu à corte dos condes de Loos), Hartmann von Aue pertenceu à corte dos duques de Zähringen em Freiberg, Eilhart von Oberge (autor do *Tristrant*) serviu na corte do duque da Bavária e Saxônia Henrique, o Leão em Brunswick; Wolfram von Eschenbach serviu na corte do landgrave Hermann da Turíngia e, no início de sua carreira, Walther von der Vogelweide (até 1198) serviu à corte vienense dos Babenberger. A movimentação cultural cavaleiresca acalentada na corte imperial sob a égide de Beatriz estabeleceu a tendência dos desenvolvimentos literários na Germânia até, pelo menos, fins do século XIII, inícios do XIV, quando da compilação da vasta antologia da lírica cortesã germânica centro-medieval, o *Codex Manesse*, responsável pela preservação de grande parte deste *corpus* poético.

O movimento de produção cultural laica, vernácula e com tons cavaleirescos entre as décadas de 1170 e 1180 representou uma cesura muito distinta em comparação ao período precedente, caracterizado pela produção cultural erudita, latina e hierática, numa adequação rápida e radical dos valores esposados pela corte imperial e pelo próprio Imperador. Da insistência na reconstrução de posições enraizadas em conceitos como o de *Rex et sacerdos*, característicos dos séculos X e XI, pré-Contenda das Investiduras, passou-se à posição de um conceito novo, que viria a frutificar a partir do século seguinte, o de *Rex et miles*, ou seja, o rei-cavaleiro.

Embora tradicionalmente esta postura seja associada à figura de Ricardo Coração de Leão da Inglaterra, este após assumir o trono, se afastou de atividades cavaleirescas como os torneios. Frederico *Barbarossa*, pelo contrário, assumiu este papel a partir de 1184, quando do festival e torneio que patrocinou em Mainz para comemorar o adubamento cavaleiresco dos príncipes imperiais Henrique e Frederico. Este torneio esplêndido marcou o imaginário cavaleiresco germânico a ponto de ser mencionado em várias obras do período e além, como no *Eneasroman* e na

Nibelungenlied.

Assim Heinrich von Veldeke o mencionou:

Nunca ouvi a respeito de uma celebração em qualquer lugar que fosse tão grandiosa quanto a do casamento de Enéas e Lavinia, com a exceção daquela de Mainz, que eu mesmo vi.

Esta festa, quando o imperador Frederico elevou a cavaleiros seus dois filhos, foi de fato imensamente grande, com bens valendo muitos milhares de marcos sendo consumidos e doados. Não creio que qualquer um agora vivo tenha visto festa tão grande. O que o futuro nos dirá, não sei. Em verdade nunca ouvi sobre uma cerimônia de adubamento na qual tantos príncipes e pessoas de todos os tipos tenham sido reunidos. Muitos ainda vivos conhecem a verdade disto.

O imperador Frederico conquistou tal renome que se poderia continuar falando coisas maravilhosas a seu respeito até o Dia do Juízo, sem mentir. Daqui a mais de cem anos as pessoas ainda estarão escrevendo e falando sobre ela. (2003: Vv: 13222-13252. Tradução do autor)

Devemos notar que esta mudança no eixo cultural da corte germânica deve ter sido muito bem vinda pelo monarca: como dito anteriormente, Frederico não havia sido educado para ocupar sua função e, ao que tudo indica, ficava pouco confortável com muitos elementos ligados à sua posição. O *Barbarossa* foi educado para ser um duque guerreiro, um cavaleiro. Parece-me algo natural sua rápida adoção e promoção de valores culturais ligados à sua essência. Ao mesmo tempo, os valores mais refinados da Cortesia associada à Cavalaria, serviram para o refinamento das sensibilidades de toda a nobreza germânica, da corte imperial aos mais modestos cavaleiros ministeriais, mas não apenas isso.

Estes valores se tornaram num poderoso elemento de identidade sociocultural para a nobreza germânica, claramente demonstrado no torneio de Mainz. Segundo o cronista Gislebert de Mons (2005: 87): príncipes, arcebispos, bispos, abades, duques, margraves, condes palatinos, outros condes, nobres e ministeriais de todo o Império se reuniram, seu número se aproximava de setenta mil, excetuando-se clérigos e homens de *status* inferior.

Todos reunidos com a finalidade de celebrar a elevação à Cavalaria dos futuros imperador Henrique VI e duque Frederico V da Suábia, os herdeiros diretos da linhagem dos Hohenstaufen. Além do adubamento, ocorreu um torneio que, mais uma vez, segundo Gislebert de Mons, teria alcançado o número de vinte mil participantes, sendo liderados no campo pelo próprio imperador (2005: 87).

Antes da grande assembléia moguntina, em ocasiões análogas, as fontes mencionavam apenas os príncipes que acompanhavam o rei ou o imperador. A partir de então, ao invés, os cavaleiros passam a ser mencionados em primeiro lugar. De fato, duques, margraves, landgraves, condes e outros membros titulados da nobreza são mencionados nas fontes como **miles**, cavaleiros. (WIES, 2001: 258)

A jornada de Mainz foi o marco da ressignificação da sociedade cortês-cavaleiresca na corte dos Hohenstaufen: imperador, a nobreza laica e os ministeriais foram unidos pelo vínculo comum do ideal cavaleiresco; a cavalaria se tornou o estilo de vida da nobreza, mas nenhum nobre, nem mesmo o mais poderoso, era cavaleiro *a priori*; o *status* de cavaleiro deveria ser conquistado, era uma condição à qual só se alcançava ao cabo de uma educação, de uma iniciação, como magistralmente demonstrado na jornada de Parzival no romance de Wolfram von Eschenbach. A assembleia de Mainz no Pentecostes de 1184 foi o marco de uma nova grande época cultural: a da integração da Germânia imperial à nova cultura cortesã e à literatura cavaleiresca (ARAÚJO, 2011: 634-635). Sendo este o legado do impulso cultural patrocinado por Beatriz durante as duas décadas finais do reinado de Frederico I *Barbarossa*. Ou de Baudolino, quem sabe?

O grande mérito desta bela obra de Umberto Eco está em sua sensibilidade para apontar-nos os caminhos da cesura cultural presente do reinado do *Barbarossa*, não é por acaso que a mesma foi muito bem recebida pelos estudiosos do período. Contudo, devemos apontar que o papel de verdadeiro motor de impulsão cultural que subjaz ao personagem Baudolino, na realidade se divide entre duas figuras históricas extraordinárias e pouco conhecidas pela historiografia medievalista brasileira: Rainald de Dassel e a imperatriz Beatriz.

Bibliografia:

Fontes:

- ADCOCK, Fleur (ed. & trad.). *Hugh Primas and the Archpoet*, Cambridge: CUP, 1994.
- GISLEBERT DE MONS (Trad. Laura Napran). *Chronicle of Hainaut*, Woodbridge, Boydell, 2005.
- HEINRICH VON VELDEKE. *Eneasroman*, CD-ROM, Wiesbaden, Staatsbibliothek zu Berlin/Deutsches Historisches Museum/Reichert Verlag, 2003.
- MYERS, Henry A. (trad.). *The Book of Emperors – A translation of the Middle High German Kaiserchronik*, Morgantown: West Virginia UP, 2013.
- RAMOS, Manuel João e BUESCU, Leonor. *Carta do Preste João das Índias – Versões medievais latinas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

Referências:

- ARAUJO, Vinicius Cesar Dreger de. “A Serviço de César: Reflexões acerca da obra do Arquipoeta de Colônia”, conferência proferida a 09/05/2013 no III Encontro de Estudos Medievais FL/UFRJ, texto completo disponível no endereço eletrônico: http://www.academia.edu/2492408/A_Servico_de_Cesar_Reflexoes_acerca_da_obra_do_Arquipoeta_de_Colonia_At_Caesars_service_Reflections_on_the_works_of_the_Archpoet_of_Cologne
- ARAUJO, Vinicius Cesar Dreger de. “A assembléia de Mainz (1184): o fato e sua repercussão nos romances cavaleirescos germânicos”. in: MONGELLI, Lênia Márcia (org.) *De Cavaleiros e Cavalarias - Por terras de Europa e Américas*, São Paulo: Humanitas, 2012, pp. 627-640.
- ARAUJO, Vinicius Cesar Dreger de. “O papel civilizador das cortes imperiais e nobres na Germânia do século XII”, in: ZIERER, Adriana (org.). *Uma Viagem pela Idade Média: Estudos Interdisciplinares*, São Luís: Editora da UEMA, 2010, pp. 283-302.
- ARNOLD, Benjamin. *German Knighthood 1050-1300*, Oxford: OUP, 1985.
- BUMKE, Joachim. *Courtly Culture – Literature and Society in the High Middle Ages*, Woodstock: Overlook, 1988.
- CARDINI, Franco. *Il Barbarossa: Vita, trionfi e illusioni di Federico I Imperatore*, Milano: Oscar Mondadori, 2000.
- ECO, Umberto. *Baudolino*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

- FRANCO JR, Hilário. *A Eva Barbada – Ensaios de Mitologia Medieval*, São Paulo: EDUSP, 1996.
- FUHRMANN, Horst. *Germany in the High Middle Ages c. 1050-1200*, Cambridge: CUP, 1995.
- GIBBS, Marion E. & JOHNSON, Sidney M.. *Medieval German Literature: A Companion*, Londres: Routledge, 2000.
- GODMAN, Peter. “The Archpoet and the Emperor”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, volume LXIV, 2011, pp. 31-58.
- GODMAN, Peter. “The World of the Archpoet”, *Mediaeval Studies*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, volume 71, 2009, pp. 113-156.
- GODMAN, Peter. “*Transmontani - Frederick Barbarossa, Rainald of Dassel, and Cultural Identity in the German Empire*”, *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*, volume 132, número 2, Setembro de 2010, pp. 200-229.
- GODMAN, Peter. *Paradoxes of Conscience in the High Middle Ages: Abelard, Heloise, and the Archpoet*, Cambridge: Cambridge UP, 2009.
- GODMAN, Peter. *The Silent Masters: Latin Literature and its Censors in the High Middle Ages*, Princeton: Princeton UP, 2000.
- GÖRICH, Knut. “Kaiserin Beatrix”, in: FÖBEL, Amalie (ed.). *Frauen der Staufer*, Göppingen: Gesellschaft für Staufische Geschichte, 2006, pp. 43-58.
- HERKENRATH, Rainer Maria. “I collaboratori tedeschi di Federico I”, in: MANSELLI, Raoul & RIEDMANN, Josef (org.). *Federico Barbarossa nel dibattito storiografico in Italia e in Germania*, Bologna: Il Mulino, 1982, pp. 199-232.
- JACKSON, William H. *Chivalry in twelfth-century Germany: The works of Hartmann von Aue*, Woodbridge: D.S. Brewer, 1994.
- JEEP, John M. (ed.). *Medieval Germany: An Encyclopedia*, Londres: Routledge, 2001.
- LE GOFF, Jacques; *Os Intelectuais na Idade Média*, São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*, Petrópolis: Vozes, 2009.
- MELVE, Leidulf. *Inventing the Public Sphere: The Public Debate During the Investiture Contest (c.1030-1122)*, 2 volumes, Leiden: Brill, 2007.
- NIERMEYER, J. F. *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden: Brill, 1976.
- PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. “*Paradisus corporalis est quies claustralis: usos e sentidos do claustro beneditino no Ocidente*”

- Gesta baudolini* - Umberto Eco, cultura erudita e cultura cavaleiresca na corte imperial de Frederico I *Barbarossa* | 151
medieval”, *Acta Scientiarum*, Maringá: UEM, v. 33, n. 1, 2011, pp. 71-76.
- PIXTON, Paul B. “The Misfiring of German Cultural Leadership in the Twelfth Century: The Evidence from the Cathedral Schools”. *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*, 34:2, 1998, pp. 346-363.
- THOMSON, Rodney. “The Place of Germany in the Twelfth-Century Renaissance”, BEACH, Alison I. (ed.). *Manuscripts and monastic culture : reform and renewal in twelfth-century Germany*, Leiden: Brill, 2007, pp. 19-42.
- THOMSON, Rodney. “The Place of Germany in the Twelfth-Century Renaissance: Books, Scriptoria and Libraries”, KWAKKEL Erik, MCKITTERICK, Rosamond & THOMSON, Rodney. *Turning Over a New Leaf : Change and Development in the Medieval Book*, Leiden: Leiden University Press, 2012. pp. 127-144.
- VERGER, Jacques. *Cultura, Ensino e Sociedade no Ocidente nos séculos XII e XIII*, Bauru: EDUSC, 2001.
- WIES, Ernst W. *Federico Barbarossa – Mito e realtà*, Bologna: Bompiani, 2001.

APONTAMENTOS PARA SE PENSAR A RELAÇÃO ENTRE GOETHE E O ILUMINISMO

Luiz Barros Montez (UFRJ)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apontar alguns aspectos que permitam uma reflexão contemporânea sobre as relações de Goethe e de sua obra com o Iluminismo ao longo de sua vida. Para tanto, assumimos um ponto de vista historicizado, vale dizer, no qual sua obra nem se apresenta como mero artefato literário enclausurado no passado, nega sistematicamente novas possibilidades de interpretação, nem é tida como um discurso passível de manipulação, destituído de suas causalidades históricas. Esta abordagem reivindica novos horizontes interpretativos da obra de Goethe no Brasil.

Palavras-chave: Goethe, Recepção de Goethe no Brasil, Iluminismo.

Abstract: This article aims to point out some topics for a contemporary reflecting on how further Goethe's work and personality were connected to the Enlightenment life-long. For doing that, we assume a historicized point of view, i.e., one in which his work is neither considered as a literary artefact just encapsulated in the past, that denies systematically renewed interpretation possibilities as a result, nor taken as manageable discourse, anachronistically deprived of its historical causalities. That approach claims new horizons for the interpretations on Goethe's work in Brazil.

Keywords: Goethe, Goethe's reception in Brazil, Enlightenment

A fortuna crítica em língua portuguesa sobre Goethe e sua obra – e acessível aos leitores brasileiros interessados pelo assunto – é já relativamente extensa. Porém, se comparada com a produção, digamos a título de exemplo, de diversos países europeus, mesmo em línguas não anglo-germânicas, é extremamente lacunar. A constatação está longe de ser ociosa. Em face da importância da vasta obra do autor – ícone maior da cultura literária alemã – e dos traços peculiares de sua biografia e de sua época, mas em vista principalmente das ações culturais de circulação

internacional que os têm mobilizado ideologicamente, com diversos propósitos institucionais ou mesmo políticos – torna-se pontual e frequentemente oportuno identificarmos os lugares ou momentos onde aquelas lacunas assumem uma dimensão problemática.

Nesse sentido, esse pequeno texto traz à discussão questões que, enfiando numa mesma temática distintas lacunas, dizem respeito a relação entre Goethe e o Iluminismo. Discussão que – afirmamos desde já – tendencialmente projeta essas lacunas para problemáticas que ultrapassam as fronteiras da historiografia literária. Aqui nos propomos, contudo, a não ultrapassar estas fronteiras. Apenas esboçamos o problema, na medida em que apontamos *grosso modo* alguns elementos que o constituem, deixando para outros momentos – e outros interessados que o queiram fazer – o desenvolvimento dos tópicos sugeridos.

Não obstante, o ponto de vista que mobilizou as reflexões neste artigo não pode ficar obscurecido. Defendemos que a obra (e, no limite, a própria personalidade) de Goethe, embora de percurso tão multifacético e heterogêneo, que certamente não se deixa interpretar pelo crivo exclusivo de tal ou qual abordagem e metodologia, nem por isso é destituída de um perfil, de uma ideia-força que a atravessa de um extremo a outro, embora nem sempre visível. Este perfil ou ideia-força, este núcleo perene por trás das irrupções na superfície de suas possíveis descrições historiográficas, é o *caráter iluminista* de sua obra.

Propomos a síntese desse caráter em três aspectos centrais: o esforço de ultrapassagem dos limites contingentes do conhecimento, o resgate do conhecimento como instância fundamental da práxis humana, e, como momento síntese de ambos, a busca permanente da *representação estética da verdade*. Mais adiante, veremos como estes três aspectos podem ser abordados de modos muito diferentes, em função das teorias em sua análise, e da metodologia com a qual esta última é levada a termo.

1. Foi Goethe um iluminista?

A resposta à pergunta “foi Goethe um poeta Iluminista?” pressupõe, obviamente, um entendimento prévio do que foi o Iluminismo – em nosso caso, especificamente, a literatura iluminista. Para respondê-la de modo minimamente satisfatório, seriam necessários (1) o exame historiográfico dos limites temporais do Iluminismo, dos momentos de esgotamento de suas diretrizes estéticas (tomando-as

previamente como um conjunto relativamente homogêneo em termos de tempo e lugar, o que implica uma cartografia cujo tracejamento é, nos limites de sua execução, extremamente complexo), (2) o estabelecimento, com relativa clareza, dos pontos de continuidade e de ruptura com o que sucedeu ao Iluminismo em termos artísticos – particularmente a literatura romântica, vulgarmente proposta como sua antítese, e por fim, (3) o exame de sua obra, no transcorrer desse recorte espaço-temporal, das inflexões artísticas, isto é, formais e conteudísticas que a acompanham, com o cotejo de suas posições mais relevantes no quadro de tensões ideológico-literárias com as quais aquela se confrontou ao longo de sua biografia.

O termo *Iluminismo* é dicionarizado como semanticamente equivalente ao vocábulo *Ilustração*. As duas palavras têm na *lux* o elemento-chave. Ambas referem-se tanto a uma doutrina, ordem ou seita mística surgida no século XVIII, cujos mentores se supunham iluminados de forma sobrenatural por Deus, vinculados ao iluminismo de Paracelso, quanto a um movimento no mesmo século que cultuava o esclarecimento racional. Na verdade, a palavra Iluminismo é uma criação vocabular do século XIX, que emparelha no mesmo verbete as conotações “racional” e “irracional” ou “sobrenatural”. Em seu opúsculo *Iluminismo* (1994, p. 16-17), Francisco Calazans Falcon aponta o equívoco de se identificar época com movimento intelectual, da mesma forma que a “falácia de supormos, com relação ao próprio Iluminismo, uma unidade de princípios e uma autoconsciência que não correspondem, de maneira alguma, à pluralidade inerente às variadas tomadas de consciência do movimento ilustrado”. O século das Luzes é, também e ao mesmo tempo, o século que priorizou a luz interior, o olhar subjetivo.

Ninguém melhor do que Goethe para expressar esta síntese. Sua obra se norteia em princípio pela busca da verdade, daquilo que Georg Lukács denomina de “atitude realista” – expressão que não se confunde com denominação de estilo de época, mas que qualifica uma atitude do escritor para com a realidade, quando procura revelá-la da forma mais consequente possível. Mas Goethe, por sorte de uma série de injunções históricas – sua amizade com Herder, cinco anos mais velho, é aqui essencial – pautar-se-á por uma nova *episteme*, pelo entendimento do papel da linguagem, que assume, como diríamos contemporaneamente, como *part of the action* (FAIRCLOUGH, p. 26). Tal entendimento irá emprestar um novo (e para a literatura moderna decisivo) sentido ao fazer literário, cunhado pelo conceito de *autonomia*. Este conceito não obstrui a

linguagem literária enquanto reprodução, a mais verdadeira possível, da vida social. No entanto, assume um outro patamar axiológico, um campo de ação discursiva que faz justiça aos novos papéis assumidos por novos sujeitos sociais. A força de uma nova subjetividade se impõe, digamos assim, às tendências aristocráticas à estatização do discurso presentes à época.

Verifica-se, assim, na obra de Goethe uma nova síntese entre subjetividade política e objetividade estética. Sua autorreflexão é permanente, e acompanha cada obra literária, como um insistente metadiscurso. Cerca de 40 anos após seu magistral *Götz*, naquilo que eu chamei de seu “projeto autobiográfico” (MONTEZ, p. 209), Goethe irá empreender sistematicamente a organização de sua autobiografia, cuja obra-síntese mais bem acabada tem o título revelador de *Poesia e Verdade* (*Dichtung und Wahrheit*). Em sua polifonia, em sua descentralização narrativa, o autor consagra o seu princípio basilar, assim descrito por Bakhtin (2003, p. 241-242):

A criação humana possui sua lei interna, deve ser humana (e ter utilidade cívica), mas ao mesmo tempo deve ser *necessária*, coerente e verdadeira como a natureza. Goethe achava abjeta qualquer arbitrariedade, qualquer invenção desprovida de realidade, qualquer fantasia abstrata. Para ele, o que importava não era a justeza moral abstrata (a justiça abstrata, a idealidade, etc.), mas a *necessidade* da criação e de qualquer ato histórico. É isso que estabelece o mais acentuado limite entre ele e Schiller, entre ele e a maioria dos representantes da época do Iluminismo com seus critérios abstrato morais ou abstrato-rationais).

A citação de Bakhtin não nos deve, contudo, induzir ao equívoco da simplificação, corroborando a tese de um Goethe antiiluminista, ou mesmo “romântico”. Tal equivaleria, por um lado, a “achatar” o Romantismo, forçando-o numa roupagem antiiluminista bastante problemática. Por outro lado, ainda que consideremos traços de continuidade entre o Iluminismo e o Romantismo – desconsiderando esporadicamente aspectos epistemológicos e estéticos extremamente problemáticos que tendem a esgarçar essa continuidade –, descrever Goethe e sua obra como “romântica” equivale a um ato de violência historiográfica.

Não porque o próprio Goethe assim tenha se manifestado por diversas vezes (conhecidos são os dois aforismas de suas *Máximas e Reflexões*³⁸ “Clássico é o saudável, romântico o doentio” e “O romântico já chegou ao ponto mais baixo. É impensável um ponto mais baixo do que o mais horrível das produções mais recentes”). A rejeição de Goethe a alguns dos postulados básicos da chamado “primeira” – mas igualmente da “segunda” e da “terceira” – fase do Romantismo alemão se sobrepõe a qualquer eventual idiossincrasia pessoal, e afirmou-se em termos bem objetivos. A síntese entre subjetividade política e objetividade estética a que fizemos referência mais acima é exatamente o que é condenado pela geração dos novos românticos. Num gesto de hostilidade a Goethe, Novalis irá depreciar o romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1797) como um “Cândido, voltado contra a poesia” (em alusão ao personagem de Voltaire). “O espírito do livro é o de ateísmo artístico” (BORCHMEYER, 1999, p. 86).³⁹

Embora não seja aqui o lugar para tratar de modo preciso e completo as relações de continuidade e ruptura entre o Iluminismo e o Romantismo, nem enquanto aspectos temáticos em si mesmo nem enquanto elementos formais à época de Goethe e seus contemporâneos, mencionemos apenas a reação do poeta ao ensaio de Novalis “Cristandade ou Europa” (1798), e de como isso deflagrou neste último e em outros protagonistas do Romantismo alemão uma reação de aversão ao poeta de Weimar. Embora não possamos falar de um claro ateísmo por parte de Goethe, o seu panteísmo de inspiração espinozista chocava-se, inclusive, com o entendimento de Herder (1744-1803), seu mais importante interlocutor em Weimar antes da chegada de Schiller. Em 1775, antes de sua ida a Weimar a convite do duque Karl August, Goethe ainda chamava o cristianismo *de bosta sem valor* (*Scheißding*) em carta a Herder (BORCHMEYER, 1996, 279). Embora compartilhasse com este e funcionalizasse o seu conceito de “humanidade”, somente décadas mais tarde, com 79 anos, Goethe manifesta, na *Novelle* (1828), a intenção de associar este conceito com o Cristianismo. Herder, assim como Lessing (1729-1781), nunca encarou o Cristianismo numa perspectiva mítica, mas

³⁸ “Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke” e “Das Romantische ist schon in seinen Abgrund verlaufen. Das Gräßlichste der neuern Produktionen ist kaum noch gesunkener zu denken”, apud LEHMANN, p. 38.

³⁹ Sobre a polémica entre Novalis e Goethe acerca dos Anos de aprendizagem eu escrevi um pequeno artigo intitulado “Sobre o mito do Goethe ‘romântico’ ” (cf. MONTEZ, 2002).

sempre histórica, relacionada à práxis da humanidade, em atitude claramente iluminista, bem diferente das elocuições românticas.

Aqui importa notar que Goethe alinha-se com um paradigma naturalista, típico do racionalismo moderno, que concebe uma natureza autorregulada, detentora de legalidade própria, e que forma a base do conhecimento científico moderno. O livre-pensar, em sua forma deísta, espalhou-se pela Europa Ocidental durante o século XVIII, e representava uma potência antagonista à visão tradicional.

A visão tradicional, de natureza finalista ou teleológica por definição, era típica de um universo mental marcado pela *Revelação*. Pouco a pouco essa visão perdeu terreno diante do avanço da visão imanentista, naturalista e antropocêntrica. Ao longo desse embate produziu-se uma nova concepção do mundo e do homem, essencialmente terrena e humana, pautada pelos pressupostos da imanência, da racionalidade e da relação homem-natureza como realidade essencial (FALCON, p. 33)

2. Goethe e os limites do Iluminismo

A trajetória biográfica de Goethe inscreve-se no espaço cronológico que vai das teses linguísticas de Herder contidas em *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1772), que fundam as bases de uma teoria social da linguagem, passa pela *Crítica da Razão Pura* (1781) de Immanuel Kant (1724-1804), além de sua famosa convocação à ousadia de pensar por si mesmo no ensaio “O que é o Iluminismo?” (1784), e é contemporânea da busca de Friedrich Hegel (1770-1831), em sua *Fenomenologia do Espírito* (1807) e em sua *Ciência da Lógica* (1816), respectivamente pela teorização acerca da concretização simbólica e ontológica do *singular* no *universal* e do *universal* no *singular*. Em diversos escritos, cartas e conversas o poeta revela seu intenso trabalho intelectual com estes autores e obras, e manifesta adesão direta ou indireta às teses fundamentais das mesmas.

Evidentemente que a adesão a estes autores e obras não evidenciam de forma cabal uma “identidade iluminista”. Mais vale aqui indagarmos-nos, em termos sociológicos, quais foram os principais vetores humanos das teses iluministas no espaço de língua alemã no período,

com vistas a podermos avançar no exame da posição de Goethe com relação aos mesmos.

Falcon (1994, p. 24-30) pergunta-se sobre as bases sociais do Iluminismo. Os historiadores dividem-se quando o assunto é a discussão sobre as origens sociais do movimento. Foi o Iluminismo a expressão intelectual exclusiva da burguesia?

Em terras alemãs, não é difícil perceber que a resposta é não. Joseph II, a cuja coroação Goethe afirma ter assistido quando criança (em sua autobiografia *Poesia e Verdade*), foi talvez o exemplo mais bem-acabado de intelectual aristocrata iluminista. Aprofundou com tal rapidez e radicalidade as reformas de caráter iluministas no Sacro-Império Romano Germânico que causou grande intranquilidade na Corte, a ponto de Kaunitz, Chanceler de Estado, escrever ao conde Trauttmansdorff sobre o Rei em 1789: “O Senhor sabe tão bem quanto eu o quanto esta pessoa infeliz merece o título vergonhoso de ‘destruidor perpétuo do Reino’ “ (WAGNER, p. 136). Joseph II Introduziu reformas econômicas tão avançadas, que Napoleão, ao invadir as terras austríacas, não conseguiu mobilizar os camponeses apelando a suas reformas econômicas, porque estas já tinham praticamente sido feitas (abolição da servidão, redução do serviço feudal a três dias na semana [“o robot”], permissão aos camponeses de guardarem 70% de sua renda bruta etc.). Pode-se mesmo supor que, mais do que a lembrança infantil, foi o forte imaginário do rei ilustrado quem imprimiu à narrativa autobiográfica do poeta-ancião a grandeza e a relevância da coroação de Joseph II.

Na mesma *Poesia e Verdade*, Goethe descreve a admiração de seu pai por Friedrich II, e o confronto com o avô materno quando da invasão da cidade e a ocupação de sua casa pelo capitão Thorenc, à frente de tropas aliadas dos Habsburgos contra os prussianos na Guerra dos Sete Anos. O Rei da Prússia foi, como se sabe, o grande vetor intelectual do racionalismo em terras prussianas. Tornou-se um dos alvos prediletos da geração dos *Stürmer und Dränger* precisamente por ter importado para o solo alemão a cultura francesa, numa versão um tanto desajeitada da politesse da Corte vizinha.

Alguma historiografia literária mais superficial quer enxergar na crítica de Goethe e seus igualmente jovens companheiros, não somente a Friedrich II, mas também a Joseph II, uma aversão ao Iluminismo. Trata-se exatamente do contrário. Sob a forte influência de Justus Möser e do próprio Herder, autor de *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade* (1774), o jovem Goethe abrigava em seu íntimo, desde o

tempo de seus estudos jurídicos, uma forte oposição ao estado imperial hipertrofiado, tal como se apresentavam o Sacro-Império Romano Germânico, cuja inconsistência política dava mostras inequívocas de sua incapacidade em imantar uma verdadeira nação alemã.

Já em sua primeira versão de 1771 de *Götz von Öfterdingen com a mão de ferro*, Goethe vai buscar ativamente – três anos antes de *Werther*, imprecisamente considerado como romance “romântico” em alguns manuais de literatura no Brasil, que desconsideram que o livro de 1774 contém uma crítica social da mesma natureza que o *Götz* – a reproblemática da crise da nobreza feudal, e a tematização do período “moderno”, isto é, que consagra a vigência da jurisprudência romana. Seu drama de 1771, o primeiro de impacto, e sob inspiração herderiana, revela a impressionante clarividência histórica do jovem autor diante de tendências que ainda hoje desenvolvem-se e que esmagam o indivíduo contemporâneo. Goethe faz a crítica de seu momento presente, das causas da opressão e da falta de liberdade, debitando-as não apenas à disposição subjetiva dos príncipes e nobres locais, mas à nova ordem social irreversível que emergira do esfacelamento do reino feudal e do colapso de suas relações pessoais e não-mediadas. O jovem escritor pressente a opacidade, a perda da visibilidade, o descentramento do poder, até então idealmente projetado pela intelectualidade alemã na *polis* grega e na (mítica) democracia da ágora, que serão teorizados por Friedrich Schiller (1759-1805) em sua obra teórica *Poesia ingênua e poesia sentimental* (1799). O estado de opressão em que vivia a jovem geração do *Sturm und Drang* devia-se, segundo essa crítica, a um aparelho estatal crescentemente agigantado no qual a vida cotidiana e urbana havia passado a ser mediada pela lei – pela palavra como abstração, signo despótico e destituído de humanidade!

Da mesma forma, na versão final de seu drama *Egmont* (1787), Goethe consagra a crítica às tendências centralizadoras do duque de Alba, personificação do Estado-gigante, que no contexto das lutas dos povos nos países baixos pela sua emancipação social no século XVI, subtrai às comunidades locais sua substância humana. A derrota da Espanha e a emancipação holandesa teriam correspondido a essa identificação goetheana da liberdade com a defesa do estado de direito assegurado por formas tradicionais em pugna com a centralização opressora.

Tal defesa parece ir de encontro à clara aspiração emanada do texto de 1795, intitulado “Sansculotismo literário” (1795), escrito portanto após suas desventuras como administrador em Weimar, sua

viagem-fuga para a Itália entre 1786 e 1788, e a retomada das atividades, agora quase exclusivamente culturais, na Corte de Karl August. Na verdade, o seu *plaidoyer* de 1795 por uma literatura nacional, por condições de intercâmbio espiritual, e o lamento pela ausência de um centro intelectual do porte de uma Paris ou Londres, do alto da qual se poderiam visualizar as demais produções literárias nacionais, e com elas dialogar, todas essas aspirações voltam-se a um mesmo propósito iluminista: a criação de um campo cultural avançado, que sirva como ressonância ao homem concreto, aos seus problemas verdadeiros, e não a aspirações morais abstratas. O Estado moderno deveria estar a serviço do homem local, e não o inverso.

Aliás, não foi outra a crítica de Marx em seu prefácio de 1843 à *Crítica à Filosofia do Direito de Hegel*. Marx, herdeiro direto das melhores tradições do Iluminismo, vai criticar em Hegel precisamente a sua tese segundo a qual o funcionário público e o Estado (burocrático) seria a expressão mais essencial da totalidade da vida social. Goethe, mais de quatro décadas antes, consubstancia um ideário pautado na observação dos fatos sociais, e não em sistemas sociais abstratos.

Com base na observação das forças realmente existentes em solo alemão, o poeta irá pensar – de modo não isento de equívocos, como se mostrou a própria aposta juvenil em seu futuro como político reformador junto à Corte – uma alternativa de emancipação possível àquela sociedade. Não por outro motivo Goethe se mostrou, quando da chegada a Weimar das primeiras notícias sobre o período do “terror jacobino”, absolutamente avesso à forma da Revolução Francesa. Por sabê-la absolutamente incompatível com sua aversão em princípio à ruptura social súbita, por seu “netunismo”, ou gradualismo (que em suas obras manifestar-se-á em sua aversão ao elemento trágico).

Em suas reminiscências, redigidas por seu secretário Eckermann em suas conversas de 1824, Goethe, contudo, irá explicitar o seu entendimento acerca da culpa da aristocracia francesa na origem dos episódios revolucionários de 1789. Havia muito que o poeta e administrador colocara no centro de sua programática social conceitos como o de autolimitação, privação, renúncia. Sua elevação à condição de nobre – título que lhe foi concedido possivelmente à contragosto de seu próprio pai, que sempre havia sido cioso das prerrogativas do patriciado burguês em Frankfurt, e que por isso dispensava todo título de nobreza – havia sido um expediente de Karl August para tornar Goethe mais eficiente na consecução das metas políticas de seu Ducado. Com isso, o duque afastava os impedimentos à atividade de seu colaborador por

convenções estamentais. Conceitos como o de “renúncia” (*Entsagung*) vão acompanhá-lo até o fim da vida. Seu romance *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* leva como subtítulo “Os que renunciam” (*Die Entsagenden*).

Ingenuidade, miopia ou erro de cálculo: seja como for, Goethe moveu-se politicamente na Corte de Weimar e Saxônia com base na sua observação racional, emanada da observação atenta da realidade estática e da pouca densidade reivindicatória do terceiro estado de seu tempo e de seu território. Daí se vê esclarecido o aparente paradoxo: o mesmo indivíduo que concebe sua liberdade em termos microsociais será aquele que irá teorizar sobre e praticar uma arte profundamente cosmopolita, universal. O *singular* e o *universal* manifestam-se num *tertium*, o *particular*, partilhado por todos os homens civilizados.

Esta universalidade é a expressão máxima do Iluminismo, a compreensão mais arrojada da civilização humana, formada na contração das tendências que se anunciavam no horizonte: a formação dos estados nacionais modernos, e de seus discursos fundadores de identidades e histórias particularistas.

O que fazer?

Propusemos no início desse texto uma caracterização sintética da atividade do homem iluminista em três aspectos centrais. Repetindo-o, agora em outras palavras: a potencialização do conhecimento com base nas aquisições da razão e nas grandes sínteses produzidas no século XVIII; o entendimento do conhecimento e da razão como constituintes fundamentais da práxis humana. E, na condição de síntese de ambos os momentos, a procura ininterrupta do simbólico, da *representação estética da verdade*.

Mas estes aspectos de sua atividade não esgotam o objeto que discutimos. À pergunta retórica “foi Goethe um iluminista?” respondemos decididamente: sim. Chamamos a segunda seção de “Goethe e os limites do Iluminismo”. Ao retornarmos à proposta inicial, e com ela à questão da busca da *representação estética da verdade*, nos deparamos com uma situação labiríntica. A busca de Goethe, encerrada no passado, permanece como enigma não-resolvido. Mas, no afã de resolvê-lo, nada se mostra mais tentador do que anacronizar o Iluminismo, seus paradigmas, para, aplanado o solo, apartada a obra

goetheana do solo em que brotou, dela se servir a bel prazer numa espécie de retórica vazia.

Goethe foi iluminista, e isso significa dizer: não há mais possibilidade de nos conformarmos com os caminhos trilhados por ele nesta busca da representação da verdade *tal como ele a buscou*. Por isso mesmo, o Iluminismo e a obra multifacética de Goethe apresentam-se hoje tentadoramente como uma redoma encerrada no passado. O irracionalismo moderno vai sugerir que é inútil buscar a representação simbólica, verbal da verdade, porque não haveria verdade. De fato, há algumas razões para desconfiarmos das práticas do passado. Há algumas décadas, as perguntas acerca de um autor e o sentido de sua obra eram respondidas quase sempre dentro de um horizonte ou campo fechado, no qual alguns aspectos fundamentais eram excluídos por antecipação. Tratava-se exclusivamente, então, de investigar o momento de produção daquelas ideias. Toda o problema se resumia a investigar as condições de sua produção, e quando muito de sua circulação. Com isso, todo o potencial crítico se perdia numa contextualização de corte positivista.

Por outro lado, como reação, uma outra vertente passou a propor tão somente investigá-la como *foregrounding*, como efeito, como recepção desprovida de seu fundo conceitual, somente verificável numa perspectiva fortemente ancorada no conhecimento da história. Não foi difícil fazê-lo com as teses fundamentais do Iluminismo, e tampouco com a obra de Goethe. Assim, as ideias e as obras foram igualmente privadas de sua seiva vital: a crítica a seu tempo, o que continha de avançado em seu tempo histórico. Os conceitos que lhe deram vida são esvaziados.

Propomos um caminho distinto. Um caminho radicalmente historicizante, mas que traga à superfície a discussão viva desse encontro com o passado. Em se tratando de “discursos literários”, trata-se de refuncionalizá-los, mas somente no momento em que são investidos de sua profundidade histórica. Não excluí-los do passado, tornando-os exclusivamente “contemporâneos”. Mas não limitá-los à inanição do *post factum*, da erudição vã do discurso morto. A obra de Goethe, como as teses da ilustração ou iluminismo, são feitas de palavras, mas revestidas de uma materialidade histórica que não se esgotam nelas. Assim, um caminho novo e muito fecundo na pesquisa sobre esse autor e sua obra se abrem em perspectiva ainda razoavelmente inexplorada.

Bibliografia:

- BAKHTIN, Mikhail . “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, in: _____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins, Fontes, 2003, p. 205-260.
- BORCHMEYER, Dieter. *Goethe. Der Zeitbürger*. München: Carl Hanser Verlag, 1999.
- _____. “Die literarische Kultur Weimars“, in ŽMEGAČ, Viktor (Org.) *Geschichte der deutschen Literatur. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 4. Auflage. Weinheim: Belz Athenäum, 1996, Band I/1, p. 257-330.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.
- FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. 4ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- LEHMANN, Joachim. *Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der Literaturtheorie der DDR*. Würzburg: Königshaus und Neumann, 1995.
- MONTEZ, Luiz Barros. “Sob a ética do olhar, do tempo e da escrita. Goethe e a história”, in: MELLO, Celina Maria Moreira de & CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (Org.). *Cenas da literatura moderna*. Prefácio de Dominique Maingueneau. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 191-216.
- _____. “Sobre o mito do Goethe ‘romântico’”. *Forum Deustch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos*, Faculdade de Letras da UFRJ, v. 6, p. 88-102, 2002.
- WAGNER, Wilhelm J.. *Bildatlas zur Geschichte Österreichs*. A&M: Salzburg, 2006.

PARA UMA REFLEXÃO SOBRE O FUNDAMENTO GENÉRICO DO RELATO DE VIAGEM

Danilo Lopes Brito (UFRJ)

Resumo: Desde as primeiras viagens empreendidas por diferentes povos ao longo da história, são elaboradas narrativas que buscam recontar os feitos de personagens heroicos. Das epopeias gregas às sagas germânicas, tais narrativas relatam diferentes eventos relacionados ao trajeto e ao local de destino dessas personagens. É no século XVIII, contudo, que tal costume toma uma forma nova e assume uma função social importante relacionada à representação do outro. Essa nova forma de representação é o relato de viagem. O presente artigo visa mostrar que o relato de viagem constitui um gênero discursivo e que seu estudo é relevante para as ciências humanas ainda hoje.

Palavras-chave: Relato de Viagem, Gêneros Discursivos, Análise do Discurso

Abstract: Since the first voyages made by the most different peoples throughout history, several narratives were written in order to tell the following generations about the exploits of historical characters. From the Greek epics to the Germanic sagas, these narratives report of different events related to the track and to the destination of these characters. In the 18th century however, this observance takes new form and new social function related to the representation of others. This new representation form is the account of journey. This paper aims to show that the account of journey is indeed a speech genre, and that its studies are still relevant for the human sciences nowadays.

Key-words: Account of Journey, Speech Genres, Discourse Analysis

As viagens empreendidas pelos europeus ao redor do globo despertavam grande curiosidade nos que permaneciam no continente. Apenas algumas informações desencontradas chegavam até os que viviam nas cidades e que não pretendiam participar de uma viagem como essas, tão cansativa, e mesmo perigosa e de retorno incerto. A curiosidade de

quem ficava era, no entanto, grande. Coube então aos viajantes relatar o que havia fora da Europa, que tipo de paisagens, plantas, animais, perigos, pessoas e povos, culturas e costumes. Poucos, porém, fora das cortes europeias tomavam conhecimento do que os viajantes tinham a dizer, e, gradativamente, o relato de viagem ganhou prestígio no mercado editorial a partir de meados do século XVIII (Maurer, 2002). Considerando o grande mercado que se formava a partir das informações que chegavam das Américas, da Ásia e Oceania, alguns editores contribuíram financeiramente com a realização das mais variadas viagens pelo mundo (*idem*).

O rápido aumento da demanda por relatos de viagem fez com que os mesmos fossem produzidos em larga escala. Além disso, considerações científicas ou relatos sobre as atividades empreendidas ao longo da estadia do viajante, ou da expedição, poderiam ser menos interessantes do que histórias de aventura em geral. Por conta disso, não são poucos os relatos que apresentam descrições e comentários que põem em xeque a verossimilhança do que é relatado. Apesar disso, esse artifício assegura a atenção do leitor que, para além de sua curiosidade, lê o relato de viagem como uma forma de entretenimento. Os relatos de viagem caracterizam uma espécie de *hipertexto*⁴⁰, conceito moderno teorizado por muitos autores hoje em dia, mas que já se fazia presente em prática entre os relatos do final do século XVIII, conforme foi possível constatar a partir da leitura de vários relatos de ingleses, e acima de tudo do século XIX, quando a variedade de relatos disponíveis já era bastante expressiva: eram constantes as citações que os viajantes faziam de relatos produzidos anteriormente, de modo que é possível agrupar inúmeros textos de acordo com os diálogos que os viajantes construíam entre si em seus relatos. Por todas essas razões, o relato de viagem constitui um gênero textual que merece considerações mais detalhadas. Trata-se de um tipo de texto bastante peculiar, por ter características de outros gêneros tão diferentes entre si. O relato de viagem lida com a ficção, apesar de sua natureza informativa, bem como opiniões e pareceres bastante

⁴⁰ Lanço mão aqui do conceito de hipertexto por considerar justamente as inúmeras referências que os viajantes fazem entre si em seus relatos. Ao lidar com tais textos, é preciso muitas vezes checar as inferências feitas por um dado viajante a fim de compreender melhor seu ponto de vista. Em alguns momentos, há mesmo citações do tipo: *para uma descrição mais detalhada (...) recomendase a leitura do relato de (...)* (Hawkesworth, 1773). Antes da noção de um imaginário coletivo acerca de um determinado tema, caracterizado por um *hiperdiscurso*, me refiro aqui ao hipertexto formado pela rede de citações e referências que os viajantes fazem entre si em seus relatos.

questionáveis acerca dos lugares e povos visitados. Com os dados hoje fornecidos por historiadores e antropólogos, é possível identificar nos relatos os trechos mais ficcionais. Para além da própria questão intertextual dos relatos, o situar-se no limite entre o gênero textual *relato de viagem* e gêneros literários impõe a necessidade de se discutir e definir qual a natureza enquanto artefato linguístico, qual a posição em um contexto de práticas discursivas e a função, nos diferentes contextos em que se insere, de um relato de viagem.

1) O Relato de Viagem como Gênero Discursivo⁴¹

O relato de viagem como gênero textual é, antes de tudo, uma obra *baseada em fatos reais*. Dar conta da totalidade de uma circunstância, ou de uma ocorrência, é uma tarefa quase infactível, já que uma série de questões transpassam o discurso do relator, de experiências pessoais e convicções religiosas a conhecimentos científicos. Sendo assim, o relato de viagem é um gênero que mescla formas da descrição e da narração. Nesse sentido, tal gênero se aproxima, por exemplo, do texto jornalístico: este último, porém, apesar de toda carga ideológica que pode conter, desempenha um papel social bem mais próximo da verdade que o relato de viagem, que, por sua vez, passa de relato real à ficção de forma inquietantemente natural. É justamente essa fusão da narração com a descrição e, mais especificamente, do relato com a ficção que torna o relato de viagem um gênero distinto do relato propriamente dito e do romance de viagem, como por exemplo *Robinson Crusoe*. Categorizá-lo, portanto, como uma ficção seria um erro, já que há momentos em que as descrições feitas pelos viajantes se aproximam mais do que efetivamente acontecia nas localidades abordadas. É o caso das análises botânicas, das considerações científicas e geográficas em geral. O compromisso com a verdade era um lema das ciências do século XVIII e, assim sendo, era mesmo uma questão ética elaborar descrições muito próximas do que se via. Por conta disso, não raro encontram-se descrições absolutamente ricas em detalhes, várias páginas de um só relato sobre uma folha de uma determinada planta. As edições mais elaboradas contêm até mesmo

⁴¹ Entende-se aqui *gênero discursivo* à luz de Bakhtin (2000) como as diferentes formas que textos (discursos) têm de acordo com suas funções sociais, estéticas, linguísticas e mesmo ideológicas. Em outras palavras, gêneros são para ele correias de transmissão entre a sociedade e a história.

litografias com desenhos das plantas, animais e algumas paisagens e rotas navais⁴². No que diz respeito à biologia (especialmente à botânica) e à geografia, é passível de confirmação o que consta nos textos.

De fato, houve um expressivo crescimento na produção de relatos de viagem a partir do século XVIII (Maurer, 2002). O Iluminismo em processo de fundamentação e as ciências biológicas em pleno desenvolvimento impõe no âmbito da linguagem o compromisso epistemológico com o que se entende filosoficamente como Verdade. Na literatura, o Romantismo se faz presente e um novo gênero textual ganha destaque, a saber, o romance, e uma série de reflexões filosóficas são publicadas, pondo em xeque inclusive relações de tempo, causa e espaço, como I. Kant na primeira parte de sua *Crítica da Razão Pura*. É nesse contexto filosófico e artístico que o relato de viagem se consolida como um gênero textual, já carregando traços do gênero romance. Os romances foram amplamente consumidos pelo público leitor europeu da época, provavelmente mesmo pelos viajantes em momentos calmos da viagem. Atento a esse fato, o viajante/escritor lança mão de artifícios romanescos em seu relato com o objetivo de prender a atenção do leitor e fazer com que seu relato tenha uma abrangência maior.

Não vem ao caso pensar até que ponto essa inspiração estética romântica era feita de forma consciente ou não, mas apenas que a mesma existia. James G. S. Lisle é um bom exemplo disso, além da austríaca Ida Pfeiffer: Lisle elogia muito os portugueses – algo incomum nos relatos ingleses –, que o ajudaram, ciente de que seu relato chegaria às mãos dos mesmos; Pfeiffer descreve uma cena com um escravo na mata como se o mesmo fosse uma espécie de vilão mítico, algo não diferente do que se lê em textos épicos gregos. A viajante descreve uma cena bastante instigante ao falar de seu embate com o escravo, apresentado com características animais e comparado em diferentes momentos a um animal. A história tem elementos de suspense, e a descrição do embate em si, rica em detalhes e bastante imagética, prende a atenção do leitor quanto ao desfecho de tal ocorrência. Pfeiffer não desaponta o leitor, e encerra a história de forma bastante natural e mesmo prosaica: o vilão é punido, os heróis seguem na bela natureza. Aqui, para além do que se entende por relato, a autora nos indica um dado de importância irrelevante ao leitor interessado em informações científicas apenas; ela deixa por um momento de lado sua função de relatora e passa à de narradora de um

⁴² É o caso de *A Voyage To Conchinchina*, de John Barrow, publicada em 1806.

do episódio de sua viagem. Acabada a narração, o relato retoma sua função como gênero textual.

A presença frequente de *trupas* conduzidas por negros, bem como de esporádicas pessoas a pé que encontrávamos, aliviava-nos de todo temor, de modo que nos passou despercebido o fato de estarmos sendo continuamente seguidos por um negro. Mas, quando nos achamos sozinhos num trecho isolado, ele subitamente pulou à nossa frente, com uma longa faca na mão, segurando na outra um *laso*, irrompeu em nossa direção e deu a entender mais com gestos que com palavras que tencionava assassinar-nos e arrastar-nos para a floresta.

Nós não portávamos armas porque nos desprezaram essa excursão como sendo totalmente sem perigo, e, para nos defendermos, tínhamos somente nossos guarda-chuvas. Além deles eu possuía ainda um canivete, que puxei imediatamente da bolsa e abri, firmemente decidida a defender a minha vida com unhas e dentes. Com os guarda-chuvas, defendemo-nos dos golpes da melhor maneira possível. Mas aqueles não resistiram muito tempo; além disso, o negro conseguiu agarrar o meu – nós o disputamos em luta, Ele se partiu e restou apenas uma partezinha do cabo na mão; mas nessa disputa a faca caiu de sua mão e rolou para alguns passos dali – rapidamente lancei-me naquela direção, e já acreditava que ia apanhá-lo quando ele, mais rápido do que eu, empurrou-me dali com a mão e com o pé, e apoderou-se dela novamente. Ele vibrou-a enfurecido sobre minha cabeça e me impingiu dois ferimentos, um furo e um corte profundo, ambos na parte superior do braço esquerdo; considerei-me então perdida, e somente por desespero tive ainda coragem de fazer uso de minha faca. Dei um golpe no peito do negro, ele o aparou; eu somente fiz-lhe uma ferida considerável na mão, O conde pulou sobre ele, agarrando o sujeito por trás, com o que eu tive a oportunidade de levantar-me novamente do chão. Tudo isso ocorreu num intervalo de alguns instantes. A ferida recebida deixou o negro furioso; ele arreganhou os dentes em nossa direção, como um animal selvagem, e brandiu a sua faca com uma rapidez espantosa. O conde

logo recebeu também um corte sobre a mão inteira, e nós estaríamos infalivelmente perdidos, não tivesse Deus nos enviado ajuda. Nós percebemos um galope sobre o calçamento, e imediatamente o negro deixou-nos e pulou para dentro da floresta. Logo em seguida, dois cavaleiros dobraram a esquina da estrada; corremos em sua direção; as feridas sangrando desatadamente, e os nossos guarda-chuvas destroçados deixaram rapidamente clara a nossa situação. Eles nos interrogaram sobre a direção tomada pelo fugitivo, pularam nos cavalos e tentaram ir ao seu encaço. Mas os seus esforços teriam sido em vão, não fosse a chegada de dois negros vindo pela estrada, que lhe prestaram ajuda e logo capturaram o sujeito. (...)

Ele foi amarrado, e, como não queria andar, ganhou uma surra considerável, particularmente sobre a cabeça, de tal modo que eu tive medo de que tivessem amassado o crânio do pobre homem. Contudo, ele contorceu a sua face e permaneceu deitado no chão como se estivesse petrificado. Os dois negros tiveram que o agarrar para levá-lo e carregá-lo até a casa mais próxima; enquanto isso ele mordida tudo a sua volta, parecendo um animal raivoso. Os nossos salvadores, bem como o conde e eu os acompanhamos; nossas feridas receberam ataduras, e nós prosseguimos nossa caminhada, certamente que não sem algum medo, particularmente quando encontrávamos um ou vários negros, mas sem qualquer outro incidente, e sempre admirando a encantadora paisagem. (PFEIFFER *apud* MONTEZ, 2008: 9,10).

Esse é o primeiro aspecto que leva o pesquisador a questionar a veracidade do que é relatado: não sabemos ao certo até que ponto a emoção de Pffeifer compromete sua descrição do escravo, se a escolha de advérbios como *desatadamente* ou afirmações como *ele mordida tudo à sua volta* procedem. Essa é, na verdade, apenas uma versão da autora do que supostamente ocorreu a ela e a seu acompanhante durante o trajeto que percorria. De toda forma, o relato de viagem, para além de seu eventual caráter literário, conserva uma série de comentários e afirmações sobre povos, lugares e costumes que não são narrações, nem constituem um relato por excelência, mas são opiniões e pareceres alheios ao que se pressupõe ser um discurso realista. As considerações sobre pessoas e

práticas passam pelo olhar do viajante/escritor e, desse modo, transformam-se em versões, deixando de serem relatos de uma determinada ocorrência; são essas considerações que formam a *doxa*⁴³ consumida pelos leitores na Europa. Em outras palavras, assim como o texto jornalístico hoje, o relato de viagem era a forma textual que veiculava a verdade sobre um lá-então⁴⁴ estranho ao leitor que, por sua vez, tomava por verdade o que lia, sem maiores questionamentos. O papel do relato de viagem, apesar de suas limitações, é informar ao curioso leitor inserido em um aqui-agora da leitura o que há em um lá-então da viagem. Os viajantes são, assim, responsáveis por uma série de estereótipos até hoje existentes entre as nações do globo e, em especial, entre as nações europeias e suas antigas (ou ainda) colônias. Não pretendo me aprofundar nessa questão, mas quero aqui mostrar o quanto o parecer pessoal do viajante atrapalha a descrição fiel dos fatos e formas notados durante sua estadia em determinado local.

As formas narrativas, portanto, além dos pareceres claramente eurocêntricos dos viajantes sobre os nativos, construções, religiosidade e toda ordem de comportamento, tiram o texto de seu nível descritivo e o põem no plano da narrativa ficcional por excelência. Charaudeau & Maingueneau consideram que:

A operacionalização da elaboração da intriga é inseparável do objetivo de cada narrativa. O grau de elaboração e de narratividade de cada simples sequência, assim como de cada texto, está condicionado pelo seu objetivo. Para Ricoeur: “Uma narrativa que fracassa em explicar é menos que uma narrativa; uma narrativa que explica é uma narrativa pura e simples” (...). Encontra-se a mesma ideia em Sartre, quando o autor analisa porque *O Estrangeiro* de Camus é um romance que renuncia à narrativa: “A narrativa explica e coordena ao mesmo tempo em que conta, ela substitui a ordem causal pelo encadeamento cronológico” (...). A operacionalização de configuração

⁴³ Considero aqui por *doxa* o mesmo que Charaudeau & Maingueneau (2008, p. 178), segundo os quais o termo *designa a opinião, a reputação, o que dizemos das coisas ou das pessoas. A doxa corresponde ao sentido comum, isto é, a um conjunto de representações socialmente predominantes, cuja verdade é incerta, tomadas, mais frequentemente, na sua formulação linguística corrente.*

⁴⁴ Termo por mim elaborado para designar diferenças de espaço e tempo em oposição a aqui-agora.

narrativa está inteiramente contida nesse objetivo e ausente das simples relações brutas de fatos, das histórias que liberam o conteúdo de uma memória falha e repleta de vazios, das narrativas de sonhos. (2008: 344,345)

O relato é, em si, uma descrição organizada cronologicamente. Uma narrativa tem um papel explicativo que, no caso dos relatos de viagem, veicula valores eurocêntricos e que não corrobora o que de fato acontecia nos locais visitados. Esse tipo de texto se preocupa muito com o encadeamento cronológico das ocorrências. As causas são muitas vezes supostas, já que os viajantes em geral as desconhecem, mas se julgam capazes de inferi-la a partir do suposto caráter do nativo. Por esse ponto de vista, o relato de viagem é um gênero muito mais próximo da narrativa, e, portanto, ficcional, do que da descrição. Narração e descrição não podem, contudo, ser separadas uma da outra: didaticamente, coloca-se a narração ao lado da ficção e a descrição ao lado da verdade. Reis & Lopes nos dão uma dimensão diferente dessa perspectiva. Segundo eles:

Num texto narrativo há sempre fragmentos discursivos portadores de informações sobre as personagens, os objetivos, o tempo, o espaço que configuram o cenário diegético. Esses fragmentos, as *descrições*, são facilmente destacáveis do conjunto textual: tendencialmente estáticos, proporcionam momentos de suspensão temporal, pausas na progressão linear dos eventos diegéticos.

Embora tradicionalmente se considere que a descrição é uma *ancilla narrationis*, na medida em que funciona como expansão dos núcleos narrativos propriamente ditos, é, no entanto, difícil conceber um texto narrativo desprovido de elementos descritivos: de fato, a dinâmica da ação parece implicar forçosamente uma referência mínima às personagens e objetos que nela estão envolvidos. (2002: 93)

É exatamente assim o processo do relato de viagem: nem totalmente ficção, nem puramente verdade. Elementos descritivos aparecem sozinhos quando do discurso científico, mas, ao passo em que as narrações são feitas, discursos com função de descrição fotográfica se misturam com discursos com função de ficção. O relato de viagem está, portanto, enquanto gênero textual, entre a narrativa e a descrição, pois ele não quer se desprender da verdade, mas não consegue cumprir seu

objetivo sem lançar mão de artifícios ficcionais. O discurso descritivo confere ao relato um tom de verdade que ele de fato tem, mas que deve ser sempre relativizado, pois, aqui, verdade e ficção seguem juntas, não paralelamente, mas se tangenciam e se cruzam em vários momentos. O relato de viagem é um gênero híbrido por excelência. Além disso, retomando o exemplo de Ida Pfeifer, o relato de viagem trabalha, assim como a narrativa, com sobreposições de um outro gênero: a descrição, segundo Reis & Lopes. O tipo de texto aqui discutido, no entanto, antes de ser um relato de viagem, é um relato. Relatos trabalham majoritariamente com descrições. O relato de viagem é então, ao contrário do romance histórico, uma descrição intercalada por momentos narrativos ficcionais.

De toda forma, ainda que esses textos constituam um gênero textual por si mesmos, os muitos relatos apresentam importantes diferenças entre si. Os relatos dos ingleses são diferentes dos relatos dos demais europeus, o que se justifica a partir da inserção histórica da Inglaterra frente aos demais países europeus já no início do século XVIII e mais intensamente após a Revolução Industrial (Hobsbawn, 1986). Mas as diferenças podem ser ainda mais bem apuradas, já que entre os ingleses havia diferenças consideráveis.

Fatores como a intenção do relato, ou seu objetivo, característica herdada da narrativa, influenciam diretamente o que é dito. Vivências de toda ordem, além de questões políticas também estão por trás dos diferentes pareceres acerca de um mesmo assunto. O tempo também é um fator a ser considerado absolutamente. No entanto, é interessante notar que essas diferenças aparecem nos relatos de viajantes que estiveram numa mesma zona de contato⁴⁵ e em um mesmo momento. Ainda assim, vale notar que os viajantes, não importando suas nacionalidades, já que eram frequentes as traduções, tinham acesso aos relatos de viagem e os citavam, os corroboravam ou desmentiam em variadas situações. Nesse sentido, vale lembrar que o viajante é muitas vezes não só produtor, mas também consumidor de relatos de viagem e, a partir do momento em que cita suas leituras, tais textos acabam por formar um texto maior, um hipertexto. A hipertextualidade é, assim, mais uma característica desse gênero textual e assunto da seção que se segue.

⁴⁵ A *zona de contato* é um termo definido por Pratt (1999) como um *contexto interacional específico*. Trata-se justamente do contexto no qual há o encontro entre duas diferentes culturas.

2) O Viajante Europeu: Produtor ou Consumidor?

A necessidade dos relatos de viagem era basicamente saciar a curiosidade do leitor europeu. Enquanto práticas discursivas, esses textos eram veiculadores de uma série de informações, verdadeiras ou não, sobre os locais visitados pelo viajante, os nativos, arquitetura, comércio, fortificações, enfim, tudo o que diz respeito à zona de contato. O leitor ficava então ciente do que havia e ocorria nos lugares fora de seu ambiente. Não se pode deixar de considerar, porém, que todo viajante/escritor também é um viajante/leitor. Antes de viajar até determinadas localidades ainda desconhecidas por ele, o viajante lia relatos anteriores sobre o mesmo lugar a fim de saber o que o aguardava. Para além de suposições, é certo que muitas são as citações entre os viajantes/escritores ao longo dos séculos XVIII e XIX (Maurer, 2002), e mesmo no século XX não foi diferente. No entanto, o relato de viagem ganhou no século passado um tom mais acadêmico com o surgimento da etnografia no final do século XIX e, posteriormente, da antropologia, eventos aos quais não pretendo aqui me ater.

Com o crescimento e maior divulgação dos relatos de viagem, forma-se, por assim dizer, uma rede hipertextual entre os relatos de viagem: as citações cada vez mais constantes dizem respeito a relatos cada vez mais recentes, o que também indica que a circulação desses relatos era rápida. Ainda sobre o aspecto teórico, é importante lembrar que o que chamo aqui de *hipertexto* é referido por Charaudeau & Maingueneau, bem como por Genette, como *hipertextualidade*, que é, segundo eles, *qualquer relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei hipotexto) sobre o qual ele se enxerta de uma forma que não é mais a do comentário.*⁴⁶ (Genette *apud* Charaudeau & Maingueneau, 2008: 264). É justamente o que ocorre com os relatos de viagem. Falar em hipotextos no que diz respeito a esse gênero significa falar dos primeiros relatos de viagem produzidos, ainda numa época em que a circulação dos discursos era consideravelmente lenta. A partir de meados do século XVIII, com o desenvolvimento econômico e a expansão militar dos ingleses, a produção, circulação e consumo desses textos se intensificam, e a hipertextualidade se torna uma marca constante nos relatos de viagem. Charaudeau e Maingueneau acrescentam ainda que a hipertextualidade é uma noção elaborada por Genette para os estudos da

⁴⁶ Grifos dos autores.

literatura, *mas que pode ser estendida a outros tipos de discurso* (2008: 264). E ainda de grande relevância, os autores lembram que *em análise do discurso, na maioria das vezes, lidamos com fenômenos hipertextuais que dizem respeito aos gêneros de discurso, não [somente] a textos singulares (idem)*. Desse modo, o caráter hipertextual dos relatos de viagem se dá não só pela intertextualidade frequente, mas também pela fusão entre narração, descrição e relato.

No que tange a questão prática da viagem, vale lembrar que, muitas vezes, o viajante parte para seu destino esperando encontrar o que leu em relatos de outros viajantes. Em geral, especialmente quando de mesma origem, eles acabam por confirmar o esperado: frutos de um mesmo contexto histórico-social, estão imbuídos da mesma lógica cultural e ideologia, de modo que não conseguem perceber propósito ou positividade nas diferenças culturais entre eles próprios. O ponto de vista negativo e mesmo depreciativo em relação às localidades não-europeias eram comuns, de modo que os viajantes acabam por corroborar escritos anteriores, como faz o viajante alemão Langstedt ao se referir a um relato de Cook:

Diferentes mulheres portuguesas jovens e brancas, que em sua maioria se encontram no campo, me presentearam com uma porção de flores aromáticas, mas sem uma forma excepcional. Com que intenção, não se pode adivinhar. Talvez por pura cortesia, como Cook também acredita. (LANGSTEDT, 1789:65. Tradução de Luiz B. Montez.).

No entanto, há casos em que o viajante/escritor percebe diferenças e variações, simplesmente discorda ou mesmo desmente o viajante/escritor lido, chegando mesmo a desmenti-lo. É o caso de John Barrow e de George Staunton ao falarem da mulher brasileira: ambos fazem seus comentários sobre as damas do Rio de Janeiro lembrando dos comentários anteriores sobre o mesmo assunto, comprovando que antes de chegar ao Rio, já haviam tido contato com informações sobre a cidade:

Em relação às mulheres do Rio de Janeiro, eu confesso que, apesar do preconceito que sobre elas pesa, nunca percebi em suas condutas algo que pudesse corroborar a opinião de que elas sejam mais libertinas, ou de que tendam mais ao imoral, do que as fêmeas de outros países. Também não acredito que seu bom humor, mostrado por sorrirem,

inclinarem a cabeça em cumprimento ou atirarem flores de suas sacadas a pedestres estrangeiros, possa franca e precisamente conotar algum significado particular ou deter uma explicação diferente do fato de ser esse um mero costume local, até mesmo porque vi repetidas vezes tal ato feito ao lado de pais ou maridos. Isso não é razão para as pesadas censuras que recebem. Não é muito justo determinar a disposição e o caráter moral de uma nação inteira a partir de ocorrências ocasionais em umas poucas horas de dia durante uma estada de uma semana. Quando o caráter do belo sexo está em questão, nos inclinamos ao lado favorável, mesmo porque, em qualquer lugar, a parte feminina da sociedade, particularmente do Rio, deve em grande parte suas qualidades boas e ruins à conduta dos homens. (BARROW, 1806. Tradução minha.)

Não era raro ver as damas com ramalhetes de flores em suas mãos, os quais elas trocavam às vezes com cavalheiros que passassem. Isso é provavelmente uma imitação das damas de Lisboa, que, em dias especiais, que foram chamados de “dias de intrusão”, jogavam pequenos buquês de suas sacadas sobre as pessoas que passavam em baixo. De fato, instâncias do momentâneo abandono da reserva feminina podem ser traçados em tempos remotos. Deve-se lembrar que muito fora relatado acerca do extremo atrevimento de algumas das damas do Rio. Alguns homens eram acusados de práticas muito piores, rendendo depravações e apetites inaturais. (STAUNTON, 1797. Tradução minha.)⁴⁷

Barrow e Staunton nos indicam que a mulher brasileira já naquela época era rotulada de forma pouco gentil na Europa. Nenhum dos dois, porém, corrobora expressamente o que leram e/ou ouviram antes de embarcar.

Vale lembrar o texto de título *Account of the Voyages in the Southern Hemisphere* (1773), de John Hawkesworth, autor que, na verdade, não escreveu um relato de viagem. Logo no prefácio da referida obra, de três volumes, o editor inglês deixa clara sua proposta: constituir um novo

⁴⁷ A tradução na íntegra dos relatos consta em endereço virtual lista na bibliografia, a saber, Brito (2008).

relato conjugando os relatos de James Cook e de Joseph Banks, companheiros de viagem de Hawkesworth na famosa expedição a bordo do *Endeavour*. Trata-se de um texto em primeira pessoa. Um leitor desavisado pode facilmente pensar que Hawkesworth efetivamente relatou fatos de sua viagem. No entanto, o que ele faz é, a partir da voz de um viajante ficcional, completar os escritos de Cook com informações constantes no relato de Banks, e vice-versa. Tal texto é, por excelência, um exemplo de hipertexto segundo a definição proposta por Genette aqui adotada.

Interessante pensar, por fim, que algumas zonas de contato, devido a sua importância estratégica para a navegação no século XVIII, são, por assim dizer, com maior frequência alvo de informações desconstruídas. Nessas regiões, o fluxo de viajantes era maior que em outras partes do globo. Era justamente esse o caso do porto de São Sebastião (atual Porto da Cidade do Rio de Janeiro) devido a sua localização privilegiada do ponto de vista militar: espaçoso e seguro. E não à toa foram inúmeros os relatos feitos sobre o Rio de Janeiro por inúmeros viajantes. Todavia, para além da questão temática, o relato de viagem se estabelece no século XVIII, a partir da estética romanesca, como um gênero textual singular, de traços marcantes em comparação com outros gêneros então existentes. Nesse sentido, cabem ainda mais estudos acerca dessa e de outras estéticas textuais ainda não analisadas de forma detalhada. Assim como o estudo estrutural dos relatos de viagem é importante não só para os estudos da linguagem, como também para os estudos da história e da antropologia, gêneros midiáticos merecem hoje o olhar acadêmico da linguística e da sociologia, a fim de melhor entender os fenômenos correntes hoje em dia.

Referências Bibliográficas:

- ANDERSON, Aeneas. *A Narrative of the British Embassy to China*. Dublin: Impresso e editado por William Porter, 1795.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BANKS, Joseph. *Journal of the Right Hon. Sir Joseph Banks*. London: Macmillan & Co., 1896.
- BARROW, Sir John. *A Voyage to Conchinchina, in the years 1792 and 1793*. Londres: Impresso e editado por T. Cadell e W. Davies, 1806.

BRITO, Danilo. *O Rio de Janeiro do século XVIII no olhar dos viajantes ingleses*. Traduções. Disponível em: [http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Danilo L. Brito.pdf](http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Danilo_L._Brito.pdf). Acesso em 13 de agosto de 2013.

_____. *Uma Viagem, Três Discursos: exame dos relatos de Barrow; Staunton e Anderson sobre o Rio de Janeiro setecentista*. In: MONTEZ, Luiz Barros (Org.). *Viagens e Deslocamentos. Questões de identidade e representação em textos, documentos e coleções*. Rio de Janeiro: Móbile Editorial, 2012.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

COOK, James. *An Account of a Voyage Round the World*. Londres, Editado por W. Strahan e T. Cadell, 1773.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da UnB, 2001.

HAWKESWORTH, John. *An Account of the Voyages Undertaken by the Order of His Majesty's for Making Discoveries in the Southern Hemisphere*. Londres: Editado por W. Strahan e T. Cadell, 1773.

HOBBSAWN, Eric. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

LACK, H. Walter. *Botanik in der Zeit der Aufklärung*. In: *James Cook und die Entdeckung der Südsee*. Catálogo de exposição realizada no *Historisches Museum* de Berna e no *Museum für Völkerkunde* de Viena. Munique: Hirmer, 2009. P. 48-50.

LANGSTEDT, Friedrich Ludwig. *Reisen nach Südamerika, Asien und Afrika, nebst geographischen, historischen und das Kommerzium betreffenden Anmerkungen von F. L. Langstedt*. Hildesheim: im Verlage bei Joh. Christ. Lud. Tuchtfeld und Compagnie, 1789.

LISLE, James G. Semple. *The Life of Major J. G. Semple Lisle; containing a faithful narrative of his alternative vicissitudes of splendor and misfortune*. Londres: Impresso e editado por W. Stewart, 1800.

MAURER, Michael. *Reiseberichte*. In: _____. *Aufriss der Historischen Wissenschaften in sieben Bänden*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2002. Vol. 4, p. 325-348.

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagens e transculturação*, Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre, Bauru: EDUSC, 1999.

REIS, Carlos e LOPES Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

PFEIFFER, Ida. *Eine Frauenfahrt um die Welt*. (Trecho). In: MONTEZ, Luiz B. *O Lado Negro do Discurso. Estereótipos racistas em relatos de viajantes alemães sobre a escravidão no Brasil na primeira metade do século XIX*. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/liedh/media/docs/art_luiz1.pdf, acesso em 13 de agosto de 2013.

STAUNTON, George Leonard. *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*. Londres: Impresso por W. Bulmer and Co. Editado por G. Nicol, livreiro de Sua Majestade, 1797. Vol. 1.

ESTRANHEZA E SUBJETIVIDADE MODERNA: OS DISCURSOS DA CIDADE GRANDE EM *BERLIN ALEXANDERPLATZ* DE ALFRED DÖBLIN

Suzana Vasconcelos de Melo (Uni-Hamburg/Uni-Tübingen)

Resumo: Berlin Alexanderplatz Alfred Döblin não é apenas uma novela focada em uma metrópole, mas a novela da metrópole e suas vozes dissonantes. Os discursos sobre a cidade são manifestados através da colagem e das histórias dos personagens anônimos que povoam o texto. A grande cidade revela-se como um espaço de estranhos por excelência, transformando inicialmente em uma ameaça monstruosa para Franz Biberkopf, um criminoso recentemente libertado da prisão. *Berlin Alexanderplatz* figura como uma alegoria para a crise da subjetividade cartesiana, oferecendo um espaço propício para examinar o lugar ocupado pela estranheza no discurso da cultura moderna.

Palavras-chave: Modernidade, Estranheza, Romance Urbano

Abstract: Berlin Alexanderplatz by Alfred Döblin is not only a novel focused on a metropolis, but rather the novel of the metropolis and its dissonant voices. The discourses of the city are manifested through the collage and the stories of the anonymous characters that populate the text. The big city reveals itself as a space of strangers par excellence, turning initially into a monstrous threat to Franz Biberkopf, a criminal recently released from prison. *Berlin Alexanderplatz* figures as an allegory to the crisis of the Cartesian subjectivity, offering a propitious space to scrutinize the place occupied by strangeness in the discourse of the modern culture.

Keywords: Modernity, Strangeness, Urban Novel

Introdução

O objetivo do texto é discutir a relação entre estranheza, cidade grande e o discurso moderno, tomando por base a recepção do fenômeno da cidade grande na filosofia, em especial em escritos da virada do século

passado do sociólogo e filósofo Georg Simmel, e no romance *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, publicado em 1929 em pleno auge da modernidade em Berlim. O romance de Alfred Döblin figura como obra mais representativa do chamado *Großstadtroman* nas letras germânicas⁴⁸. A matéria-prima de *Berlin Alexanderplatz* é a própria cidade sob a forma de discursos superpostos através da montagem textual que compreende elementos da narrativa tradicional, como o relato, monólogo interior, diálogos e o discurso indireto livre, além da “*Tatsachereportage*”⁴⁹, que corresponde a fragmentos jornalísticos de vária ordem, como previsão meteorológica, anúncios e propagandas, noticiário policial, diagnósticos médicos, estatísticas, fórmulas, rotas das linhas do transporte urbano; citação direta e indireta da bíblia e lirismos, como citações de clássicos, canções de soldados, marchas populares e nacionalistas.

Benjamin⁵⁰ acredita que Döblin havia se antecipado à crise do romance na modernidade, antevendo uma concorrência com as novas mídias, com o discurso da ciência e da psicologia. Döblin acreditava que a épica teria perdido muito de sua tarefa tradicional com o advento da fotografia, da reportagem e do filme, os quais teriam modificado a percepção do indivíduo moderno, apontando para uma crescente incapacidade de ler do público: “*die Vereinfachung des Romans auf jene fortschreitende eine Handlung hin hängt mit der zunehmenden, raffiniert gezüchteten Leseunfähigkeit des Publikums zu tun.*”⁵¹

⁴⁸ A literatura da cidade, diferentemente da literatura naturalista sobre a cidade grande é fruto de uma estética urbana que tenta não apenas reproduzir o efeito da dinâmica e funcionalidade da cidade através da percepção do indivíduo, mas dar vazão a própria voz da cidade: “*Diese [Literatur] definiert sich in ihrem Versuch, die Großstadt selbst ‘zum Sprechen zu bringen’, als das Produkt einer formalen Gestaltung urbaner Erfahrung und Wahrnehmung*”. O “comprometimento” da narrativa da cidade grande não é com a estrutura social, mas sim com a estrutura da experiência moderna, determinada em toda sua extensão pelo ritmo e velocidade do maquinário que faz funcionar a cidade grande. Ver Becker, Sabina. *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert, Werner J. Röhrig Verlag, 1993. p. 22.

⁴⁹ Döblin Alfred. “*An Romanautoren und Ihre Kritiker. Berliner Programm*”. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg, Walter-Verlag, 1962. p. 123.

⁵⁰ Ver Benjamin, Walter. “*Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*”. In: Prangel, Mattias (ed.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

⁵¹ Döblin, Alfred. “*Bemerkungen zum Roman*”. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg, Walter-Verlag, 1962. p. 124.

A pretensão do Döblin era a de renovar o romance tradicional transformando-o em „*moderner Epos*”⁵². Em “*Der Baum des epischen Werkes*”, assevera que o escritor de romances pairaria apenas sobre a superfície da realidade, enquanto o poeta épico se aproximaria desta e captaria sua essência com o auxílio da fantasia, por conseguinte o romancista moderno deveria reaprender a ser épico⁵³. Para tanto, pleiteia uma forma épica livre e híbrida que explore todas as possibilidades de representação exigidas pela matéria, e exorta seus contemporâneos a somarem os versos da lírica, elementos do drama e a reflexão às linhas sóbrias do relato épico: “*Ich fordere auf, die epische Form zu einer ganz freien zu machen, damit der Autor allen Darstellungsmöglichkeiten, nach denen sein Stoff verlangt, folgen kann. Wenn sein Sujet gewillt ist, lyrisch zu tanzen, so muss er es lyrisch tanzen.*”⁵⁴

Ao preocupar-se com a legitimação do discurso romanesco, Döblin critica o espaço excessivo dado à psicologia das personagens e à subjetivização da narrativa no romance, que ao relativizarem o narrado lhe privariam de sua função primordial. O discurso literário deveria ser levado a sério como tal, fazendo-se necessário a recuperação por parte do artista de uma posição objetiva que outrora fora atribuição do poeta épico⁵⁵. Para este fim, Döblin postula uma estética da “híper-objetividade” que aproxime texto e objeto, e inclua o rompimento com o psicologismo e causalidade, assim como recuse a representação de destinos individuais, um anacronismo social e estético para o autor⁵⁶. A estética de Döblin não propõe com isso um retorno a mimeses, mas a transcendência da realidade através da criação de uma super-realidade. O romance polifônico *Berlin Alexanderplatz* é o protótipo desta estética. A instância narrativa - ou “a voz” que cumpre este papel⁵⁷ - na obra assume

⁵² Becker, Sabina. “*Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, ‚Döblinismus‘ und ‚neuem Naturalismus‘: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung*”. In: Fähnders, Walter (ed.). *Expressionistische Prosa*. Bielefeld, Aisthesis, 2001. p. 31

⁵³ Ver Döblin, Alfred. “*Der Bau des epischen Werks*”. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg, Walter-Verlag, 1962.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁵ Ver Döblin, Alfred. “*Kunst ist nicht frei, sondern Ars Militians*”. In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg, Walter-Verlag, 1962.

⁵⁶ Ver Döblin, Alfred. “*Ulysses’ von Joyce*”. In: Prangel, Mattias (ed.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

⁵⁷ Contrariando uma longa tradição nas letras germânicas que insiste na presença de um narrador onisciente em *Berlin Alexanderplatz*, Baum, em um dos mais recentes trabalhos sobre o romance de Döblin, tenta demonstrar a partir de uma análise semiótica a

com frequência um papel meramente didático que antecipa ao leitor os acontecimentos na vida do protagonista “Franz Biberkopf”, retirando o suspense do texto, uma das características da prosa da época que Döblin abominava, e que segundo ele acabava por extirpar da épica exatamente o que lhe particularizava como mediadora de uma verdade exemplar⁵⁸.

Isto posto, far-se-á necessário uma caracterização do “estranho” à luz da fenomenologia de Bernhard Waldenfels e teorias sociológicas complementares para o fim aqui pretendido; em seguida serão citados aspectos do texto de Döblin e analisados fragmentos que dão mostra da forma pela qual o romance em questão constrói um efeito de estranheza ao dar espaço e voz para a cidade grande, ao mesmo tempo em que reflete esta estranheza na sua forma híbrida experimentada ao extremo. Objeto de reflexão será a função ocupada pelos anônimos, representantes da normalidade no ambiente urbano, bem como a relação desta anonimidade com a história sobre Franz Biberkopf e a forma pela qual este se relaciona com as realidades discursivas da cidade grande.

1. Estranheza e cidade grande

Nur Fremdheit ist das Gegengift gegen Entfremdung. Das ephemere Bild von Harmonie, in dem Güte sich genießt, hebt einzig das Leiden an der Unversöhnlichkeit umso grausamer hervor, das sie töricht verleugnet. (Adorno)

O advento da cidade grande deveria ter revelado à cultura ocidental que estranheza não é uma qualidade, nem ao menos dos “outros”, mas o resultado de uma relação, não necessariamente recíproca: “*Fremdheit ist ein Beziehungsprädikat je eines Subjekts. Die Feststellung, daß du mir fremd bist, impliziert daher nicht den Umkehrschluss, auch ich sei dir fremd*”⁵⁹. A contingência que aflora à superfície da realidade urbana, a co-dependência estrutural entre os habitantes dos grandes centros urbanos, a

inexistência de uma comunicação real no texto em questão, apontando para a descentralidade da instância narrativa, alcançada através do uso de máscaras que delegam diferentes posições e funções às vozes narrativas. Ver Baum, Michael. *Kontingenz und Gewalt: semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman "Berlin Alexanderplatz"*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003. p. 102.

⁵⁸ Ver Döblin, Alfred. „*Bemerkungen zum Roman*”, *Opus cit.*, p. 124.

⁵⁹ Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd. „*Dimension der Fremdheit*“. In: Münkler, Herfried /Ladwig, Bernd (ed.). *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin. Akademie Verlag, 1997. p. 19.

obrigatoriedade do convívio, a aproximação dos corpos, a subalternidade acentuada do sujeito nas engrenagens do sistema representam apenas a exterioridade de uma sujeição ao estranho que marca a existência desde o seu princípio⁶⁰. Neste contexto, no qual o sujeito tem sua condição de subalterno revelada, a descoberta do inconsciente revela-se um dado quase irônico. Simmel, o sociólogo e filósofo moderno que escreveu tanto sobre o estranho quanto sobre o fenômeno da cidade grande ainda na virada do século XIX, destaca a necessidade de se compreender o estranho, pelo menos em sentido sociológico, em uma relação espacial - geográfica e simbólica - de proximidade da distância: “*die Distanz innerhalb des Verhältnisses bedeutet, dass der Nahe fern ist, das Fremdsein aber, dass der Ferne nah ist*”⁶¹. Assim sendo, o estranho em potencial não é o forasteiro que pernoita e se vai ao amanhecer, mas o hóspede que fica, representando um elemento dentro do próprio grupo que permanece atrelado ao *status* de ser um forasteiro⁶². Vemos que Simmel ainda pensa no estranho como o *outro* de outra terra, contudo, a realidade social da cidade grande irá pôr em cheque o *status* do estranho enquanto “exótico”, revelando uma forma de estranheza cotidiana.

Os estudos sobre a figura do estranho a partir de uma perspectiva sociológica costumam apontar para uma generalização da estranheza nas sociedades urbanas. Münkler e Ladwig afirmam categoricamente que sociedades urbanas são sociedades de estranhos:

Moderne, urbane Gesellschaften sind in gewissem Sinne Gesellschaften von Fremden. Wir begegnen täglich unzähligen Menschen, die wir nicht kennen, ohne dass uns diese Tatsache

⁶⁰ Um exemplo dado por Waldenfels para caracterizar a relação entre vida em sociedade e estranheza acaba por ilustrar a relação entre estranheza e existência quando chama atenção para o fato da nossa vida ser desde sempre marcada pelo estranho, a começar pela escolha do nome próprio, que não escolhemos, mas ao qual, entretanto, reagimos; estando, portanto, a existência humana indelevelmente minada por uma estranheza que nós recalamos, seja o nada de Sartre, a morte em Heidegger, os fenômenos do inconsciente em Freud ou a estranheza radical na filosofia de Waldenfels. Ver Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. p. 30.

⁶¹ Simmel, Georg. “*Exkurs über den Fremden*”. In: *Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. p. 765

⁶² *Ibid.*, p. 764.

*besonders beunruhigen würde. Der typische Modus des Umgangs mit dieser Erfahrung ist Indifferenz.*⁶³⁶⁴

Hahn situa “a generalização” da estranheza nas sociedades modernas no contexto da especialização e distribuição de papéis, o que ultrapassa a esfera do pessoal e adentra a esfera da economia, da produção e da organização social. Este afirma que o status social “especial” conferido ao estranho nas sociedades arcaicas, melhor dito, o processo político e social que regulava a atribuição da estranheza a determinadas pessoas ou povos se tornou *modus operandi* das sociedades modernas, transformando todo cidadão num estranho em potencial: “*Man kann sagen, sie basiert darauf, daß Fremdheit kein besonderer sozialer Status mehr ist, sondern allgemeines Los*”⁶⁵. Para o filósofo Byung-Chul Han, que defende a impossibilidade de estranhamento nas sociedades pós-modernas em “*Müdigkeitsgesellschaft*”⁶⁶, o século XX se caracteriza por uma enorme reatividade contra o estranho, contra o diferente, marcando uma era de doenças imunológicas, uma era viral⁶⁷. Este mundo “organizado imunologicamente” é demarcado por fronteiras, limiares, cercas⁶⁸, isto é, por reguladores que delimitam os espaços de fora e de dentro, pertencimento e não-pertencimento, permitindo o confronto direto, a luta contra o *outro* e contra o estranho. Muito antes de Han, em fragmento do começo do século XIX, intitulado “*die Großstädte und das*

⁶³ Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd. *Opus cit.*, p. 28-29.

⁶⁴ Contudo, como terceiro da experiência, o estranho exige uma esfera do “próprio” e do outro, o que tem como implicação o fato da generalização da estranheza, como Hahn mesmo afirma, consistir em um paradoxo. Ver Hahn, Alois. “*Die soziale Konstruktion des Fremden*”. In: Sprandel, Walter M. (ed.). *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994. p. 162. Sem uma esfera do próprio eu aportariamos na noite em que todos os gatos são pardos - crítica de Waldenfels a generalização de Kristeva, segundo a qual todos nós seríamos estranhos. Ver Waldenfels, Bernhard. *Opus cit.*, p. 28. Seguramente todos temos o potencial de (nos) estranharmos, entretanto, trata-se de precisar o fato de estranheza fazer parte de uma relação, para existir. O que nós não conhecemos simplesmente não nos pode ser estranho, da mesma forma como o simples pressuposto da existência do inconsciente não o torna estranho em si; como acredita Waldenfels, ao invés de atribuímos estranheza a uma espécie de eu subterrâneo (“*Keller-Ich*”), tratar-se-ia muito mais de analisarmos esta estranheza em nós mesmos, como presença do *outro*, ou melhor, como presenças/ausências do *outro*, vale complementar. Ver Waldenfels, Bernhard. *Opus cit.*, p. 30.

⁶⁵ Hahn, Alois. *Opus cit.*, p. 162.

⁶⁶ Han, Byung-Chul. *Müdigkeitsgesellschaft* Berlin. Matthes & Seitz, 2010. p. 7.

⁶⁷ *Ibid*, p. 5.

⁶⁸ *Ibid*, p. 9.

Geistesleben”, Simmel aponta para o estresse que teria modificado a percepção do sujeito urbano moderno: „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die „Steigerung des Nervenlebens“, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht”.⁶⁹ Para Simmel, esta híper-estimulação tornaria o habitante da cidade grande *blasé*, uma vez que provocaria um embotamento de seus sentidos, sendo responsável por erigir a indiferença e a reserva dos indivíduos urbanos um para com o outro. Este processo desvela concomitantemente uma forma de socialização negativa a qual é responsável pela instauração da individuação como fruto da defesa contra a estranheza e contra a ameaça latente *dos outros*, fisicamente tão próximos⁷⁰.

A indiferença que torna inócua a estranheza é uma das formas que a cultura moderna encontrou para lidar com esta, como também é o caso do fenômeno da alienação (*Entfremdung*). O fenômeno da alienação representa o mal-estar da cultura moderna assolada pela ameaça do estranho. Para Nicolaus, filósofo que realizou estudo sobre o conceito de alienação em *Phänomenologie des Geistes* de Hegel, alienação é, em definitivo a “doença” que teria contaminado a modernidade: “*Entfremdung wird zur Zivilisationskrankheit par Excellence, zur Malaise der Moderne, zum Unbehagen in der Kultur*”⁷¹. A base ideológica que estrutura o fenômeno da alienação remonta à teologia cristã, e pressupõe imprescindivelmente a perda de uma identidade original⁷². O discurso da alienação está presente no mito das origens no cristianismo e na gnose, e seu componente antropológico-filosófico permanece arraigado à estrutura do conceito tanto em Hegel quanto no jovem Marx. A assertiva de Adorno em epígrafe, segundo a qual o antídoto da alienação é a estranheza⁷³, deixa entrever que alienação é alienação do estranho (*Entfremdung des Fremden*), a saber, um modo de despotencialização do fenômeno da estranheza, “desestranhamento”. Esta operação pode ser compreendida como expressão de uma subjetividade alicerçada na razão,

⁶⁹ Simmel, Georg. “Die Großstädte und das Geistesleben”. In: Lichtbau, Klaus (ed.). *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim, Philo Verl.- Ges., 1998. p. 199.

⁷⁰ *Ibid.*, p.125

⁷¹ Nicolaus, Helmut. *Theorie der Entfremdung*. Heidelberg, Manutius, 1995. p. 32.

⁷² Ver Trebeß, Achim. *Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgangs Heises*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2001. p. 4-5.

⁷³ Ver Adorno, Theodor W. „Die Wahrheit über Hedda Gabler“. In: *Minima Moralia*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 105.

que não tolera a existência de nada para além de suas fronteiras, daí sua necessidade de apropriação e transformação (nela mesma) do que lhe escapa. Outrossim, a indiferença, enquanto independência deficitária⁷⁴ e perda de referencial, também pode ser compreendida no âmbito do fenômeno da alienação do estranho.

Todavia, como bem nota Simmel, a esfera da indiferença presente no confronto com o estranho, *outro*, no seio das grandes cidades não é tão grande quanto aparenta: “(...) *die Aktivität unserer Seele antwortet doch fast auf jeden Eindruck seitens eines anderen Menschen mit einer irgendwie bestimmten Empfindung, deren Unbewusstheit, Flüchtigkeit und Wechsel sie nur in eine Indifferenz aufzuheben scheint*”⁷⁵. Portanto, antes que se confunda a impossibilidade de uma “genuína” experiência com o estranho já na modernidade com o fenômeno na pós-modernidade sobre o qual discorre Han, a saber, nossa falta de reação ao estranho, vale ressaltar o papel do inconsciente⁷⁶ na experiência. Ao operar como mecanismo dissociativo, a consciência não “apaga”, não faz desaparecer a ameaça, apenas a desloca para outro lugar, o não-lugar do estranho, o que o “define” como tal, segundo Waldenfels: “*Der Ort des Fremden in der Erfahrung ist streng genommen ein Nicht-Ort. Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es ist das Anderswo (...)*”⁷⁷.

2. Graus e zonas de estranheza

É da natureza do estranho que não se possa conceituá-lo, uma vez que definido já o deixaria de sê-lo⁷⁸. Waldenfels assinala que

⁷⁴ Ver Jaeggi, Rahel. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurtam Main, Campus, 2005. p. 74.

⁷⁵ Simmel, Georg. *Opus cit.*, p. 125.

⁷⁶ Certamente no ensaio de Freud sobre “*Der Sandmann*” de Hoffman, “*Das Unheimliche*”, nos deparamos com uma teoria sobre o estranho como retorno do recalcado que remonta à estrutura primordial do fenômeno da estranheza, “o estranho estranho”, em sua dimensão radical, para além de atributos sociais. Ver Kristeva, Julia. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. p. 199.

⁷⁷ Waldenfels, Bernhard, *Opus cit.*, p. 26.

⁷⁸ O estranho é com frequência equivocadamente compreendido como parte de uma estrutura binária, sendo simplesmente confundido com o *outro*, quando em verdade ocupa o lugar de “um terceiro” na experiência, à medida que implica a existência de uma esfera identitária, e ao mesmo tempo não se confunde com ela, nem com o *outro*, o que lhe confere um potencial utópico, conforme afirma Günther. Ver Günther, Christiane C. *Aufbruch nach Asien: kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900*. München, Iudicium, 1988. p. 275.

estranheza só pode ser “determinada” pela forma de sua acessibilidade, situando a experiência com o estranho a partir da nossa relação de acesso a ordens (em sentido foucaultiano) reguladoras do nosso horizonte e realidade. O estranho está submetido a ordens que permitem e impedem passagens, que dão “acesso a”, e concomitantemente tornam outras possibilidades inacessíveis:

*Der imposante Gedanke eines umfassenden Dialogs, zu dem alle in gleicher Weise Zugang haben und in dem alles, wenigstens auf die Dauer, in gleicher Weise zur Sprache kommen kann, gehört zu den Illusionen eines Totalitätsdenkens. Der Dialog zerteilt sich in Diskurse im Sinne Foucaults, die jeweils spezifischen Ordnungen unterliege. Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten.*⁷⁹

Para o filósofo o que existe são estilos de estranheza, determinados ocasionalmente: “bezogen auf jeweilige Hier und Jetzt, von dem man aus jemand spricht, handelt und denkt”⁸⁰. Waldenfeles distingue entre três “zonas”, em verdade, “graus” de estranheza coletiva. Uma forma de estranheza radical: aquela situada para além de qualquer ordem cognoscível, isto é, para além da esfera do simbólico, estranheza em grau mais elevado, relacionada a experiências limites ou a fenômenos que não podemos interpretar ou decodificar; uma forma de estranheza estrutural: aquela situada além do limite de determinadas ordens, o que seria o caso do estranho em sua dimensão social e cultural, um nível intermediário do fenômeno; e estranheza normal, a qual refere-se a uma estranheza

Ainda segundo Bauman, o estranho representa uma ameaça à ordem, porque sua definição escapa a qualquer ambivalência e portanto, ao binarismo artificial sob o qual se estabelece o pensamento moderno. Ver Bauman, Zygmunt. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg, Junius, 1992. p. 73. Waldenfels chega a por em cheque a existência de um logos que de fato permita a expressão da experiência com a estranheza, questionando não apenas as ciências do estranho por excelência, como a etnologia e a hermenêutica, como também a própria filosofia: „Das Paradox jeder Xenologie liegt darin, daß sie nicht nur jede Rede über das Fremde, sondern auch jede Erfahrung des Fremden auf ein Fremdes zurückverweist, auf das sie antwortet, ohne es je einzuholen. Holt die Erfahrung das Fremde ein, so ist das Fremde nicht mehr, was es zu sein beansprucht“. Waldenfels, Bernhard. *Opus cit.*, p.107. Isto não implica para Waldenfels, entretanto, que o estranho não deva ser objeto de reflexão, e que todo exame do fenômeno conduza inexoravelmente à apropriação deste. *Ibid.*, p. 108.

⁷⁹ Waldenfels, Bernhard. *Opus cit.*, p. 33.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

cotidiana, presente no dia-a-dia, situada no mundo da vida, que permanece dentro do limite de dada ordem⁸¹.

Enquanto na estranheza radical nos defrontamos com experiências que colocam em cheque os horizontes do possível, rompendo com o tempo e o espaço, como é o caso da morte, do sono, eros, e tantos outros fenômenos, na estranheza de natureza estrutural ocorre uma cisão entre *meu* mundo particular ou *nosso* (no caso de um grupo) e o mundo do *outro*, ou dos *outros*⁸². O critério que define estranheza em sua dimensão social é o pertencimento ou não-pertencimento a um grupo ou comunidade. Estranheza numa dimensão social é quase sempre uma atribuição⁸³ numa rede de relações históricas e políticas, ao passo que o fator determinante o estranho em sua dimensão cultural é de ordem cognitiva⁸⁴. Estranheza normal ou cotidiana está atrelada ao horizonte do familiar. Waldenfels dá o exemplo do carteiro ou do funcionário que vende o bilhete do metrô os quais nós reconhecemos dentro de suas funções e com os quais podemos nos relacionar, porém permanecem resguardados pela aura da anonimidade⁸⁵. Anônimos estão sujeitos a estabelecerem formas de contato no dia a dia, havendo, portanto, que se considerar a possibilidade de deslocamento da esfera da normalidade a uma estranheza de ordem cultural, o que vai de um mero vislumbrar da face do *outro* ao olhar ou sorriso que não se pode interpretar⁸⁶.

3. A encenação da anonimidade: os estranhos sem estranheza⁸⁷ em *Berlin Alexanderplatz*

A encenação da anonimidade em *Berlin Alexanderplatz* produz um efeito de normalidade funcional da cidade. Os anônimos que entram e saem da narrativa, quer como pessoas de fato, quer como *objetos* de relatos jornalísticos ou relatórios oficiais, são representados nas mais

⁸¹ Ibid., p. 35-36.

⁸² Ibid., p. 36.

⁸³ Ver Hahn, Alois. *Opus cit.*, p. 140.

⁸⁴ Ver Münkler, Herfried; Ladwig, Bernd. *Opus Cit.*, p. 18.

⁸⁵ Ibid., p.35.

⁸⁶ Ibid., p. 36.

⁸⁷ Aos estranhos “normais” presentes em *Berlin Alexanderplatz* chamarei “estranhos sem estranheza”, em analogia ao termo utilizado por Hahn “*Fremdheit ohne Fremde*” para se referir à estranheza radical. Ver Hahn, Alois. *Opus cit.*, p. 155.

diversas situações: muitas vezes aparecem nomeados, outras vezes representam sujeitos indeterminados; não estabelecem nenhum tipo de relação um com o outro na ação, ou então são flagrados em diálogos, tanto em locais públicos, especialmente praças ou bares, como também nas suas intimidades em quartos fechados. O que estas personagens têm em comum como anônimos é o fato de serem representadas como incompletudes, isto é, ao desempenhar papéis sociais, na qualidade de peças orgânicas da dinâmica social da cidade, como agente ideológicos, ou representantes de grupos específicos. Para o leitor, o efeito de anonimidade das personagens é criado através da impossibilidade de reconhecer estas figuras como personagens de fato da trama, visto que elas se encontram excluídas do eixo narrativo criado pela ilusão de centralidade da história de Franz Biberkopf. Por serem despessoalizadas, não atingem o *status* de indivíduo, contudo, muito embora a história de muitas delas dê-se a conhecer ao leitor, os estranhos (em potencial) são reduzidos aqui a informações, dados empíricos. A velocidade com que entram e saem da narrativa os torna substituíveis. Estes personagens ocupam o texto em quase toda sua extensão, por isso me restrinjo a comentar apenas alguns trechos de duas sequências narrativas nas quais a anonimidade se apresenta de forma concentrada.

a) “*Der Rosenthaler Platz unterhält sich*”⁸⁸

A primeira das referidas passagens se encontra no segundo livro do romance que narra a entrada de Biberkopf (e do leitor) em Berlin, agora não mais sob a perspectiva da experiência do protagonista e seu estranhamento inicial, que veremos analisada adiante, mas já a partir de um olhar naturalizado sobre a cidade. Inicialmente dois “anônimos” sem conexão um com o outro, a não ser o fato de serem habitantes da cidade, são mencionados em fragmentos (colagens) que reproduzem em linguagem protocolar a publicação de um plano para instalação de uma roseta, uma licença de caça e uma homenagem oficial concedida a um trabalhador aposentado – procedimento narrativo com o qual o leitor deveras estará familiarizado ⁸⁹: Herr Bottich, que teria solicitado a licença de caça, e Albert Pangel, o funcionário aposentado. A praça fala de fato

⁸⁸ Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplat*. München, Deutscher Taschenbuch, 2005. 44. Ed. p. 51.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

através do burburinho que irrompe no texto, o que atinge seu auge quando as “pessoas” citadas, reduzidas a nomes, são postas pelo discurso lado a lado com reclames, não sem comentários de “outras” vozes – de qual narrador? Não se sabe: “*Diverse Fruchtbranntweine zu Engrospreisen, Dr. Bergell, Rechtsanwalt und Notar, Lukutate, das indische Verjüngungsmittel der Elefanten, Fromms Akt, der beste Gummischwamm, wozu braucht man die vielen Gummischwämme*”⁹⁰. As vozes dos transeuntes são sufocadas no abarrotado das mercadorias, da propaganda, dos nomes de localidades como referências aos pontos de ônibus, das notícias de jornais, e de fato, quem conversa é a praça. As vozes da multidão são simuladas através de frases desconexas em um trem vindo do mar báltico, entretanto, não se trata de diálogos, o que confere às frases um *status* meramente paródico, como se fossem simulacros linguísticos, niveladas à altura dos outros discursos transcritos:

*Sie sind ja so beruht – ja hier staubts. – Guten Tag, auf Wiedersehen. – Hat der Herr sich erholt. – Ach die braune Farbe vergeht bald. – Woher die Leute bloß das viele Geld zu haben. – In einem kleinen Hotel da in einer finstern Straße hat sich gestern früh ein Liebespaar, die sich aber erschossen, ein Kellner aus Dresden und eine verheiratet Frau, die sich aber anders eingeschrieben haben.*⁹¹

Enquanto isso um homem simples é quase atropelado sob as vistas de outros dois homens no exercício de suas funções de “cobrador” e “guarda”:

*Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von den 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch grade nach ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.*⁹²

Dois mulheres idosas, um homem simples e preocupado e um jovem com protetor de orelhas estão em um ponto de ônibus na

⁹⁰ Ibid., p. 52.

⁹¹ Ibid., p. 53.

⁹² Ibid., p. 52.

Lothringerstrasse. O narrador explica que as mulheres são a senhora Plück e a senhora Hoppe que haviam saído para comprar uma faixa umbilical para a mais velha e agora vão encontrar seus maridos para o almoço, vindo da *Brunnenstrasse*⁹³. O homem atropelado é um condutor chamado Hasenbrück, que está indo pela terceira vez trocar um ferro de passar com defeito que comprou para o chefe. O rapaz também possui um nome, “Max Rüst”, de 14 anos, gago a caminho de um instituto que cuida de problemas pertinentes ao seu, e o narrador já anuncia todo o seu futuro em poucas linhas, causa da morte aos 54 anos, incluindo o texto do aviso fúnebre⁹⁴. Os detalhes da aparição das personagens, bem como a objetividade com a qual as suas histórias de vida são “resumidas”, reduzidas a frases curtas, esvaziam-nos tanto mais como indivíduos, quanto mais detalhes nos são fornecidos. Estes anônimos também servem para personificar os problemas sociais enfrentados pelo *milieu* alvo do romance.

Em um bar um jovem recém-demitido do emprego conversa com um ex-professor, que após servir ao exército tornou-se um viciado em morfina, perdendo família e trabalho. No diálogo, o qual trata de seus fracassos, estes são reduzidos a alguns traços físicos que marcam cada uma de suas falas expressos em adjuntos adnominais: “*Der in der Pelerrine*”, “*Der andere*”, “*Der blonde*”, “*Der Grau*”⁹⁵. A profissão do mais novo nos é revelada indiretamente através da fala do mais velho no final da discussão entre os dois, em tom de provocação: “*Wer sind Sie, Herr, Herr Georg? Stellen Sie sich mir einmal vor: Herr Stadtvertreter der Firma XY, Abteilung Schuhwaren*”⁹⁶. O diálogo é interrompido por o relato de um encontro secreto entre uma jovem colegial, preocupada em voltar cedo para casa, e um homem mais velho; ela o trata formalmente como “senhor”, ele a chama de filha. Os dois adentram um prédio e se fecham. O texto que introduz a chegada da moça à praça é uma sequência sem fim de paradas de ônibus, informações sobre a circulação dos ônibus naquele dia, bem como a frequência com que partem:

Ein junges Mädchen steigt aus der 99, Mariendorf, Lichtenrader Chaussee, Tempelhof, Hallesches Tor, Hedwigskirche, Rosenthaler Platz, Badstrasse, Seestraße Ecke Togostraße, in den Nächten von

⁹³ Ibid., p. 53.

⁹⁴ Ibid., p. 54

⁹⁵ Ibid., p. 54-55.

⁹⁶ Ibid., p.57

*Sonnabend zu Sonntag ununterbrochener Betrieb zwischen Uferstraße und Tempelhof, Friedrich-Karl-Straße, in den Abständen von 15 Minuten.*⁹⁷

Tabus sexuais, preconceitos e a opressão das minorias são “denunciados” indiretamente também através do anonimato, o que torna difícil e problemático atribuir-lhes um valor de “crítica social”, por encontrarem-se no texto, reproduzindo muitas vezes “vozes”, atos de fala de quem não se sabe precisar a origem - o narrador simplesmente assume papéis/posturas sociais diversas; nivelados que estão aos outros discursos, tão somente representam a regulamentação social e cultural as quais os habitantes da cidade grande estão submetidos. Em um trecho, por exemplo, um homem casado é levado a julgamento por ter sido flagrado em um quarto de hotel com um jovem que se prostitui: “*Also was hab ich gemacht? Der Glatzkopf im Perlz weint: “Hab ich gestohlen? Hab ich einen Einbruch begangen? Ich bin nur in das Herz eines lieben Menschen eingebrochen. Ich habe ihm gesagt: mein Sonnenschein. Und das war er.*”⁹⁸

b) “Eine Handvoll Menschen um den Alex”⁹⁹

No segundo episódio aqui examinado tem destaque o tema da moradia da classe média trabalhadora, sua exploração pelo mercado imobiliário em Berlin e a falta de proteção legal ao inquilinato: “*Das Mieterschutzgesetz ist ein Fetzen Papier. Der gewerbliche Mittelstand wird auf das Pflaster gesetzt und auf diese Weise erdrosselt, der Gerichtsvollzieher hält reiche Ernte.*”¹⁰⁰ As pessoas, entretanto, são de novo textualmente sufocadas na profusão de discursos, dos quais uma “denúncia” ou a “descrição” da situação é inferida em meio a verborragia dos anúncios de emprego e propaganda. Neste excerto, por exemplo, pode-se deduzir que os lobbys das empresas de segurança são tematizados em meio ao pandemônio discursivo:

Die Schließgesellschaften beschützen alles, sie gehen herum, gehen durch, sehen hinein, stecken Uhren, Wachalarm, Wach- und

⁹⁷ Ibid., p. 58.

⁹⁸ Ibid., p. 76.

⁹⁹ Ibid., p. 123

¹⁰⁰ Ibid., p. 123

Estranheza e subjetividade moderna: os discursos da cidade grande em *Berlin*
Alexanderplatz de Alfred Döblin | 195

*Schutzdienst für Groß-Berlin und außerhalb, Wachbereitschaft Deutschland, Wachbereitschaft und ehemalige Groß-Berlin und allgemeine Wachabteilung der Wirtschaftsgemeinschaft Berliner Grundbesitzer, vereinigter Betrieb, Wachzentrale des Westens, Wachgesellschaft, Sherlockgesellschaft, Sherlock Holmes Werke von Conan Doyle, Wachgesellschaft für Berlin und Nachbarort, Wachmann als Erzieher, Flachmann als Erzieher, Wachsanstalt, Wäscheverleih Apoll, Wäscherei Adler übernimmt sämtliche Hand- und Leibwäsche, Spezialität feine Herren- und Damenwäsche.*¹⁰¹

O texto demonstra que a extorsão dos trabalhadores dá-se não apenas através de uma situação social e econômica concreta, mas através da propaganda, quando reproduz um anúncio que se apropria do senso comum, e das práticas reguladores de papéis sexuais nele embutidas, para vender uma marca de cerveja, seguido de um anúncio de seguro de vida e de venda de móveis.

*- Der schweren Stunde wohl vorbereitet entgegentzuehen ist Wunsch und Pflicht jeder Frau. Alles Denken und Fühlen der werdenden Mutter kreist um das Ungeborene. Da ist die Auswahl des richtigen Getränks für die werdende Mutter von besonderer Wichtigkeit. Das echte Engelhardt Karamelmalzbier besitzt wie kaum ein anderes Getränk die Eigenschaften Wohlgeschmacks, der Nährkraft, Bekömmlichkeit, erfrischenden Wirkung. -Versorge dein Kind und deine Familie durch Abschluß einer Lebensversicherung einer schweizerischen Lebensversicherung, Rentenanstalt Zürich. (...)*¹⁰²

A seguir o narrador “descreve” o edifício em uma área comercial, sua forma de ocupação, e os moradores, os anônimos que habitam cada andar. É interessante notar que cada indivíduo anônimo só tem espaço no discurso como ocupante de cada um destes compartimentos, isto é, ao desempenharem seus papéis de moradores, como representantes de determinado estrato social e ao dividirem a experiência comum de estarem submetidos à mesma realidade discursiva da cidade, ao mesmo sistema de saúde e jurídico falhos, às mesmas regras de conduta social e

¹⁰¹ Ibid, p. 124

¹⁰² Ibid, p.124

sexual. No primeiro andar do prédio encontra-se um escritório de um advogado avarento, cuja faxineira magra que se mata de trabalhar para sustentar os filhos, tem de varrer o chão, porque seu patrão ainda não comprou um aspirador. O mesmo patrão, o advogado, redige duas cartas: a uma detenta chamada “Eugenie Gross”, de quem cuida do caso, bem como ao pai dela, exigindo aumento de seus honorários, em resposta à carta da mãe da prisioneira que pede ajuda para ver a filha a cada duas semanas e enviar-lhe alimentos. A razão da condenação de Eugenie Gross à prisão não fica clara, no entanto, “o narrador” menciona um processo no tribunal de Frankfurt a respeito da culpa no adultério. No parágrafo, discorre-se sobre o fato de relações sexuais extra-conjugais serem responsáveis pela transmissão de doenças venéreas.

O segundo andar é habitado pelo administrador, dois casais gordos, formados por irmãos e seus respectivos pares, sendo que um deles tem uma filha jovem e doente. No terceiro andar mora um homem de 64 anos, ex-remador, também doente, e segundo nos alerta o narrador, seu estado irá piorar mais ainda, levando-o a tirar uma licença médica, e ficar aos cuidados da filha divorciada, visto sua mulher já estar morta há 45 anos, vítima de um aborto mal feito. Ao lado mora um jovem torneiro, de apenas 30 anos também viúvo, cuja esposa morreu de tuberculose; este trabalha dia e noite enquanto o filho dorme ou está na creche. O outro morador, garçom, vive numa casa de dois cômodos com sua noiva, fiscal num depósito, que mente e o trai. O homem parece condenado a um fatalismo, pois outrora fora condenado em um processo judicial por abandonar a então esposa, que como a segunda também o traía. No quarto andar (em cima) há um negociante de tripas, que vive num ambiente fétido, e com crianças gritando, cheirando a álcool, comenta “o narrador”. Ao lado, mora um padeiro e sua esposa tipógrafa com uma inflamação nos ovários. Uma voz sarcástica conclui o fragmento laconicamente, deixando entrever a normalidade da situação descrita, afinal fica claro que após a pormenorizada descrição “dos fatos”, não é necessário uma crítica intermediada por parte de um narrador¹⁰³: “(...)Na, treten Sie sich nicht aufn Frack, Herr. Kommt noch hinzu schönes Wetter, schlechtes Wetter, Landpartie. Am Ofen stehen, frühstücken und so weiter. Was

¹⁰³ Eis um exemplo da estética da objetividade ou “novo naturalismo” com a qual a poética da super-realidade de Döblin compartilha algumas características. Comp. Becker, Sabina. *Opus cit.*, 2001.

*haben Sie denn, Herr Hauptmann, Herr General, Herr Jockey? Machen Sie sich nichts vor.*¹⁰⁴

Os indivíduos aqui em questão representam um coletivo, são peças (substituíveis) na estrutura social. Em destaque estão suas condições de trabalho, a falta de assistência social, o elevado índice de mortalidade, das mulheres principalmente, a invalidez por doenças, bem como as leis que regulam sua existência, claramente injustas nos episódios supracitados. Estas pessoas são sujeitos apenas funcionais, sendo também o destino reservado a Franz Biberkopf no final do romance, que após voltar da morte se transforma em porteiro, de quem a narrativa não tem mais nada a declarar, adentrando assim o universo das personagens anônimas: “*Der Biberkopf wird gleich nach dem Prozeß eine Stelle als Hilfsportier in einer mittleren Fabrik angeboten. Er nimmt an. Weiter ist hier von seinem Leben nichts zu berichten.*”¹⁰⁵

4. Biberkopf: um estranho à margem dos discursos

À massa de discursos em *Berlin Alexanderplatz* costura-se a história de Franz Biberkopf, que deixa a prisão após quatro anos de reclusão por ter assassinado sua namorada, e não encontra mais lugar em Berlin. Conforme Scherpe, a personagem que sucumbe como indivíduo no plano da ficção vítima da alienação, sucumbe também no texto, vítima de um sistema discursivo, sem o qual Biberkopf também não pode se expressar, tornando impossível a construção de qualquer identidade:

*Die Macht der Diskurse, die sich an der Oberfläche der Stadt abzeichnet, schafft allein schon Grund genug für die permanente Entidentifizierung der behaupteten Identität. Wenn Biberkopf gegen die Ordnung der Diskurse der Stadt front macht, so geschieht dies doch nicht anders als mit den Mitteln dieser Diskurse.*¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ibid, p.123-127.

¹⁰⁵ Ibid, p. 452.

¹⁰⁶ Scherpe, Klaus R. “Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (ed.). *Diskurstheorie und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.p. 431.

Scherpe destaca que o protagonista, se é que podemos chamá-lo assim, se move na cidade não como um *flaneur*, mas sim envolto pela mesma anonimidade que atinge as outras personagens: “*Franz Biberkopf durchwandert die Stadt wie viele andere auch: als gewöhnlicher Passant, keineswegs als Flaneur, dem die Dinge sich bedeutungsvoll zuneigen, wenn er sie bedeutsam anblickt*”¹⁰⁷. O que Scherpe caracteriza como fracasso estético de Döblin é, entretanto, exatamente o que torna a leitura de *Berlin Alexanderplatz* atual e produtiva no contexto do pós-estruturalismo¹⁰⁸, abrindo a possibilidade de examinar a construção da subjetividade moderna para além do essencialismo identitário e do relato¹⁰⁹ da alienação, assim como da tradicional dicotomia sujeito-objeto¹¹⁰. As heterotopias de Franz Biberkopf são espaços também públicos, a instituição correcional (prisão), e o hospital psiquiátrico¹¹¹. Em *Berlin Alexanderplatz* já não nos deparamos mais com um conflito entre campo e cidade, concomitantemente a cidade aparece como uma natureza de terceira ordem¹¹².

Como enfatiza o ensaio de Scherpe, Biberkopf não possui uma história para além de Berlim¹¹³. O leitor não sabe quase nada do seu passado anterior à saída da prisão. Algumas memórias da prisão são introjetadas na narrativa sob a forma de *flashbacks*, e mesmo a razão pela qual Biberkopf espancou Ida mal é mencionada no texto, da mesma forma como o assassinato é retomando apenas à distância, através do relatório policial e laudo médico¹¹⁴. Biberkopf, no entanto, permanece desenraizado: não há indícios de onde nasceu, de quem eram seus pais, de como cresceu e viveu até o fatídico momento que o levara à cadeia. No primeiro livro, Biberkopf é introduzido ao final através de um parco comentário do narrador. Nota-se que até mesmo Ida possui uma procedência familiar, menos o próprio Biberkopf:

¹⁰⁷ Ibid., p. 418.

¹⁰⁸ Refiro-me aqui a Foucault que em *Überwachen und Strafen* compreende o sujeito como resultado de práticas discursivas coercitivas ao afirmar que “a alma é efeito e instrumento de uma política da anatomia”. Ver Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994. p.42.

¹⁰⁹ Utilizo o termo narrativa aqui no sentido de Lyotard, o qual caracteriza os discursos que embasam as categorias centrais da modernidade como relatos. Ver Lyotard, Jean-François. *Das Postmoderne Wissen*. Graz, Wien, Böhlau, 1986.

¹¹⁰ Ver Scherpe, Klaus R. *Opus cit.*, p.425.

¹¹¹ Ibid., p. 424.

¹¹² Ibid., p. 419.

¹¹³ Ibid., p. 431.

¹¹⁴ Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*, p. 98-102.

*So ist der Zementarbeiter, später Möbeltransportarbeiter Franz Biberkopf, ein grober, ungeschlachter Mann von abstoßendem Äußern, wieder nach Berlin und auf der Straße gekommen, ein Mann an den sich ein hübsches Mädchen aus einer Schlosserfamilie gehängt hatte, die er dann zur Hure machte und zuletzt bei einer Schlägerei tödlich verletzte.*¹¹⁵

A “origem” já não está mais em questão. Se algo parece estar perdido, não há uma promessa de recuperação, nem mesmo pela morte¹¹⁶. Não se pode falar em perda de identidade em *Berlin Alexanderplatz*, visto que o que parece se mostrar possível seja tão somente a identificação com determinados discursos. Em verdade, Biberkopf sofre perdas ao longo da narrativa, quais sejam: a traição dos amigos, a perda do próprio braço quando é jogado do carro em movimento por Reinhold, então a perda de Mieke, assassinada por Reinhold, a perda da razão, quando é internado no asilo em delírio, e por fim a perda da própria vida. Entretanto, o que Döblin parece demonstrar é a impossibilidade de existência do indivíduo fora da estrutura social e de suas práticas discursivas. O Biberkopf que por diversas vezes prometeu permanecer honesto simplesmente fracassa, visto a sua incapacidade de se adaptar ao ambiente. Não sendo capaz de interpretar o código da cidade, sempre faz as escolhas erradas, se cerca de más companhias e se deixa, inclusive, trair por Reinhold, um psicopata, duas vezes seguidas sem revidar as agressões¹¹⁷. Ao sair da prisão Biberkopf tem de aprender novamente a viver em Berlim, lembremos que este, em pânico, ao adentrar a cidade já não pode falar, apenas grunhe e geme, permanecendo encolhido no chão como um animal “*wie ein Maulwurf*”¹¹⁸ na casa dos judeus que o recolhem. O que se pode afirmar é que os quatro anos de prisão tornaram-no inábil para sobreviver no submundo no qual transita. Isto não significa que tenha se tornado uma pessoa melhor, tanto é que uma de suas primeiras ações após deixar a prisão é cometer mais um ato de violência ao estuprar a irmã *da* mulher assassinada por este, sua ex-

¹¹⁵ Ibid, p. 45.

¹¹⁶ A morte de Biberkopf é muitas vezes lida pela crítica como uma “morte literária”. Walten Benjamim afirma que Biberkopf morre e deixa de ser um mero “exemplo” para habitar o céu das personagens do romance. Ver Benjamim, Walter. *Opus cit.*, p. 113.

¹¹⁷ Ver *Berlin Alexanderplatz*, p. 36.

¹¹⁸ Ibid, p. 21

noiva, o que demonstra a ineficácia do sistema penal¹¹⁹. Sua punição é a liberdade e a instância punitiva é a cidade, conforme veremos adiante.

Biberkopf tem sua posição descentrada como sujeito social evidenciada ao “transitar” por entre as ideologias que circulam em meio aos trabalhadores, desempregados e lúmpens que habitam o seu *milieu*, ao que permanece à margem, como um alienado político (no sentido marxista do termo). De ex-soldado vermelho¹²⁰, Biberkopf passa a vender jornais nazistas, não sem ser hostilizado, também não por identificação com a ideologia, ou por simplesmente não acreditar mais em revoluções, mas para ganhar o próprio sustento, afirma: “*Ja. Austern und Kaviar haben die nicht und wir nicht. Man muß sich sein Brot verdienen, muß schwer sein fürn armen Deibel. Man muß froh sein, wenn man seine Beine hat und draußen ist.*”¹²¹ Sem muitas possibilidades de trabalho, enquanto figura marginalizada, transforma-se em receptor de furtos, e acaba participando, sem saber, de uma quadrilha de arrombadores, até se tornar de fato um lúmpen. A narrativa acentua não apenas o desenraizamento da personagem e sua liminaridade, mas também questiona a solidez das identidades (sociais e de classe), à medida que estas se afiguram como “máscaras”. A falta de substância da solidariedade proletária se revela de forma irônica quando Biberkopf e seu amigo anarquista tentam participar de uma assembleia de trabalhadores e são impedidos após um dos participantes descobrir que Biberkopf é um cafetão: “*Du kennst nicht die Hauptsache beim Proletariat: Solidarität*”¹²².

¹¹⁹ Biberkopf não é e não se tornará um sujeito auto-reflexivo. E isto nem ao menos durante o delírio que antecede à morte, quando conversa com Ida, morta por suas próprias mãos. Há que se destacar que a maioria dos atos de violência em Berlin Alexanderplatz são cometidos contra mulheres. Biberkopf permanece contudo a única vítima no discurso do romance. Ver Tatar, Maria. “*The Corpse Vanishes: Gender, Violence, and Agency in Alfred Döblin’s Berlin Alexanderplatz*”. In: *Lustmord. Sexual Murder in Weimer Germany*. New Jersey, Princeton University Press, 1996.

¹²⁰ Durante uma discursão do protagonista com seu velho companheiro comunista Orge, o leitor toma ciência de que Biberkopf é um ex-soldado e que participara da batalha de Arras durante a primeira guerra. Ver *Berlin Alexanderplatz*, p. 83.

¹²¹ *Ibid.*, p. 91.

¹²² *Ibid.*, p. 272.

5. A experiência ameaçadora “do fora”: “*Die Strafe beginnt.*”¹²³

A estranheza suscitada pela cena inicial do romance vai mais além das dimensões da normalidade e do social, adquirindo um viés cultural. Após os quatro anos de abstinência da vida cidadina, Biberkopf reage de forma hipersensibilizada contra os estímulos do ambiente urbano experienciando-os como um excesso. A “fábula” começa com Franz Biberkopf em pé em frente ao portão da prisão. A narrativa é em discurso direto livre e a nova situação vivenciada por Biberkopf é evidenciada pelos advérbios de tempo e lugar contrastantes que demarcam uma fronteira temporal e espacial no texto: o ontem e o agora, o tempo da prisão e o tempo fora dela, o espaço à frente do portão e o espaço atrás dele; os outros estão dentro e ele está fora:

Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hintern auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei.

*Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahr mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte (Widerwillen, warum Widerwillen), waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die andern (...).*¹²⁴

O lado de fora das dependências da prisão é experienciado por Biberkopf como ameaça até mesmo a sua integridade física, tanto é que pressiona as costas contra o portão apavorado e deixa passar os bondes um após o outro. Do outro lado, encontra-se a cidade, não mais um “lar”, agora apenas “o lado de fora”, no qual, após cumprir pena de quatro anos, a personagem irá se debater, chegando a duvidar se teria atravessado aquele portão para o lado de dentro contra sua vontade: “*Der schrecklich Augenblick war gekommen schrecklich, Franze, wie schrecklich?, die vier Jahre waren um*”; “(Widerwillen, warum Widerwillen)”.¹²⁵ A cidade se tornara um lugar inóspito para Biberkopf, e o seu mal-estar é tamanho que o narrador o compara a dor de um dente sendo extraído pela raiz: “(...) *der Schmerz wächst, der Kopf will platzen.*”¹²⁶. Biberkopf constata atônito que agora os

¹²³ Ibid., p. 15.

¹²⁴ Ibid., p. 15.

¹²⁵ Ibid., Ibid.

¹²⁶ Ibid., Ibid.

policiais trajam uniformes azuis, tentando distrair seus pensamentos em meio ao turbilhão de vozes, imagens e ruídos que assaltam seus sentidos em ebulição, e perde o controle sobre o próprio corpo que reage contra o medo de forma violenta: “*Seine Nasespitze vereiste, über seine Backe schwirrte es*”¹²⁷. Mais adiante este tem a sensação que os telhados querem desabar sobre sua cabeça “*und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben*”¹²⁸. A cidade o ignora, da mesma forma como também ignora as outras pessoas “*er stieg unbeachtet wider aus dem Wagen, war unter Menschen*”¹²⁹ e ele se move no meio do “formigueiro”. A velocidade da cidade é ditada pela velocidade do bonde. É assim que Biberkopf se conscientiza do movimento. À medida que o bode se movimenta, os objetos vão passando ou se afastando, porém sua cabeça permanece voltada na direção dos muros vermelhos da prisão. A velocidade é expressa através de frases curtas, entrecortadas, e através do enfileiramento de palavras soltas: “*Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen*”¹³⁰.

A cidade é representada como máquina que em certa medida não deixa escolha a seus habitantes, submetendo-os a ela a partir da inclusão em sua dinâmica funcional, ao mesmo tempo em que é apresentada como um organismo vivo, em construção. Na *Rosenthalerplatz* homens trabalhando trocam o calçamento e Biberkopf tem de passar pelas pranchas de madeira juntamente com os outros. Ao não representá-la como simples ambiente, a narrativa evidencia a forma como a cidade opera na socialização de seus habitantes. Biberkopf se sente ameaçado pela diversidade da paisagem urbana e tenta conversar consigo mesmo, ainda que muitas vezes não seja possível definir onde termina o monólogo interior, e onde o próprio narrador conversa com a personagem. À margem do tempo, Biberkopf não compreende fenômenos modernos como o consumismo. Ao buscar justificativas que o ajudem a assimilar a realidade, este se agarra nas explicações mais ingênuas possíveis, como por exemplo, justificar a presença de tantas lojas pela necessidade das pessoas de andar muito: “*Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen*”¹³¹. As explicações soam como tentativas de contornar o desconforto causado pela estranheza que o acomete, razão pela qual tenta

¹²⁷ Ibid., Ibid.

¹²⁸ Ibid, p. 17.

¹²⁹ Ibid., p. 15.

¹³⁰ Ibid., Ibid.

¹³¹ Ibid., p.15-16.

reduzir os objetos ao “tamanho” do seu pequeno universo, numa tentativa desesperada de envolvê-los em normalidade e restabelecer a familiaridade. Até mesmo as vidraças das vitrines o atemorizam, e como forma de reduzir a ameaça que estas representam, a instância narrativa, que reproduz estado ânimo da personagem, tenta reduzir o fascínio e a imponência destes objetos: “*Hundert blanke Scheiben, lass die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt.*”¹³². Vemos que em primeiro lugar, trata-se, no discurso, de constatar a presença massiva de tais objetos “*Hundert Scheibe*”, em segundo lugar, as qualidades do objeto que contribuem para a criação daquele espaço estranho devem ser menosprezadas, afinal o que importa se elas reluzem? E se brilham é simplesmente por que estão limpas “*blankgeputzt*”. É um imperativo ignorar a imponência dos objetos expressa na menção de sua enorme quantidade, o número cem. Por fim, trata-se de assinalar a fragilidade, a fraqueza do objeto estranho e a possibilidade destes serem facilmente destruídos “*kannst sie ja kaputt schlagen*”. O estranho desconforto causado por aquele espaço deixa-se reduzir pela sugestão da sua supressão pela violência. Biberkopf é devidamente encorajado a misturar-se às outras pessoas e atravessar a rua sobre as tábuas que forma um corredor para os passantes em meio a obra do calçamento: “*Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl*”¹³³. É necessário não apenas tornar o estranho invisível mas também tornar-se invisível, e adentrar assim o universo da anonimidade. Não há curiosidade, desejo de descoberta, não há maneira de caminhar até o *outro*, responsável pelo desconforto, há não ser diminuindo-lhe seu potencial ameaçador, para por fim eliminá-lo.

A solução encontrada para as vitrines em *Berlin Alexanderplatz* pode ser lida como alegoria a uma forma de lidar com uma estranheza radical que permeia a realidade contingencial da cidade grande, constituindo seu imaginário, mas que, no entanto, convidando-nos a uma reflexão inevitável a despeito do lugar do *outro* e do estranho na cultura. O discurso presente no texto ilustra uma espécie de operação cognitiva de despotencialização, apropriação e eliminação do *outro*, ao que a narrativa em *Berlin Alexanderplatz* pelo seu formato decididamente se mostra contrária. A experimentação estética no romance levada às últimas

¹³² Ibid., p. 16

¹³³ Ibid., p. 16.

consequências pela montagem faz de *Berlin Alexanderplatz* não apenas uma narrativa sobre a estranheza e os estranhos da cidade, mas sim o “protótipo” de uma poética do estranho, que ao se revelar matéria-prima do romance, também se mostra elemento constitutivo da subjetividade ali encenada.

Referências bibliográficas :

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- BAUM, Michael. “Kontingenz und Gewalt: Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman 'Berlin Alexanderplatz'”. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg, Junius, 1992. p. 73.
- BECKER, Sabina. “Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, ‚Döblinismus‘ und ‚neuem Naturalismus‘: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung”. In: Fähnders, Walter (ed.). *Expressionistische Prosa*. Bielefeld, Aisthesis, 2001. p. 21-44.
- BECKER, Sabina. *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert, Werner J. Röhrig Verlag, 1993.
- BENJAMIN, Walter. “Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘”. In: Prangel, Mattias (ed.). *Materilien zu Alfred Döblin* “Berlin Alexanderplatz”. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. p.108-114.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. München, Deutscher Taschenbuch, 2005. 44. Ed.
- DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg, Walter-Verlag, 1962.
- DÖBLIN, Alfred. “Ulysses’ von Joyce”. In: Prangel, Mattias (ed.). *Materilien zu Alfred Döblin* “Berlin Alexanderplatz”. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. p. 49-52.
- FOUCAULT, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994.
- GÜNTHER, Christiane C. *Aufbruch nach Asien: kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900*. München, Iudicium, 1988.
- HAN, Byung-Chul. *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin. Matthes & Seitz, 2010.

- HAHN, Alois. "Die soziale Konstruktion des Fremden". In: Sprondel, Walter M. (ed.). *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.
- JAEGGI, Rahel. *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main, Campus, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- LYOTARD, Jean-François Lyotard. *Das Postmoderne Wissen*. Graz, Wien, Böhlau, 1986.
- MÜNKLER, Herfried; Ladwig, Bernd. "Dimension der Fremdheit". In: Münkler, Herfried /Ladwig, Bernd (ed.). *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin. Akademie Verlag, 1997. p. 11 – 44.
- NICOLAUS, Helmut. *Theorie der Entfremdung*. Heidelberg, Manutius, 1995.
- SCHERPE, Klaus R. "Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘". In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (ed.). *Diskurstheorie und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988. p. 418-437.
- SIMMEL, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben". In: Lichtbau, Klaus (ed.). *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim, Philo Verl.- Ges., 1998. p. 119-133.
- SIMMEL, Georg. "Exkurs über den Fremden". In: *Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.p. 764-780.
- TATAR, Maria. "The Corpse Vanishes: Gender, Violence, and Agency in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz". In: *Lustmord. Sexual Murder in Weimer Germany*. New Jersey, Princeton University Press, 1996. p. 132-152.
- TREBESS, Achim. *Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgangs Heises*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2001.
- WALDENFELS, Bernhard. *Waldenfels, Bernhard. Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

O ARQUIVO DE BIOGRAFIAS NÃO PUBLICADAS

Valéria Sabrina Pereira (USP)

Resumo: De 1980 a 2005, o autor Walter Kempowski organizou um extenso Arquivo de Biografias Não Publicadas com autobiografias, diários, cartas e fotos que datavam ou se referiam ao período de 1900 a 1950. Utilizando esse material e mais tantas outras publicações prévias, Kempowski compôs uma série de livros intitulada *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch* (A EcoSSonda. Um diário coletivo). Cada um desses livros é composto por um conjunto de citações de documentos redigidos na Segunda Guerra, ordenados de acordo com a data na qual foram produzidos, formando uma espécie de “diário coletivo”. Neste artigo é apresentado, a partir do caso exemplar do soldado Ernst-Günter Merten, o resultado de comparações com os textos originais que visaram definir o grau de influência do autor na percepção que se faz das pessoas apresentadas em seu livro.

Palavras-chave: Crítica Genética; Diário; Montagem; Segunda Guerra.

Abstract: From 1980 to 2005, the author Walter Kempowski organized a large archive of non-published biographies that included autobiographies, diaries, letters and photos that were dated from 1900 to 1950. Using this material and many other previous publications, Kempowski composed a sequence of books entitled *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch* (The Echo Sounder. A collective diary). Each one of these books is composed by a set of quotations of documents written during World War II, all ordered according to the day on which they were written, conceiving a kind of “collective diary”. Based on the case of the soldier Ernst-Günter Merten, this article presents the results of comparisons with the original texts in order to define the influence of the author in the perception of the people who are presented in the book.

Keywords: Genetic Criticism; Diary; Montage; World War II.

Walter Kempowski é um autor contemporâneo alemão, falecido em 2007, que iniciou seu trabalho como escritor após a traumática

experiência de ter sido encarcerado por oito anos devido à acusação de ter atuado como espião por ter entregado dados sigilosos da República Democrática Alemã aos americanos. Seu primeiro livro, *Im Block* (No Cárcere), foi lançado em 1969 e narra sua experiência e a de seus colegas na prisão. Muitos anos mais tarde, Kempowski relataria que, ao chegar no pátio da prisão, ouviu um “ruído inarticulado”, sobre o qual um policial comentou: “São os seus camaradas nas celas, eles estão contando algo uns para os outros”¹³⁴ (KEMPOWSKI, 1993: 7). Isso teria lhe dado o primeiro impulso para escrever histórias que estariam destinadas a se perder com o tempo. As experiências de seus colegas não puderam ser inteiramente salvas, mas ele voltaria a ter um incentivo para coletar histórias, quando, em seus tempos de estudante em Göttingen, encontrou, jogadas na rua, fotos e cartas que um soldado havia enviado da Rússia para sua noiva.

Seu trabalho envolvia duas esferas: o desenvolvimento da própria narrativa e a coleta de testemunhos de familiares e alemães que vivenciaram a Segunda Guerra, os quais enriqueceram seus livros com ampla montagem de citações. Kempowski gravou entrevistas com sua mãe, guardou arquivos familiares e questionou alemães sobre os tempos idos. O trabalho de entrevista com alemães ofereceu material tão rico ao autor que ele não se contentou com a mera utilização de algumas citações em seus livros. As respostas acabaram por ser compiladas e publicadas em três livros, nos quais elas são apresentadas junto ao ano de nascimento e profissão daquele que concedeu o testemunho, sem nenhum outro tipo de comentário adicional. As publicações receberam os seguintes títulos: *Schule – Immer so durchgemögelt* (Escola – Sempre passando com colas; tradução aproximada), *Haben Sie Hitler gesehen?* (Você viu Hitler?), e *Haben Sie davon gewusst?* (Você sabia disso?).

Os projetos de coletor de histórias de Kempowski avançaram um pouco mais quando, em 1978, o autor começou a ponderar sobre a possibilidade de compilar um arquivo de biografias não publicadas. Em janeiro de 1980, o autor veiculou anúncios em jornais procurando por fotos, cartas, autobiografias e diários não publicados do período de 1900 a 1950. O primeiro projeto para utilizar os documentos que chegavam ao arquivo e que compreendiam um grande número de fotos foi o de fazer um calendário com imagens e citações, o qual faria uma representação da vida alemã nas décadas anteriores. Os temas seriam: “1. Vida familiar alemã / 2. Retratos / 3. A região leste / 4. O burguês alemão e a arte / 5. O alemão e seu carro / 6. Moradias” (KEMPOWSKI, 2005: 27-28). O

¹³⁴ (Das sind Ihre Kameraden in den Zellen, die erzählen sich was.)

projeto foi desaconselhado por um amigo e passou por uma série de oscilações antes que a ideia fosse completamente abandonada.

Nos anos seguintes, algumas biografias de seu arquivo foram lançadas, nomeadamente as de Irene Zacharias, Helmut Fuchs e Ray T. Matheney. Porém, apenas em 1988 começou a tomar forma a ideia de produzir uma espécie de “diário coletivo” da Segunda Guerra com o material que se fazia disponível no arquivo. Eram os primeiros passos para a obra colossal de dez volumes que viria a se chamar *Das Echolot* (A Ecossonda). Em um primeiro momento, Kempowski desejava formar uma espécie de grande léxico da Segunda Guerra Mundial, apresentando documentos escritos em cada um dos dias da guerra, mas logo o trabalho demonstrou-se inviável. Foi decidido que apenas alguns recortes temporais seriam tratados, de forma a apresentar momentos cruciais do desenvolvimento da guerra, sendo que, para a primeira publicação, Stalingrado foi selecionado como temática principal. Esse recorte temporal permitiu apresentar não só as batalhas que causaram a reviravolta na guerra, mas também outros acontecimentos importantes, como o discurso da “Guerra Total” de Goebbels, o julgamento dos jovens universitários do grupo de resistência Rosa Branca e a Conferência de Casablanca. Para que todos esses eventos pudessem ser devidamente representados, Kempowski teve de abdicar de seu projeto inicial, que era compor o livro apenas do material não publicado de seu arquivo, e passou a incluir citações de livros anteriormente publicados, o que garantiu uma abrangência de perspectivas.

Em 1993, foi lançada a primeira parte do projeto *Das Echolot – Ein kollektives Tagebuch* (A Ecossonda – Um diário coletivo). Esse “diário coletivo” da Segunda Guerra é uma montagem de documentos como cartas, diários, notícias e discursos escritos na época, os quais foram produzidos por diferentes pessoas, de intelectuais no exílio e políticos até soldados que se encontravam no *front* e civis tanto da Alemanha quanto da União Soviética. No livro, a voz do narrador não se faz presente; o autor só pode ser identificado na estrutura, no recorte que se faz dos documentos e na montagem dos mesmos. A obra não se atém apenas à guerra propriamente dita, mas também apresenta de forma ampla a vida cotidiana daqueles que viveram essa época. Os meses de janeiro e fevereiro de 1943 e a derrota sofrida pela Alemanha nazista em Stalingrado são apresentados nos primeiros quatro volumes.

Nos anos que se seguiram, Kempowski lançou mais três partes de seu projeto, concluindo-o em 2004. Em 1999, foi publicada a segunda

parte, *Das Echolot – Fuga furiosa*, que relata a fuga dos alemães durante os meses de janeiro e fevereiro de 1945, quando os soldados soviéticos tomam a parte oriental da Alemanha. Em 2002, surge *Das Echolot – Barbarossa '41*, cujo tema é a invasão da União Soviética pela Alemanha em 1941. E a obra chega ao fim com a publicação de *Das Echolot – Abgesang '45* (A EcoSSonda – Epílogo '45), que abrange o período de 20 de abril, aniversário de Hitler, ao início de maio de 1945, final da guerra, dando, pela primeira vez, uma ênfase maior aos políticos e principais agentes, e não a soldados desconhecidos e civis.

A composição e ordenação dos fragmentos variam muito de publicação para publicação. *Das Echolot '43* é composto por quatro tomos. O conjunto de citações para compor cada um de seus “dias” é extenso, contando com uma média de aproximadamente 100 páginas. Além disso, não há uma ordenação padrão para os textos, e a perspectiva a partir da qual eles relatam oscila constantemente. *Fuga Furiosa* tem extensões semelhantes às da publicação anterior – quatro tomos e “dias” de cerca de 100 páginas –, mas apresenta uma ordenação mais clara. Na busca de representar rotas de fuga dos alemães, os fragmentos foram ordenados em blocos iniciados pelos textos de locais mais distantes (zonas de conflito), indo em direção à Alemanha, sendo que cada um desses blocos foi demarcado através do uso de asteriscos. Já *Barbarossa '41* concentra-se em um só livro, cujos “dias” são mais breves – em média 20 páginas – e seus fragmentos fazem o movimento contrário ao apresentado em *Fuga Furiosa*, representando agora o movimento de ataque: os primeiros textos foram escritos na Alemanha, frequentemente relatos de civis, seguindo para a zona de conflito, onde relatos de militares alemães e soviéticos (militares ou civis das cidades invadidas) se misturam, até chegar à figura da vítima, representada pelas vozes de Leningrado cercada. Os asteriscos novamente têm a função principal de delimitar a rota, que é o ponto central do dia, mas acabam também servindo para dividir grupos: vozes de exilados e de países fora da zona de conflito costumam iniciar o “dia” e são separadas desse grupo principal, assim como relatos relacionados ao holocausto, que encerram o “dia”, também costumam estar separados pelo asterisco – que muitas vezes some, o que quebra o efeito da rota de ataque, mas enfatiza que os soviéticos e os judeus são vítimas de uma mesma guerra. Por fim, *Abgesang '45* é o mais breve de todos e, ao contrário dos anteriores, a sequência de “dias” não é contínua, há apenas um apanhado de datas “exemplares”. Os asteriscos foram substituídos por estrelas que demarcam

divisões de uma a seis vezes, agrupadas devido à sua região ou a similaridades temáticas.

Em uma obra como *Das Echolot* é comum que se discuta o conceito de autoria: até que ponto Kempowski pode ser entendido como autor da obra ou apenas como um “compilador”, como é defendido por Holger Helbig (2010). A ação de Kempowski, contudo, ultrapassa a simples compilação de textos e sua ordenação formal de acordo com a procedência e assunto de cada um deles. Há a intenção de formar um diálogo entre os textos, como o autor afirma em entrevista concedida à Kerstin Dronske (2005: 18); esse diálogo, entretanto, só pode ser notado caso os textos sejam lidos na sequência em que foram dispostos pelo autor, e não aleatoriamente. A relação entre eles não é completamente explícita, uma vez que se trata de uma montagem composta apenas de citações; esse distanciamento aparente do autor faz com que a leitura tenha de ser crítica, isto é, o leitor, junto com o autor, deve participar do processo criativo do texto (cf. SEIBEL, 1988). Além disso, Kempowski também é responsável pela seleção do recorte específico que será publicado de cada um desses textos. Como muitas figuras podem ser acompanhadas quase que diariamente ao decorrer do livro, fica a dúvida se sua apresentação seria fiel ao original, ou se a influência do autor pode ser identificada na leitura dos textos de uma única pessoa, sem a interferência dos textos que a circundam na obra. Tendo em vista responder a essa pergunta, uma das personagens de *Barbarossa '41*, o soldado Ernst-Günter Merten, será tomada como caso exemplar. Seus fragmentos, como publicados na obra, serão comparados com os textos originais disponíveis no Arquivo de Biografias Não Publicadas.

Uma importante distinção na percepção que se faz sobre as variantes desses textos se dá devido ao aspecto físico do arquivo, mais especificamente o formato físico do diário. No livro, perdeu-se a impressão gerada pelo cuidado com os diários, pela caligrafia ou por fotos, que parecem opor-se à imagem que fazíamos – quando não a confirmam – daquele que escreveu, e que até mesmo constroem no imaginário características da personalidade dessa pessoa que não se pode entrever só pelos textos. Winfred Woesler (1977: 45), em um artigo sobre a edição de cartas, comenta a perda da apresentação física da correspondência no ato de sua publicação:

Na apresentação impressa do texto perde-se o documental da escrita, no máximo a estrutura rudimentar da divisão espacial pode ser imitada. Mas justamente a impressão

ótica, por exemplo, a letra especialmente floreada de algumas linhas de dedicatória em um livrinho de lirica, a brutalidade de uma conta escrita à máquina para uma execução, a cordialidade das saudações de um amigo que foram rabiscadas com o bom humor da cerveja em um cartão postal, ou a profunda confiança que se demonstra a uma amiga nas linhas esmagadas no espaço mais estreito pertencem ao caráter documental de uma carta, que apenas um fac-símile pode reproduzir de maneira aproximada e que se perde em uma reprodução unicamente de letras impressas.¹³⁵

Devido à proporção do livro – e à sua intenção – a reprodução em forma de fac-símiles foi evitada, mas não completamente excluída, ocorrendo em casos isolados nos primeiros volumes com autores que não são representados por outros textos. Essa ação não salvou todo o aspecto visual, mas serviu como aparato para lembrar coisas como a caligrafia da época (todos os fac-símiles são de cadernos escolares). Kempowski também tinha a intenção de apresentar as citações junto a fotos dos autores para que o reconhecimento fosse mais rápido (e garantido), mas não pôde fazê-lo por problemas de realização e custo.

Outro problema recorrente é o levantado por Heinz Becker (1977: 13) em seu artigo sobre a edição de cartas. Ele afirma que é necessário saber do que tratavam as cartas e, para que seja feita essa reconstituição do sentido, cabe recorrer a outros documentos possuídos pela família. Esse trabalho de reconstituição de sentido foi feito, em partes, por Kempowski. Como pode ser observado no arquivo, aqueles que doaram as cartas e os diários foram questionados, de forma que as biografias de seus autores fossem parcialmente reconstituídas e que algumas figuras frequentemente citadas nos textos pudessem ser identificadas. Mas essa informação não foi transmitida ao leitor, que tem

¹³⁵ (In der Textdarbietung des Druckes geht das Dokumentarische eines Schreibens verloren, allenfalls die Grobstruktur der Raumaufteilung kann nachgeahmt werden. Aber gerade der optische Eindruck, z.B. das besonders Schnörkelige einiger Widmungszeilen in einem Lyrikbändchen, die Brutalität einer maschinenschriftlichen Rechnung für eine Exekution, die Herzlichkeit von Freundesgrüßen, die in Bierlaune auf eine Postkarte gekritzelt wurden, oder die innige Vertrautheit, die sich in den auf engstem Raum zusammengequetschten Zeilen an die Freundin zeigt, gehören zum Dokumentcharakter eines Briefes, den eigentlich nur das Faksimile annähernd wiedergeben kann und der bei Wiedergabe in einheitlicher Drucktype verloren geht.)

acesso apenas a uma minibiografia com poucas linhas no final de cada obra. Não há qualquer nota de rodapé que explique menções que não podem ser compreendidas, mesmo que a informação estivesse disponível para Kempowski. Isso resulta na perda de contorno das personagens, o que acentua o traço coletivo da obra.

Essas questões serão tratadas abaixo, com base no caso do diário de Ernst-Günter Merten, que primeiramente será apresentado através da leitura de textos em *Barbarossa '41*, para que se mantenha a sensação de ampliação do conhecimento quando o material do arquivo for apresentado na sequência.

Em 1941, Ernst-Günter Merten contava com 20 anos e trabalhava em uma tropa de rádio. Seus textos estão presentes apenas na primeira metade de *Barbarossa '41* e servem para descrever os avanços de um batalhão que estava na Galícia no início da guerra. Um dos fatores que mais chama a atenção em sua narrativa é que Merten escreve sobre morte e destruição de uma maneira muito impessoal, sem emitir comentários que deixem transparecer sua opinião ou sentimentos, e, quando o faz, seu discurso costuma ser marcado por um certo preconceito.

Quando os ataques começam, ele comenta o incêndio nas casas locais apenas de um ponto de vista técnico. Elas queimam facilmente: “À distância, nuvens de fumaça. Essas casas leves de madeira queimam sem mais”¹³⁶ (KEMPOWSKI, 2002: 58). Não há nenhum tipo de interesse pelos moradores dessas casas. Poucos dias depois, em 25 de junho, Merten expressa o desejo de que todo o vilarejo fosse incendiado.

Ontem à noite fomos apresentados a um novo jeito de conduzir a guerra: franco-atiradores camuflados sobre as árvores e nas moitas. Infelizmente tivemos alguns mortos no batalhão por conta disso. Por isso soltamos uma rajada com o rastreador luminoso em um sítio que imediatamente queimou em chamas. Infelizmente não foi todo o vilarejo!¹³⁷ (*ibidem*: 98)

¹³⁶ (In der Ferne Rauchwolken. Diese leichten Holzhäuser brennen ja ohne weiteres.)

¹³⁷ (Gestern nachmittag haben wir eine neue Art des Kriegführens kennengelernt: Baum- und Heckenschützen. Leider gab es dadurch im Btl. einige Tote. Dafür setzten wir eine Leuchtpurgabe in ein Gehöft, das sofort in Flammen aufging. Leider tat das nicht das ganze Dorf!)

Quando o batalhão de Merten sofre algumas das primeiras perdas, ele não apenas acha justificado que a propriedade dos locais seja queimada como forma de retaliação, mas também deseja a destruição de todo o vilarejo, sem fazer distinção entre os habitantes e os soldados que estão no contra-ataque. Entretanto, apesar de Merten considerar a vingança justa, ele não se expressa sobre a perda dos camaradas. A descrição que ele faz da morte de outros homens do batalhão também é muito objetiva e não demonstra qualquer tipo de envolvimento:

O líder do Regimento de bicicletas caiu, fortemente ferido, nas mãos dos russos. Que os russos não fazem prisioneiros é sabido. Jung, o mensageiro da 9ª Companhia, caiu, 19 anos... Depois, nós o buscamos do despenhadeiro e o enterramos. 6 russos caçaram-no, uma rajada de metralhadora na barriga, e depois ainda o furaram com uma baioneta. Saquearam-no. Carteira, pente, espelho, tudo estava bagunçado em volta. Do próprio Estado-Maior caiu o 'Pizel' Neumann, o palafrenero do major. Franco-atiradores!¹³⁸ (*ibidem*: 113)

Apesar de ser possível imaginar que ele enumere os conhecidos mortos por estar sofrendo de alguma forma com as perdas ou com a guerra, não há comentário que evidencie sua recepção pessoal dos fatos. Além disso, ironicamente, Merten aparenta demonstrar o mesmo nível de envolvimento quando fala das calças do médico assistente: “Nosso médico assistente rasgou suas calças. E ele tinha calças tão bonitas! Calças de equitação com duas largas pernas até o joelho. ‘Calças de colher frutas’, nós dizíamos sempre delas”¹³⁹ (*ibidem*: 83).

Seus comentários são mais rudes quando ele trata dos combatentes. Além de reparar que o número de russos aumentou ou que

¹³⁸ (Der Führer des Rgt. Radfahrzeug fiel schwerverwundet in russische Hände. Daß die Russen keine Gefangenen machen, ist ja bekannt. Jung, der Melder d. 9. Kp. fiel, 19 Jahre... Wir haben ihn nachher aus der Schlucht rausgeholt und bestattet. 6 Russen jagten ihm eine MG-Garbe in den Bauch und stachen dann noch mit dem Bajonett zu. Plünderten ihn aus. Brieftasche, Kamm, Spiegel, alles lag wüst umher. Vom Stab selbst fiel "Pizel" Neumann, der Pferdeburche des Majors. Heckenschützen!)

¹³⁹ (Unser Assistenzarzt hat sich seine Hose aufgerissen. Und er hatte so 'ne schöne Hose! Eine Reithose mit zwei großen Breeches. 'Obsternthose' sagten wir immer dazu.)

eles não sabiam atirar, Merten se refere a eles de forma depreciativa ao escrever sobre o andamento dos ataques.

A guerra de franco-atiradores é fatigante. Horas sob o sol escaldante, deitado nos grãos, e quando apenas se levanta a cabeça, huiih, apita lá da frente, vindo das árvores. Caçar os patifes para fora das árvores com uma rajada de metralhadora também não dá, porque as tropas alemãs estão atrás. Bem, por fim chegamos à roça e arrebatamos os garotos para nós, um depois do outro. E quando eles não vinham espontaneamente, nós os colocávamos em chamas. Simplesmente incendiávamos a roça. Depois a comitiva fez assim o tempo todo. Eles arrebatavam os rapazes a coronhadas quando os recebiam. Bem-feito para eles! Não há nada mais maldoso do que esses tiros por trás da tropa combatente!¹⁴⁰ (*ibidem*: 120)

Merten descreve a ação como se os russos fossem de fato os “vilões” da história, sem avaliar a atitude da própria tropa. Seu posicionamento é totalmente unilateral e não permite sequer que ele enxergue que a ação de sua tropa é decididamente mais cruel.

Merten parece sentir prazer na batalha, como quando ele comemora o ataque da tropa: “Ótimo quando as brancas esferas luminosas sobem: ‘Aqui estamos nós’”¹⁴¹ (*ibidem*: 82). Mas seus relatos também deixam transparecer a desinformação da qual os soldados sofriam durante a campanha. Em 29 de junho, ele visualiza como seria agradável ouvir as notícias no rádio, bebendo café, e acha uma pena que ele próprio não possa ouvi-las, porque tem pouca ideia de quais são as operações que estão sendo desenvolvidas. Em um determinado momento, ele e seus colegas também não sabem ao certo por onde estão passando:

¹⁴⁰ (Zermürend ist der Heckenschützenkrieg. Stundenlang in glühender Sonne im Korn liegen und wenn man nur den Kopf hebt, huiih, da pfeift es von vorne aus den Bäumen. Mit einer MG-Garbe die Halunken aus dem Baum jagen, geht auch nicht, weil dahinter dt. Truppen sind. Na, schließlich sind wir doch in den Hof gekommen und haben uns die Burschen nacheinander gekrallt. Und wo sie nicht freiwillig kamen, haben wir sie ausgeräuchert. Einfach die Gehöfte angesteckt. Der Troß hat es nachher dauernd so gemacht. Mit dem Kolben zusammengeschlagen haben sie die Bengels, wenn sie sie bekamen. Geschah ihnen ganz recht! Es gibt nichts Gemeineres als diese Schüsse hinter der kämpfenden Truppe!)

¹⁴¹ (Prima, wenn ringsum die weißen Leuchtkugeln steigen: “Hier sind wir”).

“Agora chegamos de novo nas montanhas, mas ninguém sabe como elas se chamam, e elas não se encontram em nossa memória geográfica”¹⁴² (*ibidem*: 225). As florestas também criam uma certa confusão dentro do próprio exército, fazendo com que homens do mesmo grupo ataquem uns aos outros por pura desorientação. Em 26 de junho, Merten relata: “Essas florestas russas idiotas! Simplesmente se perde a orientação onde amigo, onde inimigo. Assim os nossos atiraram em nós”¹⁴³ (*ibidem*: 113). E no dia seguinte, a situação ficaria ainda mais tensa, “[p]or fim, a tropa foi ficando gradualmente nervosa. Em tudo que não usasse uniforme se atirava no final. Não se devia sequer sair para cagar sem capacete, caso contrário tomava-se tiro como espião ou franco-atirador”¹⁴⁴ (*ibidem*: 120).

Ao chegar à Ucrânia, Merten continua fazendo descrições aparentemente neutras, mas conclui que os alemães são bem-vindos por lá: “Os ucranianos levantaram portais da honra cheios de alegria por sua libertação, enfiaram suas bandeiras azul-amarelas e bandeiras com a suástica nelas e ficaram de pé ao longo da rua para ver nossa chegada. E eles vieram correndo através dos campos para nos trazer leite”¹⁴⁵ (*ibidem*: 172). Além de os ucranianos receberem bem os alemães e se mostrarem simpáticos ao Nacional Socialismo, eles também vão até os soldados para trazer leite, e leite e comida são, notadamente, um dos assuntos recorrentes nas citações de Merten, muito embora ainda seja verão e sua tropa não esteja passando por problemas sérios de abastecimento. Ele comemora o fato de poder comer bem nessa região, e alega que isso acontece graças à boa comunicação com os locais. Além disso, ele relata situações de marcado desperdício:

Vivenciei de tudo nos últimos dias! Primeiramente, uma grande comilança de ovos. Alguém trouxe cestas e mais cestas com ovos pilhados. Depois disso, não queríamos ver mais nenhum. Na cozinha de campanha, houve uma sopa

¹⁴² (Wir sind nun wieder an die Berge gekommen, zwar weiß keiner, wie sie heißen und in unserm geographischen Gedächtnis lassen sie sich auch nicht finden.)

¹⁴³ (Diese blöden russischen Wälder! Man verliert einfach die Übersicht, wo Freund, wo Feind. So schossen unsere auf uns.)

¹⁴⁴ (Schließlich wurde die Truppe mählich nervös. Auf alles, was kein Uniformstück trug, wurde zuletzt geschossen. Man durfte sogar nicht mehr ohne Stahlhelm scheißen gehen, sonst wurde man als Spion und Heckenschützer beschossen.)

¹⁴⁵ (Die Ukrainer haben voller Freude über ihre Befreiung Ehrenpfosten errichtet, ihre blaugelben Fahnen und Hakenkreuzfahnen drangesteckt und standen die Straße lang, unserm Einmarsch zuzusehen. Und durch die Felder kamen sie gelaufen, um Milch zu bringen.)

de semolina e leite com 250 ovos, da qual ninguém conseguiu comer mais do que duas porções.¹⁴⁶ (*ibidem*: 296)

Essa cena ocorre após ele já ter, em outro dia, comentado a situação de escassez sofrida pelos locais devido à chegada dos exércitos alemães.

Apesar de a figura de Merten oscilar entre a neutralidade e um comportamento desagradável, ela pertence claramente ao que foi definido por Jörg Rüsen (cf. 2001: 285) como a literatura da terceira geração, no que diz respeito à memória do holocausto. Como Rüsen afirma, as representações dos acontecimentos da Segunda Guerra passaram por um desenvolvimento de três fases: durante a primeira geração, houve o silenciamento coletivo sobre os crimes nazistas; os alemães eram tratados como vítimas do regime da época e os (maiores expoentes) nazistas, demonizados e excluídos da sociedade. A geração seguinte se identificou com as vítimas do holocausto, quebrou o silêncio e condenou os pais pelos acontecimentos da Segunda Guerra. Nesse momento, as personagens principais da guerra foram fixadas como a vítima, o perpetrador e o observador (aqui, os alemães que não tomaram parte nos crimes). Essa tríade deu nome ao livro do historiador Raul Hilberg, de 1992, no qual ele procurou apresentar o extermínio de judeus através dessas três personagens típicas, definidas de acordo com suas funções dentro da guerra. Por fim, a terceira fase é a que possibilitaria que a geração dos netos assumisse “uma conexão genealógica com os perpetradores”¹⁴⁷ (RÜSEN, 2001: 294). O distanciamento foi de vital importância para que essa reconciliação fosse possível, mas o momento histórico também desempenhou seu papel. Durante a fase anterior, os alemães se proibiram de lembrar sua história como vítimas. O assunto espinhoso era evitado sob acusações de revisionismo. O trauma das vítimas deveria ser lembrado, enquanto o luto dos alemães deveria ser limitado à esfera privada. Na literatura da terceira geração, as pessoas deixam de ser caracterizadas como perpetradoras ou vítimas, o que abriu espaço para o diálogo sobre o sofrimento do povo alemão.

Os textos de Merten são, por um lado, uma boa representação do homem comum que se envolve na guerra sem fazer maiores

¹⁴⁶ (Allerlei erlebt in den letzten Tagen! Zunächst eine tolle Eierfresserei. Irgendwer brachte Kisten über Kisten mit Beuteeiern. Wir mochten nachher gar keine mehr sehen. An der Feldküche gab es eine Milchgriessuppe mit 250 Eiern, von der mehr als zwei Schlag zu essen, keiner schaffte.)

¹⁴⁷ “einen genealogischen Zusammenhang mit den Tätern”

ponderações, fica satisfeito quando se alimenta bem e é bem acolhido, mas é incapaz de pensar nos povos que estão sofrendo com a invasão alemã, de se pôr no lugar do inimigo. Por outro lado, a representação em primeira pessoa tende a causar uma empatia maior com o autor por estar inserida em sua perspectiva e demonstrar os problemas sofridos pelos soldados alemães, mesmo que a ausência de emoção nessas descrições impossibilite a identificação. Além disso, os textos datam do início da guerra e não há qualquer descrição de participações em atos contra judeus. Apesar de *Das Echolot* ter obtido uma boa reação da academia, a obra também recebeu muitas críticas justamente por apresentar esse ponto de vista dos soldados alemães, como se pode observar no artigo escrito por Klaus Köhler em 2006, “Die Chronik als Apologie. Walter Kempowski und die Welthöllen der Menschheit” (A crônica como apologia. Walter Kempowski e os infernos da humanidade). Nele, o pesquisador acusa o autor de usar a técnica de montagem para retirar os textos de seu contexto original e oferecer assim um único ponto de vista, que serviria para ofuscar a perspectiva dos perpetradores e sua culpa (cf. KÖHLER, 2006: 78), e também afirma que sua intenção seria a de afirmar que todos são culpados e, assim, oferecer uma solução simplista, na qual as vítimas devem simplesmente estender suas mãos aos perpetradores e perdô-los (cf. *ibidem*: 75; 81). Se a ação de Kempowski ao retirar os textos do contexto original realmente ofusca a culpa dos perpetradores, isso é algo, entretanto, que só pode ser verificado na comparação com os respectivos originais, como será visto a seguir.

No Arquivo de Biografias Não Publicadas encontram-se os dois cadernos que serviram como diário para Merten, uma carta de seu amigo que fez a doação para o arquivo e um retrato do soldado fardado. O diário foi escrito para ser enviado ao amigo, sobre o qual ainda se encontra uma breve menção na publicação de *Barbarossa '41*, na citação de Merten do “dia” 25 de junho: “Em que direção eu deveria pensar quando penso em você, eu não sei. Você certamente não está mais no Penne. Mas onde? No exército ou na marinha, na força aérea ou na SS?”¹⁴⁸ (*ibidem*: 99). Mais informações sobre essa amizade e o surgimento dos diários de Merten são encontradas na carta do amigo para Kempowski e na dedicatória do diário. O amigo, G.N., escreveu em janeiro de 1996 as seguintes linhas:

¹⁴⁸ (Wohin ich an Dich denken soll, weiß ich nicht. Auf der Penne wirst Du ja wohl nicht mehr sein. Aber wo? Bei Heer oder Marine, Luftwaffe oder Waffen-SS?)

Prezado Sr. Kempowski! / Estou lendo *Das Echolot* e estou fascinado com quão presentes são as semanas do ano de 1943. Desde 1942, estão comigo dois diários de guerra de um amigo - Ernst-Günter Merten, nasceu em 1921, tombou em batalha no Leste em 1942, filho de um pastor de Hildesheim - eu também os li agora mais uma vez e creio que seria bom se o senhor recebesse ambos em seu arquivo. Nós nos conhecemos quando crianças na praia do Mar Báltico em Timmendorf, ele certamente era uma pessoa difícil e o relacionamento era meio unilateral, direcionado dele para mim. Também o diário foi escrito como carta para mim e foi-me enviado por sua mãe depois que ele tombou em batalha. Nele havia uma forte contradição entre sua atitude básica cristã e sua adoração pelo *Völkische* [nacionalismo exagerado surgido no início do século XX] e também pelo *Führer*.¹⁴⁹

Em um primeiro momento, as afirmações sobre a amizade ser unilateral aparentam esconder uma certa vergonha que G.N. teria pelo amigo estar tão envolvido com o Nacional Socialismo em seu diário, mas a dedicatória e a carta inclusas no diário confirmam sua versão da história e justificam seu comentário, que provavelmente visava explicar a razão do rompimento entre os dois. O diário é aberto com as seguintes palavras:

Vieux-Rouen, 26 de março de 1941 / Querido G.! / Um caderno como este! Estou ansioso para ver como as coisas vão ser durante o avanço. Com seu tamanho grande ele cabe exatamente em um dos bolsos inferiores das camisas de campanha. Mas nas redondezas não foi possível arrumar nada melhor. Nós estamos no campo, fazer o quê? - e além

¹⁴⁹ (Sehr verehrter Herr Kempowski! / Ich lese das "Echolot" und bin fasziniert (sic), wie gegenwärtig die dramatischen Wochen des Jahres 1943 sind. Seit 1942 liegen bei mir die Kriegstagebücher eines Freundes - Ernst-Günter Merten geb. 1921 gefallen im Osten 1942, Sohn eines Pastoren aus Hildesheim - ich habe auch sie jetzt noch einmal gelesen und glaube es wäre gut, wenn Sie die beiden Bücher in Ihr Archiv übernehmen. Wir haben uns als Kinder am Ostseestrand in Timmendorf kennengelernt, er war gewiß ein schwieriger Mensch und die Beziehung war etwas einseitig von ihm auf mich gerichtet. Auch das Tagebuch ist als Brief an mich geschrieben und wurde mir von der Mutter übersandt nachdem er gefallen war. In ihm war ein starker Widerspruch seiner sehr christlichen Grundeinstellung und seiner Verehrung für das Völkische auch für den Führer.)

disso na França. / Nos últimos dias, quando eu estava sentado lá e respondia a minha correspondência, veio-me ao pensamento o tempo em que nós ainda nos escrevamos. Quando as cartas vinham de Hildesheim toda quarta e então, no domingo seguinte, a resposta de Bergedorf. / Desta vez, estas serão cartas sem resposta. Talvez eu as envie para você depois do final da guerra, talvez elas lhe alcancem depois de eu ter caído, juntamente com a carta para você que está em meu diário. / Em memória de nossa antiga correspondência, com a esperança de assim poder falar com você de alguma forma, surgem essas cartas.¹⁵⁰

A carta que ele menciona é a seguinte:

Ano novo de 1941 / Meu querido pardalzinho! [tratamento carinhoso comum na Alemanha] / O Ano Novo começou. É 1h25. Desejo escrever-lhe rapidamente mais algumas linhas. Em princípio, eu queimei os assim chamados 'diários íntimos' nas férias retrasadas. Eu os escrevi com a opinião de que 'mais tarde o mundo deveria ver como os grandes homens às vezes também são miseráveis'. Durante esta campanha, compreendi que me falta muito, senão tudo, para ser esse 'grande homem'. / Se, apesar disso, eu começo algo semelhante hoje, faço-o com a consciência de poder dizer tudo para você como o meu melhor amigo ainda - uma posição que você infelizmente não compartilha mais. / Nessa certeza, eu começo as cartas hoje. Mais tarde, você irá lê-las, de uma forma ou de outra. / Por hoje, você deveria saber que eu

¹⁵⁰ (Vieux-Rouen, am 26. März 1941 / Lieber G.! / Ein solches Heft! Ich bin 'mal gespannt, wie es sich auf dem Vormarsch machen wird. In seinem Großformat paßt es grade in eine der unteren Feldblusentaschen. Aber es war in der Umgebung eben nichts Besseres zu bekommen. Wir sind halt auf dem Lande - und dazu in Frankreich. / In den letzten Tagen, wann ich so abends dasaß und meine Post beantwortete, kam mir wohl der Gedanke an die Zeit als wir uns noch schrieben. Als jeden Mittwoch von Hildesheim die Briefe kamen und dann am nächsten Sonntag die Antwort von Bergedorf. / Dies werden diesmal Briefe ohne Antwort. Vielleicht schicke ich sie dir nach Beendigung des Krieges, vielleicht erreichen Sie dich, nachdem ich gefallen bin, zusammen mit dem Brief, der für dich in meinem Tagebuch liegt. / Im Gedanken an unseren einstigen Briefwechsel, aus der Hoffnung heraus, so irgendwie zu dir sprechen zu können, entstehen diese Briefe.)

comecei o ano de 1941 pensando em você! Nossa amizade passou. No que me diz respeito, não fui digno dela. Que uma nova venha. Por isso, minha tarefa no Ano Novo é: / Tornar-me digno de você, da nova amizade!¹⁵¹

Merten deixa claro que a amizade foi interrompida por algum atrito, e que com os diários ele pretendia, se não reatar de fato essa amizade com G.N., pelo menos manter o hábito de escrever sobre sua vida, como fez por muitos anos enquanto trocava correspondências com o amigo. A escrita poderia, mesmo tão impessoal, ter algo de terapêutico para ele, uma vez que ele acreditava que podia contar tudo para o amigo. Como o próprio G.N. informa, o ato de escrever trazia um certo prazer para Merten, que com os diários buscava, injustificadamente, enaltecer o próprio “eu”. No contexto da guerra, Merten resolve escrever diários com uma função mais nobre: reconquistar uma amizade. Por outro lado, o fato de ele ter queimado os “diários íntimos” pode ser um indicador da razão por que ele não expõe tanto seus pensamentos nesses novos diários. Merten reconhecer a iminência da morte, agora que está em uma guerra.

Parte da percepção que se tem de Merten é facilmente modificada pelo contato com esses documentos. Enquanto as citações de *Barbarossa '41* dão uma sensação desagradável, devido à impessoalidade e à maneira como ele se refere aos russos, as cartas de seu amigo para Kempowski causam um sentimento bom. É gratificante saber que, apesar de os dois não terem reatado a amizade,¹⁵² esses diários fizeram seu caminho até G.N., e que este auxiliou Merten na concretização de um de seus sonhos – o de ser escritor –, ao viabilizar a publicação de seus textos

¹⁵¹ (Neujahr 1941 / Mein lieber Spatz! / Das neue Jahr hat begonnen. Es ist 1.25 Uhr. Schnell will ich dir noch ein paar Zeilen schreiben. An und für sich habe ich im vorletzten Urlaub die sogenannten ‘inneren Tagebücher’ verbrannt. Ich schrieb sie einst in der Meinung ‘die Welt solle später einmal sehen wie kümmerlich manchmal auch große Menschen seien.’ Ich habe während dieses Feldzuges eingesehen, daß mir zu diesem ‘großen Menschen’ vieles, wenn nicht alles, fehlt. / Wenn ich heute trotzdem etwas Ähnliches anfangen, so tue ich das in dem Bewußtsein, dir als meinem immer noch liebsten Freunde – ein Standpunkt, den du ja wohl leider nicht mehr teilst – auch jetzt noch alles sagen zu können. / In dieser Gewißheit fange ich heute die Briefe an. Du wirst sie später ja doch einmal lesen, so oder so. / Für heute sollst du wissen, daß ich 1941 begonnen habe im Gedanken an dich! Unsere Freundschaft ist dahin. Was mich anbetrifft, so war ich ihrer nicht wert. Eine neue soll kommen. Drum heißt die Arbeit im neuen Jahr für mich: / Deiner, der neuen Freundschaft würdig zu werden!)

¹⁵² No diário, ele comenta uma carta que recebeu do amigo no dia 22 de janeiro, pela qual ele afirma ter esperado dois anos. Esse foi o único contato entre ambos durante o período em que os diários foram escritos.

em *Das Echolot*. É como se G.N. pudesse retribuir o carinho e o tempo que Merten dedicou-lhe, mesmo que 60 anos depois de sua morte. Essa amizade, contudo, não é mencionada na breve biografia de Merten.

Os diários são dois cadernos de capa preta, praticamente do mesmo tamanho, sendo que o segundo tem uma qualidade de papel pior, o que se reflete na caligrafia de Merten. Eles foram escritos entre março de 1941 e 13 de maio de 1942, algumas semanas antes de sua morte. O primeiro diário apresenta desenhos, sempre com a intenção de ilustrar alguma descrição ou pensamento: uma casa por onde passou, ou como os homens se camuflavam atrás dos troncos. Nas últimas duas páginas há desenhos de uma praia, um farol, um prédio que aparenta estar situado à beira-mar e três barcos, acompanhados da frase “[n]o que eu frequentemente penso”.¹⁵³ Como os dois se conheceram em uma praia, isso pode, além de representar o desejo de uma outra realidade, diferente da que ele estava vivendo naquele momento, ser uma menção a um local no qual os dois passaram parte de seu tempo juntos.

No segundo caderno, os desenhos adquirem uma nova função. Agora, eles ilustram as datas especiais, sendo localizados no início do texto, junto à data. O primeiro vem no *Totensonntag* [Domingo de Finados] e apresenta um crucifixo à frente e duas covas de soldados ao fundo. Os outros desenhos celebram o advento, outro apresenta a comida da ceia no dia 24 de dezembro e, no dia 25, há uma árvore de Natal. Embora Merten continue demonstrando destreza nos desenhos, há uma certa infantilização de seu uso nesse segundo caderno, em especial na chegada de 1942. O Ano Novo é aberto por um desenho de uma grande suástica sobre o sol nascente, como que prevendo um futuro brilhante com o Nacional Socialismo. Na Páscoa há, feito com lápis preto e vermelho e uma caneta azul, um desenho de um casal de coelhos tomando café do lado de fora de sua casa em formato de ovo. Conforme a guerra fica mais intensa, Merten encontra sua válvula de escape no caderno e os desenhos tendem a se tornar mais infantis, como uma busca de afastar-se da realidade. Embora outros detalhes, como o poema que celebra o aniversário de Hitler, em 1942, deixem claro o quanto o rapaz é convicto do Nazismo, os desenhos apresentam um lado mais ingênuo e atenuam o teor rude de seus textos. A impossibilidade de reproduzir esses aspectos formais da apresentação do diário impede, por um lado, que o leitor seja apresentado à clara convicção nazista do jovem, mas também apaga esse lado mais sentimental, e até mesmo sua crescente fragilização

¹⁵³ (An was ich oft denke)

durante o período da guerra, um elemento que serviria para destacar sua posição como vítima da guerra.

No que diz respeito ao texto, Merten escrevia abundantemente para seu amigo, razão pela qual praticamente todas as citações publicadas em *Barbarossa '41* sofreram exclusões. Como seus textos são basicamente descritivos, muito do que foi excluído pode ser considerado repetitivo, seja pelo tom que ele dá aos relatos, seja pelo próprio conteúdo deles. Ele descreve, por exemplo, a alimentação com uma frequência muito maior do que a que aparece no livro, ou há um momento no qual ele menciona que as fontes de água deveriam estar envenenadas pelos russos, preocupação que está retratada em outras citações de *Barbarossa '41*. Em 30 de junho e 1º de julho, há dois textos breves com uma descrição maçante dos acontecimentos do dia. Como o texto de 30 de junho relata um dia sem ataques, ele não foi citado; já o texto de 1º de julho, quando a marcha é iniciada, foi mantido em forma integral, o que garante um certo equilíbrio.

As lembranças de outra época foram excluídas, fossem elas memórias de suas primeiras experiências em campo de batalha ou seus comentários nostálgicos sobre a praia. Essas informações não dizem respeito às intenções do livro e as lembranças tendem a informar sobre seu estado de ânimo, podendo causar uma certa simpatia.

Merten comenta os mortos de seu grupo mais vezes do que foi publicado. Um dos cortes do texto de 24 de junho provoca uma certa mudança na interpretação que se pode fazer da leitura do texto. Nesse “dia” permaneceu a alegria que ele sentiu por ver esferas de luz branca no céu, que diziam “aqui estamos nós”. Dentro do contexto de *Barbarossa '41*, tem-se a impressão de que ele está comemorando a guerra em si e a conquista de mais territórios pelos alemães, mas parte do texto que precede essa frase é a seguinte:

Stukas [Junkers Ju 87] deixaram suas bombas cair. Isso soa abafado toda vez, como se um torrão de terra fosse jogado. Apenas muito mais alto. Então os russos devem ter empregado tanques. [...] (Faço uma interrupção: Só agora estão voando as granadas de nossa artilharia por cima de nós. Finalmente! É sempre um sentimento tranquilizador quando se sabe que nossa artilharia está lá. [...])¹⁵⁴

¹⁵⁴ (Stukas ließen ihre Bomben fallen. Das klingt jedes Mal dumpf, als ob man eine Erdscholle wirft. Nur viel lauter. Dann sollen die Russen Tanks eingesetzt haben. [...]) (Ich

Apesar de ser declaradamente nazista (fato que não fica claro em *Barbarossa* '41, até mesmo porque isso se evidencia mais pelos desenhos e pela comemoração do aniversário de Hitler, que não faz parte do recorte temporal do livro), Merten não está comemorando a guerra pela guerra em si. O que ele sente é alívio por saber que os homens da artilharia também estão lutando, o que aumenta suas chances de sobrevivência.

Segundo o diário, sua tropa já sofre com o cansaço nas primeiras semanas. Ele descreve a si mesmo e seus camaradas como “[u]m monte de guerreiros cansados!”¹⁵⁵ e mais tarde ele comentaria: “Gradualmente, nós todos nos imbecilizamos. Gustav M.L., o rapaz do major, começou a xingar terrivelmente no meio da noite que não se tinha sequer tempo para lavar as meias.”¹⁵⁶ O cansaço e o esforço exigidos dele e de seus camaradas fazem com que eles passem a agir de maneira pouco racional, como no rompante de fúria esboçado pelo rapaz acima mencionado, que não deve ser um caso isolado, pois Merten crê que essa imbecilização é generalizada. Dentro desse contexto, ele esboça dúvidas sobre a vitória já no início da invasão, como nas anotações após um combate no dia 4 de julho:

Quando vemos isso, então sabemos de uma coisa: nós ainda podemos, no máximo, andar até morrer; chegar mais uma vez até o inimigo, isso não vamos conseguir nunca. A questão é se ainda vamos alcançar a fronteira da antiga Rússia, é possível que nunca vejamos a ‘mamãezinha’ Rússia.¹⁵⁷

É verdade que a guerra mal começou e Merten acredita que eles nunca vão chegar até a fronteira da antiga Rússia, mas, mesmo sabendo das fraquezas de sua tropa, ele ainda escreve sobre a Rússia fazendo pouco caso, ironizando a forma russa de se referir à pátria (o conceito de pátria

unterbreche: Jetzt erst laufen die Granaten unserer Ari über uns hinweg. Endlich! Es ist immer ein beruhigendes Gefühl, wenn man weiß unsere Ari ist da. [...])

¹⁵⁵ (Ein Haufen müder Krieger!)

¹⁵⁶ (Allmählich verblödeten wir alle. Gustav M. L., der Bursche vom Major, fing mitten in der Nacht auf einmal ganz fürchterlich zu schimpfen an, man hätte noch nicht einmal Zeit zum Strümpfwaschen.)

¹⁵⁷ (Wenn wir das sehen, dann wissen wir eins: wir können uns höchstens noch totlaufen, noch einmal an den Feind zu kommen, das schaffen wir nie. Es ist die Frage, ob wir überhaupt noch die altrussische Grenze erreichen, es ist möglich, daß wir ‘Mütterchen’ Rußland selbst nie zu Gesicht bekommen.)

está associado à imagem da “mãe”). Esse trecho há de ter sido excluído por essa falta de convicção não ser condizente com o momento histórico, quando todos os outros textos publicados em *Barbarossa* '41, mesmo os de pessoas que estavam próximas da primeira frente de batalha, expressam convicção da vitória. A Alemanha estava fazendo grandes progressos e era provável que o ponto de vista de Merten não fosse condizente sequer com a verdadeira situação de sua tropa.

Por fim, do primeiro diário também foram excluídos dois textos com uma certa dose de humor, sendo um deles a transcrição de uma conversa entre seus colegas:

Rudi K. disse: “Quando voltarmos para casa... O pessoal do trem de ferro vai se impressionar quando tantas pessoas andarem do lado do trem. Mesmo então, todo mundo ainda vai andar só a pé”. / “Quando voltarmos pra casa, a gente nunca mais vai se despir à noite. Então vamos nos deitar na cama com bota e chapéu.” “Nem”, disse Robert R. “Vamos nos deitar na frente da cama!” / Mas também é verdade, por mais desconfortavelmente que se durma, acostuma-se com isso.¹⁵⁸

Nesse diálogo, estão presentes não só o desconforto cotidiano, mas também uma certa familiaridade entre os soldados no tempo livre; o ambiente é descontraído. O texto pode ter sido excluído devido ao tom de galhofa que não era apropriado para a seriedade do livro, mas esse mesmo trecho serviria para criar uma imagem menos dura de Merten, quebrando com o sentimento de aversão que o tom de seus outros relatos sobre a guerra causa na obra.

Apesar de Merten ter escrito com frequência em dezembro, nenhum desses textos foi utilizado na segunda metade do livro, que trata do período de 7 a 31 de dezembro. Merten escreve repetidas vezes e longamente sobre o Natal. Como G.N. mencionou em sua carta, Merten era filho de um pastor em Hildesheim. Essa, que é a única informação que se obtém em sua minibiografia localizada no final do livro, junto às

¹⁵⁸ (Rudi K. meinte: “Wenn wir erst ’mal nach Hause kommen... Die von der Eisenbahn werden sich wundern, wenn soviel Leute neben dem Zug her gehen. Da läuft doch alles nur noch zu Fuß.” / “Wenn wir erst ’mal nach Hause kommen, dann ziehen wir uns abends nie mehr aus. Dann legen wir uns mit Stiefeln und Hut ins Bett.” “Nee”, meinte Robert R. “Dann legen wir uns vors Bett!” / Es ist aber auch wahr, wie unbequem man auch immer schläft, man gewöhnt sich daran.)

outras dos autores presentes na obra, é também a única menção que se encontra à sua religiosidade em *Barbarossa '41*, mas em dezembro o jovem soldado frequentemente comenta a graça do Natal e chega até a escrever com tom de pregação.

Essa segunda metade do diário, além de mostrar o cristão que Merten era, mantém o mesmo tipo de descrição que ele fazia em junho e julho e a mesma inaptidão para a empatia, também em relação aos camaradas, como na descrição de uma situação de fuga:

O IG [canhão leve de suporte à infantaria] não foi a única coisa que tivemos que deixar em Vorochilovka. Mal houve tempo de enterrar nossos mortos. Eles foram explodidos com a munição deixada para trás. [...] Os olhos do Sargento Major Voß, o *Waffenmeister* [mestre das armas], logo ficaram cheios de lágrimas. Depois de tudo o que ele fez nessa terra inóspita para conseguir material.¹⁵⁹

Merten sequer imagina que o Sargento Major possa estar comovido por algo mais que a perda das armas que ele coletou. A imagem dos corpos de seus próprios camaradas sendo explodidos não lhe causa qualquer tipo de comoção.

A tropa de Merten tem complicações durante o mês de dezembro, como a descrita acima, mas suas reclamações são excessivas, como, por exemplo, quando ele tem que dividir um quarto com apenas uma cama com doze pessoas, e faz o seguinte comentário:

Crianças, como estávamos bem quando ainda estávamos na França, e acima de tudo em casa na Alemanha. Os que estão no céu não podem ser suficientemente gratos por tudo ter lhes sido poupado. Mesmo os alojamentos de barracos antes de 1933 não podem ter sido tão ruins como estes buracos.¹⁶⁰

¹⁵⁹ (Die IG war nicht das einzige, was wir in Woroschilowka lassen mußten. Es war kaum Zeit mehr, unsere Toten zu begraben. Mit zurückgelassener Munition wurden sie in die Luft gejagt. [...] Oberfeld Voß, dem Waffenmeister, stand bald das Wasser in den Augen. Was hatte er nicht alles in diesem unwirtschaftlichen Land getan, um Material zu bekommen.)

¹⁶⁰ (Kinder, was haben wir es gut gehabt als wir noch in Frankreich waren, und vor allem zu Hause in Deutschland. Die in dem Himmel können nicht dankbar genug sein, daß ihnen das alles erspart geblieben. (sic) Selbst die Barackensiedlungen vor 1933 können nicht so schlimm sein wie diese Löcher.)

Nesse trecho, estão impressas a fé cristã de Merten, que crê em uma vida melhor após a morte, a crença de que seus colegas vão para o “céu”, a crença na eficiência do Nacional Socialismo - já que as péssimas condições de moradia na Alemanha são datadas até 1933 -, e o exagero. As citações de outros soldados na segunda metade de *Barbarossa '41* demonstram situações mais drásticas - como a de Wolfgang Buff, que vivia em um abrigo subterrâneo, cavado nas imediações da fronteira de Leningrado, e que já apresentava ulcerações no pé devido ao frio - e acreditar que a morte seria melhor do que ter que dividir um quarto com doze pessoas soa, no mínimo, como uma queixa de uma pessoa mimada. Dentro dessa constelação, é compreensível que Kempowski não tenha aproveitado seus textos para a segunda metade do livro. Eles são destoantes dos relatos de outros militares e quebram com a uniformidade que há no início do fracasso alemão durante o rígido inverno russo. Além disso, o livro já é abundante em textos natalinos e não é possível saber se a contradição entre seu Cristianismo e a adoração pelo *Führer* era desejada por Kempowski, em especial tendo-se em vista a declarada dificuldade do autor em adquirir doações de documentos que servissem para representar os “verdadeiros nazis” (cf. KEMPOWSKI, 2005: 132)¹⁶¹, e já que os louvores de Merten a Deus não eram condizentes com suas ações ou com a forma de encarar os acontecimentos que ele presenciou na guerra. Aqui, o soldado Wolfgang Buff pode ser citado novamente como forma de comprovar que a razão da exclusão desse aspecto mais religioso se deve à atitude geral de Merten. Buff é uma das poucas figuras que tem um lado religioso marcado nas citações feitas na obra, utilizando inclusive os salmos como uma forma de se convencer de que a vida no abrigo subterrâneo era protegida por Deus. Buff, ao contrário da maioria dos militares apresentados no livro, também tem um discurso marcado pela boa vontade, a qual se refletiu em ações: ele foi morto em 1942 na tentativa de prestar socorro a um soldado russo. Assim, pode-se

¹⁶¹ Uma vez que a doação do material do Arquivo de Biografias não Publicadas foi feito massivamente por familiares, praticamente não houve cartas ou diários que atestassem frieza ou sadismo por parte de seus autores. Esses textos costumam ser atribuídos a figuras que ficaram conhecidas por tais atos. Assim, para evitar essa escassez de testemunhos vindos de vozes “anônimas” (desconhecidas dos leitores), Kempowski utilizou uma grande quantidade de material extraído do livro *Schöne Zeiten* (Bons Tempos) que apresenta uma compilação de textos que relatam as ações contra judeus do ponto de vista de perpetradores ou de espectadores.

vislumbrar que Kempowski reservou as palavras religiosas a um pequeno grupo que procurou viver de acordo com elas.

Merten é, de fato, um dos “perpetradores” presentes em *Barbarossa* '41, convicto do Nazismo e sem qualquer sentimento de empatia ou compaixão pelas pessoas que enfrentou durante a guerra ou mesmo pelos povos que tiveram suas terras invadidas, mas seus documentos também ofereciam informações pessoais capazes de causar comoção ou identificação, como as conversas descontraídas cotidianas, a devoção pelo amigo ou a religiosidade; isso tudo, porém, foi excluído da publicação de seus textos. Ao retirar os textos de seu contexto original e excluir determinadas passagens, Kempowski é capaz de influenciar a percepção que se faz dos mesmos, mas, ao contrário do que Klaus Köhler afirma, essa interferência não obscurece a culpa dos perpetradores; pelo contrário, ela serve para deixá-la ainda mais evidente. Apesar de *Das Echolot* ser uma obra que apresenta o sofrimento dos soldados e dos civis alemães mais de perto - e isso também os torna “vítimas” da guerra dentro do livro -, Kempowski sempre foi muito claro que não tinha por intuito eximir o povo alemão de culpa, chegando a afirmar em uma entrevista para Volker Hinz que “[t]odo o meu trabalho tem o objetivo de demonstrar a nossa culpa.”¹⁶². Assim, ao mesmo tempo em que *Das Echolot* apresenta um material amplo que afasta os alemães da apresentação maniqueísta que foi feita durante muitos anos, isso não é feito de forma inconsequente, esquecendo o verdadeiro peso das ações executadas durante a Segunda Guerra. Mesmo que haja uma certa escassez para se representar o impacto nazista pelas vozes de militares de baixa patente, o cuidado em excluir textos que possam apresentar uma perspectiva mais tênue dos envolvidos deixa a culpa em evidência, apesar da aparente parcialidade que os testemunhos possam parecer oferecer.

Bibliografia:

BECKER, Heinz. “Die Briefausgabe als Dokumenten-Biographie.” In: FRÜHWALD, Wolfgang. (org.) *Probleme der Brief-Edition*. Bonn: DFG, 1977. p. 11-26.

¹⁶² (Meine ganze Arbeit zielt darauf ab, unsere Schuld aufzuzeigen.)

- DRONSKÉ, Kerstin (org.) *“Nun muß sich alles, alles wenden” – Walter Kempowskis “Echolot” Kriegsende in Kiel.* Wachholtz Verlag: Neumünster, 2005.
- HILBERG, Raul. *Täter, Opfer, Zuschauer.* Trad.: Hans Günter Holl. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- HINZ, Volker. *“Der Ärger muss raus.”* Entrevista com Walter Kempowski. Disponível em: http://www.stern.de/unterhaltung/buecher/index.html?id=148204&nv=ct_ch Acesso em: 05/10/2007, sem paginação.
- HELBIG, Holger. “Kompilator Kempowski. Das Echolot als Museum”. In: HAGESTEDT, Lutz (org.). *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz - Erinnerungskultur – Gegenwartsbewältigung.* Berlin: De Gruyter, 2010. p. 203-220.
- KEMPOWSKI, Walter. *Culpa. Notizen zum “Echolot”.* München: Albert Knaus Verlag, 2005.
- _____. *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch.* 4 vol. München: Albert Knaus Verlag, 1993.
- KLEE, Ernst; DRESSEN, Willi; RIEß, Volker. *“Schöne Zeiten.” Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1988.
- KÖHLER, Klaus. “Chronik der Apologie. Walter Kempowski und die Welthöllen der Menschheit.” In: ARNOLD, Ludwig-Heniz. *Text + Kritik. Heft 169. Walter Kempowski.* München: Richard Boorberg Verlag, 2006. p. 72-81
- RÜSEN, Jörn. *Zerbrechende Zeit.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001.
- SEIBEL, Wolfgang, *Die Formenwelt der Fertigteile – Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama,* Würzburg 1988.
- WOESLER, Winfred. “Der Brief als Dokument”. In: FRÜHWALD, Wolfgang. (org.) *Probleme der Brief-Edition.* Bonn: DFG, 1977. p. 41-59.

A IMIGRAÇÃO ALEMÃ NO BRASIL: HISTÓRIA(S) E LITERATURA(S)

Valburga Huber (UFRJ)

Resumo: O presente artigo é resultado de uma palestra conferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em homenagem à autora e apresenta um panorama literário acerca da Imigração Alemã no Brasil.

Palavras-chave: Imigração Alemã no Brasil, Literatura de Imigração

Abstract: This paper is the result of a lecture given at the Federal University of Rio de Janeiro in honor of the author and presents a literary panorama about German immigration to Brazil.

Keywords: German immigration to Brazil, Immigration Literatur.

O Brasil é, essencialmente, um país pluriétnico e multicultural e essa diversidade, pluralidade, está, pois, na essência de nossa identidade cultural. Etnias diversas formam o povo brasileiro e no séc. XIX, muitas levas de europeus das mais diversas origens, entre elas os alemães (ou de língua alemã) aqui aportaram para “fazer a América” (nome do livro sobre o assunto organizado pelo historiador Boris Fausto).

Esses grupos migratórios, formaram aqui uma cultura dualista (italo-brasileira, teuto - brasileira, nipo - brasileira e diversas outras) só foram foco de estudos mais completos, em diversas áreas do saber, a partir da década de 1970/80, fato que se deve, segundo o mesmo historiador citado acima, a atenção que os problemas prementes da escravidão e do êxodo nordestino suscitavam. Igualmente o panorama mundial mudou, com a multiculturalidade e interdisciplinaridade, houve uma mudança do foco de atenção para os pólos periféricos do mundo e nos conhecidos estudos pós coloniais, a Literatura comparada voltou-se também para as minorias étnicas de diversos países e continentes e, entre elas, as Literaturas de Imigração. Antes deixadas à margem, estas literaturas adquirem crescente importância nas questões da identidade nacional e cultural dos países e no Brasil e outros. Os escritos dos imigrantes estão sendo reavaliados esteticamente com critérios que consideram as

condições histórico-sociais em que essas produções surgiram e se desenvolveram. (É nesta ótica que trabalham os dois grupos de pesquisa dos quais participo: RELLIBRA (Relações lingüísticas e literárias Brasil Alemanha da USP) e NIEM (Núcleo interdisciplinar de Estudos Migratórios na UFRJ). A migração acompanha a história da humanidade, é tema literário constante e no Brasil atual, juntamente com a imigração estuda-se também a emigração, seja para o Japão, para a Itália, Espanha, Austrália e outros. Romances diversos nas últimas décadas têm a imigração como tema, basta citar, entre outros: *A República dos sonhos* de Nélide Piñon (imigração espanhola), *O Quatrilho* de José Clemente Pozenato (imigração italiana), *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoun (imigração árabe) e *A Asa esquerda do anjo* de Lya Luft (imigração alemã).

A imigração alemã - e de outras etnias - ocorreu à sombra de controvérsias e grandes discussões em torno de 3 eixos: o fim da escravidão a necessidade de substituir esta mão-de-obra por imigrantes, a ocupação de terras devolutas e o branqueamento da população.

O Brasil, anteriormente visitado por aventureiros (Hans Staden), naturalistas (von Martius, Spix...) e artistas diversos (o pintor Rugendas, com a vinda da família real portuguesa e a ação incentivadora efetiva da princesa Leopoldina, começa o ciclo da vinda de alemães como imigrantes. Funda-se a primeira colônia na Bahia (Leopoldina) em 1818 e o fluxo imigratório estende-se de 1824 a 1930 - sendo o "fato inaugural" da imigração alemã a fundação da colônia agrícola de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul (1824). No Rio de Janeiro, em 1921, imigrantes, de inserção urbana, fundam, "Gesellschaft Germania" e há presença significativa de alemães em cidades como São Paulo, Porto Alegre e Curitiba, mas a maioria encontra-se engajada em projetos nas zonas rurais.

São fundadas Friburgo em 1818 (por suíços e posterior reforço de alemães) e Petrópolis em 1845 e intensifica-se a imigração em várias regiões do RS, Paraná e em Santa Catarina, nos conhecidos Vales (Blumenau, Brusque e Joinville em Santa Catarina) e Nova Petrópolis, Ijuí e muitos outros no Rio Grande do Sul).

Após 1850, o Governo imperial passa a responsabilidade da colonização às províncias e entram em cena as companhias particulares de colonização. Os pontos altos da emigração alemã são: a revolução de 1948 e a era de Bismark (de 1880 a 1940 chegaram 300.000 imigrantes e incluem-se aí oriundos da Áustria, Rússia, Polônia, Tcheco-eslováquia e Suíça). Diversidades étnicas são mantidas como o caso dos *pomeranos* no

Espírito Santo, dos *hunsrückers* no Rio Grande do Sul e Santa Catarina, dos *badenses* em Santa Catarina, dos *teuto-boêmios* no Rio Grande do Sul, dos grupos teutos do Leste europeu fixados no Paraná como os *suábios do Danúbio* (minoría germânica expulsa da Iugoslávia depois da 2. Guerra e os *menonitas* (minoría religiosa procedente de diversos países). Desta imigração tardia pode-se citar ainda os alemães que fundaram Rolândia no norte do Paraná e os austríacos da Treze Tílias, Santa Catarina (década de 1930-40 - antes da Segunda Guerra Mundial).

As dificuldades enfrentadas na ocupação territorial inicial ajudam a elaborar a figura do “pioneiro” – como desbravador da floresta e o fundador das colônias alemãs – que aparece freqüentemente como tema da literatura teuto-brasileira. As colônias estão baseadas na pequena propriedade familiar, caracterizada pela policultura, pela criação de animais e produção artesanal. Aos poucos, toma forma uma classe média rural de pequenos produtores, surge a pequena indústria familiar, artesanal, que prolifera até a década de 1940, sendo a industrialização iniciada em diversos núcleos urbanos em fins do século XIX.

A imigração alemã tem traços específicos: o isolamento e manutenção de língua e costumes, organização comunitária, rede escolar (“escola alemã”) que vão adquirindo feições étnicas (instrumento da germanidade) que também está na base das associações culturais, recreativas, esportivas e mesmo religiosas, que representam o que se conhece por “*Deutschtum*”. Estas feições contribuem para que, durante as duas guerras mundiais se fale, em relação às colônias, no “perigo alemão”. No “*Deutschtum*” (patrimônio cultural alemão) está em primeiro lugar a língua, traço fundamental da identidade alemã, a raça e o sangue ou origem étnica.

Desenvolve-se uma imprensa em língua alemã – jornais, anuários (*Kalender*), que veicula um patrimônio cultural misto: o “*Deutschbrasilianertum*” (Patrimônio cultural teuto-brasileiro). Nele coexistem o amor à “*Urheimat*” (pátria de origem), a Alemanha e também ao Brasil (*zweite Heimat*).

São fundados jornais e anuários (*Volkskalender*) e o primeiro jornal de grande prestígio, o jornal “*Kolonie Zeitung*” é fundado em Joinville, Santa Catarina, por Ottokar Dörffel, um refugiado político da revolução de 1848 (*Achtundvierziger*) e circula de 1861 até 1939. Outros importantes são: “*Deutsche Zeitung*”, “*Blumenauer Zeitung*” e o “*Urwaldsbote*” (Jornal de Blumenau e Mensageiro da Selva). Os anuários chegam a atingir quase toda a população teuto-brasileira (com volumes

com mais de 200 páginas e tiragens que ultrapassam os doze mil exemplares como em 1931, por exemplo). Destacam-se o “Koseritz Deutscher Volkskalender für Brasilien” (a partir de 1874 em Porto Alegre) fundado por Karl von Koseritz e o “Kalender für die Deutschen in Brasilien” (publicado desde 1881 pela editora Rotermund de São Leopoldo) que é o mais conhecido em todo o sul do Brasil. Na década de trinta surgem, ainda, em São Paulo, publicações vinculadas ao Partido Nazista, como é o caso do almanaque “Volk und Heimat”, editado de 1935 a 1938. A atividade de todos foi encerrada quando a campanha de nacionalização do Estado Novo proíbe o uso do idioma e toda e qualquer manifestação cultural nesta língua.

Literatura Teuto – Brasileira

São os almanaques ou anuários e os jornais (e menos intensamente, brochuras, revistas e livros) os principais divulgadores da literatura teuto-brasileira. Sua temática: imigração com todos os sentimentos que a acompanham: saudade, esperança, dor, alegria... a vida cotidiana nas colônias, o dualismo. É uma literatura do imigrante para o seu igual, pela aventura/vivência da migração. O “Deutschbrasilianertum” comporta dois significados, como vimos acima: o Brasil como nova pátria pelo *jus solis*, e a Alemanha como pátria ancestral pelo *jus sanguinis*. Esse dualismo tem intensa expressão na literatura teuto-brasileira e, subjacente há, freqüentemente, um ideal de superioridade germânica ou ideais pangermanistas. (excessivo louvor as qualidades do imigrante como capacidade de trabalho e ação (“Fleiss e Tatkraft”) e fidelidade a língua e aos costumes).

Nessa criação literária domina um sentimento de cisão, ruptura, sofrimento chamado de “pathos” da imigração, vivência única, que plasma a sensibilidade e o modo de escrever do imigrante e que a leva a ser pouco entendida por quem não passou por esta experiência, segundo Werner Aulich.

Três gerações escreveram em alemão e destacam-se na primeira geração poetas e romancistas: Wilhelm Ahrons, Theodor Amstad, Rudolf Damm, Franz Donat, Mathias Ganzweidt, Karl Kleine, Georg Knoll e Ida Knoll, Otto Meyer, Karl Friedrich Niederhut, Arno Philipp, Emil Schlabitz, Mathias Schmitz, Ambros Schupp, Wilhelm Süffert, Alfred Wiedemann, Wilhelm Wustrow, Viktor Schleiff, Clara Sauer, Helmut Cullmann e Wolfgang Ammon.

Da segunda e terceira gerações: Ernst Niemeyer, Elly Herkenhoff, Gertrud Gross-Hering, Therese Stutzer... batalha por uma literatura própria e a terceira geração - Juanita Schmalenberg-Bezner, Carl Fouquet ... Uma coletânea de contos de Therese Stutzer - *Am Rande des brasilianischen Urwaldes* - tem mais de 20 edições na Alemanha - em boa parte por nutrir a fome do exótico dos europeus. Já Ernst Niemeyer é o que mais luta por uma literatura própria, com características e cores locais, mas expressa com sentimentos dualistas de pertencer a duas culturas.

Ilustrações de poesias

No poema “No planalto” (*Im Hochland*), Knoll celebra os aspectos aprazíveis da natureza tropical e sua pujante beleza:

Hörst du der Palmen WipfelRauschen

*Wenn durch sie eine Briese zieht,
Kamst du einmal der Amsel lauschen,
Als froh sie sang ihr Liebenslied?*

*Sanft fließt der Bach durch grüne
Fluren
Und überall des Frühlings Spuren
Eine Aufersteh'n in Feld und Hain.
Die Luft ist rein, der Himmel blauet,*

*Um mich herum ein Blütenmeer,
Das Auge wonnetrunken schauet
Die reiche Schönheit ringsumher*
Escutas o farfalhar da copa das palmeiras

*Quando uma brisa a atravessa,
Vieste escutar alguma vez o sabiá,
Quando feliz entoava a sua canção de amor?*

*Docemente corre o rio pelas verdes
Campinas
E em toda a parte os rastros da primavera*

Um ressuscitar no campo e no mato.
O ar é puro, o céu azuleja,

Em minha volta um mar de flores,
Os olhos miram extasiados
À rica beleza ao redor.

O poema abaixo “Colônia Alemã” (*Deutsche Siedlung*), de Helmut Culmann, descreve a bucólica paisagem brasileira:

Hinter Palmen schwimmern weisse Giebelwände

*Im Garten blüht die Rose und die Myrte
Und der Lanranjen goldgeschwellte Bürde
Neigt ihre Tracht ins leuchtende Gelände*

*Leis sinkt die Nacht herab auf raumbefieder,
Der Mond erglänzt, des Himmels Melodie,
Und aus den Lauben schalle Heimatlieder:
Es schägt das Herz der deutschen Kolonie!*

Atrás das palmeiras brilham brancas cumeeiras

No jardim floresce a rosa e a murta
E o dourado peso das laranjas
Inclina sua roupagem para a terra brilhante

Suave cai a noite em plumagem de sonho
A lua resplandece na celeste melodia,
Pulsa o coração da colônia alemã.
E no quintal ecoam canções da terra natal

Depois da lacuna da Segunda Guerra, com sua repressão e perseguições, com a nacionalização compulsória do governo Vargas, há um grande vazio cultural e a retomada de escritos em alemão só virá décadas mais tarde atarvés da produção de jornais e anuários.

Na década de 80 Edith Freyse, que escreve em alemão, publica suas obras com sucesso na Alemanha. Nela já não há o culto do idioma e cultura ancestrais, mas, sim, um trabalho de resgate da imigração alemã no Rio Grande do Sul numa saga de integração de uma família a nova

pátria. São marcos desta nova literatura as trilogias de romances: *Brasilianische Sinfonie* (Sinfonia Brasileira, 1982), *Das Geheimnis der Campos* (O segredo dos campos, 1984) e *Pionier am Paraná – Brasilianische Sinfonie II* (Pioneiros no Paraná – Sinfonia Brasileira II, 1985).

Enquanto uma terceira geração escrevia em alemão, alguns descendentes já construíam pontes para a cultura brasileira, como Raul Bopp e Augusto Meyer, destacados escritores do movimento modernista de 1922. O primeiro com sua epopéia amazônica e o segundo com uma fecunda obra poética onde ressalta a beleza dos pampas. Ambos ainda expressam a visão paradisíaca e edênica do Brasil dos seus ancestrais imigrantes.¹⁶³

Em toda a região sul seguiram-se, a partir de 1970, outros escritores que escrevem romances sobre a imigração, sendo vários deles descendentes de alemães. Vários desses romances falam das condições desfavoráveis destes imigrantes na Europa, as rejeições na nova terra, os choques culturais, o racismo, muitas vezes o foco é nas relações familiares. Exemplificam isso, romances como: *O Guarda Roupa alemão* (1970) de Lausimar Laus, *A ferro e fogo, Tempo de solidão* (1973) e *Tempo de Guerra* (1975) de Josué Guimarães e *Jornada com Rupert* de Salim Miguel, *A Asa esquerda do anjo* (1981) de Lya Luft, *Valsa para Bruno Stein* e *A face do abismo* de Charles Kiefer, *A Valsa da Medusa* (1989) de Valeska de Assis e *Videiras de Cristal* (1990) de L. Antonio de Assis (que aborda a revolta dos *Muckers*). Há ainda os romances da catarinense Urda Klüger: *Verde vale*, *No tempo das tangerinas* e *Quadrilátero* de Adolfo Boos Jr – um contraponto a literatura ufanista, onde descreve a natureza inóspita, as doenças, o fracasso e a pobreza enfrentada por imigrantes. Esse é também o tom de *Te arranca, alemão batata* de Rui Nedel. A seguir algumas exemplificações de romances da segunda metade do século XX.

Do romance - *A asa esquerda do anjo* (Lya Luft)

“Alemão batata, come queijo com barata! – de repente cinco ou sete meninos e meninas berravam a mesma coisa no pátio da escola. Entre mim e seus rostos retorcidos de raiva erguia-se o muro do exílio... Numa cidade cujos habitantes eram na maioria descendentes de alemães, o grupo de “brasileiros”, como os chamávamos era pequeno

¹⁶³ No meu livro *A Ponte Edênica – Da Literatura dos Imigrantes de língua alemã a seus descendentes Raul Bopp e Augusto Meyer* realizo um trabalho minucioso desta ligação poética dos autores com suas origens alemã.

entre as louras e rechonchudas crianças de pinturas flamengas.

Nossa família era muito conhecida, minha avó, famosa e antipatizada por causa dos ares de grande dama. Os brailleiros não a suportavam. Ninguém convenceria a Frau Wolf de que não fazia sentido exigir que se falasse unicamente alemão com ela, que viera menina para o Brasil e aqui tiver filhos e netos... Talvez por isso eu era objeto especial de implicância de outras meninasque, à semelhança de minha mãe, se chamavam Maria da Glória, Maria de Lourdes. “Nomes para criadas”, dizia minha avó...

- Mas eu nem conheço a Alemanha - respondi, já em prantos...

- E vocês que tem sangue de negro? E sai correndo, cega de lágrimas e roída de pena de mim e das outras, pois nos magoávamos e não sabíamos porque”

Do romance: *Jornada com Rupert* de Salim Miguel

“O que eu quis dizer é que muitos de vocês continuam se considerando “alemães” até a última das gerações. Se a gente diz brasileiro, se zangam, e se dizem filhos de alemães. Se a gente diz alemães vocês gritam | minha mãe nasceu aqui e meu pai também. Mão é preciso nascer num país para ser filho dele...”

(...)

“Como não brigar|? Era de sangue quente, nervos à flor da pele, e os outros vinham provocá-lo. Também, por que o tratavam de galego? Se tudo fazia paraser tão brasileiro ou mais que os outros, pois contrariando o pai havia ingressado, quase às escondidas, numa escola que ensinava português, enquanto os irmãos frequentavam alemã”

Os romances das últimas décadas mostram os tropeços dos tempos da colonização, as injustiças sofridas, as perseguições políticas na época das Guerras mundiais, sobretudo da Segunda Guerra, a delação de quem falava alemão em casa, as prisões, trabalhos forçados, maus tratos, a generalização de serem todos nazistas, choques e conflitos étnicos, nacionalismos exacerbados (“caboclo” e “alemães batata”) sobre os quais reinou longo silêncio após a Grande Guerra.

Há nesses romances, portanto, ao lado da valorização do trabalho e da resistência do imigrante, marcas que persistem como também fundadores da nação, embates identitários, desconfortos, deslocamentos culturais, conflitos que brotam, em boa parte do insulamento, como a dificuldade de conciliação entre pátrias. Todo este conjunto faz parte do debate maior da identidade cultural brasileira.

Referência bibliográfica:

- AULICH, Werner. Von Pathos der Auswanderer. In: *Staden Jarbuch*. S.Paulo: Inst.Hans Staden, 1966.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FAUSEL, Erich. Deutsche Stimmen in der Riograndenser Literatur. *Intercâmbio*, 15 4/6, 1957.
- FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América – a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: Memorial/EDUSP, 1999.
- FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARZC, Lília (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4, p.16-61.
- FLEISCHER, Marion. *Elos e anelos. Da literatura em língua alemã no Brasil*. Centro de Germanística da Fac.de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1981.
- FOUQUET, C. *O imigrante alemão e seus descendentes no Brasil*. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1974.
- HUBER, Valburga. *A Ponte Edênica – Da Literatura dos imigrantes de língua alemã a Raul Bopp e Augusto Meyer*. S. Paulo., Ed. Annablume/Fapesp, 2009
- HUBER, Valburga. *Marie Luise*. Novela de Therese Stutzer (Tradução e organização- edição bilingüe) Blumenau, S.C., Ed. Cultura em Movimento, 2002.
- HUBER, Valburga. *Saudade e Esperança. O dualismo do imigrante alemão refletido em sua literatura*. Blumenau: Ed.da FURB, 1993.
- JOBIM, José Luís. Representações da identidade nacional e outras identidades. In: *Gragoatá, Niterói*, nº20, 2006, p.185-197.
- KIEFER, Charles. *Valsa para Bruno Stein*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- KUDER, Manfred. *Die Deutschbrasilianische Literatur und das Bodenständigkeitsgefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien*. Berlin: Ed. Ferd. Dümmler, 1937.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do Anjo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MIGUEL, Salim. *Jornada com Rupert*. Rio de Janeiro: Record, 2008
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- SEYFERTH, Giralda. A colonização alemã no Brasil: Etnicidade e conflito. In: *Fazer a América – a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: Memorial/EDUSP, 1999.
- SEYFERTH, Giralda. *Nacionalismo e identidade étnica*. Florianópolis: FCC, Ed., 1982.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- TURK, E. Os alemães de 1848 no Brasil. In: *Blumenau em Cadernos*, mar., 1999.
- VOGT, Olgario Paulo. O alemanismo e o perigo alemão na literatura brasileira da primeira metade do século XX. In: *Signo*, Santa Cruz do Sul, vol. 32, nº 53, 2007, p. 225-258.
- WILLEMS, Emilio. *Aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1946.

ISMAIL KADARÉ: INTRODUÇÃO A SUA OBRA, COM UMA ABORDAGEM DA QUESTÃO DOS SISTEMAS TOTALITÁRIOS EM QUATRO DE SEUS ROMANCES

Diego Braga (UFRJ)

Resumo: A obra do romancista albanês Ismail Kadaré é ainda relativamente desconhecida no Brasil e, apesar da publicação de diversas de suas obras no país e do reconhecimento do autor como um dos mais importantes escritores da contemporaneidade pela crítica europeia e norte-americana, a crítica literária especializada nacional ainda não produziu abordagens analíticas e hermenêuticas das mesmas. O objetivo deste artigo é fornecer uma introdução à obra de Kadaré, articulando elementos da cultura e da história literária e política do seu país de origem, em que se ambientam seus romances, com uma revisão sobre as abordagens críticas de sua obra em outros países. Como diferenciação de nossa posição em relação à crítica até então produzida sobre a obra deste autor, será feita uma abordagem de como se apresenta a questão dos “sistemas totalitário” em quatro de seus romances publicados em português.

Palavras-chave: *romance, literatura contemporânea, Ismail Kadaré.*

Abstract: The works of albanian novelist Ismail Kadare are still relatively unknown in Brazil. Despite the several issues of his works released in that country and the acknowledgment by European and North American criticism that the author is amongst the more relevant contemporary writers, Brazilian specialized literary criticism has not yet brought forth analytical and hermeneutic approaches of those works. The purpose of the paper is to be introduction to Kadare's works by putting forward elements of cultura, literary and political history of his country, where the plots of his novels take place, and a recension on the criticism of those works produced abroad. In order to set some different positions in relation to the criticism on Kadare's works produced hitherto, an approach on how the question of “totalitary systems” presents itself within four of his novels published in Portuguese will be carried out.

Key-words: *novel, contemporary literature, Ismail Kadare.*

1. Informações preliminares sobre a Albânia, sua cultura, literatura e história.

A Albânia, sua cultura, língua e história são muito pouco conhecidos fora dos círculos mais especializados. Ismail Kadare é, de longe, a figura mais conhecida da história do país internacionalmente (ELSIE, 2006, p. 298). Sua obra está impregnada de referências à sua terra, a um modo próprio de constituir mundo e um sentido especial da temporalidade e do mito. Sobre as origens culturais e étnicas deste país que nos é desconhecido, diz-nos Kadare, na *persona* do monge Gjon em *A Ponte dos Três Arcos*, que sua desde sua origem, que remonta à auroa da cultura grega, a terra e o povo albanês são marcados pelo signo da espoliação (KADARÉ, 1999, p. 63-4). Sobre a língua e a cultura do país, numa perspectiva mais técnica, nos fala o albanólogo Robert Elsie que os seis milhões de falantes de albanês hoje dividem-se em dois grupos dialetais: *Geg*, predominando no norte, e *Tosk*, no sul, tendo como fronteira aproximada o rio *Shkumbrin*. O primeiro caracteriza-se pela manutenção do [n] antigo que, em *Tosk*, variou para [r] como, por exemplo, na palavra “vinho” que em *Geg* se diz “*venë*” enquanto em *Tosk* é “*verë*”, ou o nome do país, “*Shqypnia*” em *Geg*, e “*Shqipëria*” em *Tosk*. Há outros traços morfológicos distintivos. Na língua literária moderna, instituída por acordo e com certo enfrentamento político em 1972, prevalecem os traços do *Tosk*, e tornou-se um padrão também no Kosovo e na Macedônia, onde a maior parte dos falantes de albanês vivem (ELSIE, 1993, p.7).

Elsie também fornece algumas outras informações culturais, geopolíticas e históricas importantes. Informa-nos que os albaneses, etnicamente, são indo-europeus que habitam, em sua maioria, os territórios atuais da Albânia, do Kosovo e da Macedônia, minoritariamente em Montenegro e na Sérvia, bem como antigos assentamentos no sul da Itália e na Grécia. Durante cinco séculos estiveram, portanto, sob domínio otomano. Neste período, escrever em albanês era proibido. Por isso, a tradição oral permaneceu muito forte como matriz cultural albanesa até os dias de hoje, emanando resistência e resguardando valores diante das diversas ameaças de dominação por

outros povos – além dos otomanos - que assolaram a história dos albaneses (ELSIE, 2008, p. 23). Por outro lado, a simples existência de sua cultura literária, desenvolvendo-se em condições de opressão e isolamento político (era virtualmente uma terra incógnita até o fim do século XIX), geográfico (montanhas inexpugnáveis ao norte e pântanos assolados pela malária ao sul) e econômico (as rotas comerciais tendiam a contornar o país), é por si só motivo de surpresa. O território atual onde habitam os albaneses marcou, ao longo de sua história, os limites entre civilizações, ou seja, nunca pertenceu extamente nenhum dos grandes grupos culturais com que teve contato. Por mil anos, entre o cisma do Império Romano e a queda de Constantinopla, marcou os limites aproximados entre o oriente e o ocidente, função geo-cultural que continuou desempenhando durante o domínio otomano logo em seguida. Era, também, o limite sudoeste do bloco soviético. E se as constantes ameaças externas exercem uma influência heterogênea notável na cultura literária do país, a heterogeneidade se aprofunda pelas divisões internas, visto que desde o século XV o território albanês se divide em três esferas culturais, lingüísticas e religiosas: a turca muçulmana, a grega ortodoxa e a católica “latina” (ELSIE, 2006, p. 283).

O folclore e a poesia épica oral são, desta feita, vitais para a cultura albanesa de modo geral. Fornecem não apenas formas simbólicas e um escopo de tradição para a literatura propriamente dita, isto é, a produção escrita, mas também sua sustentação consiste numa força social centrípeta, uma vez que no país ainda sobrevive – até hoje – a tradição de ouvir os rapsodos cantando as baladas e canções tradicionais. Como em qualquer folclore, afirma Elsie, também no albanês é central o tema da luta do bem contra o mal, e a vitória das virtudes sobre os vícios. Ademais, o mais notável é sua heterogeneidade: as estórias incorporam elementos dos diversos povos – otomanos, gregos, eslavos, etc - com que os albaneses se relacionaram ao longo de sua história, de modo pacífico ou, mais comumente, belicoso (ELSIE, 2001, p. 5):

De certa forma, no contexto albanês, não podem ser separados do conjunto da literatura propriamente dita, isto é, da tradição poética escrita. Esta tradição oral é tida por alguns estudiosos como uma espécie de contraparte rica, que compensa o que Elsie identifica como uma eventual “inconstância” na tradição poética escrita do país, que se explicaria pela tortuosa história albanesa (ELSIE, 2007, p. 335). Neste sentido, para os próprios albaneses, é, sobretudo, a tradição oral de poesia épica que se encontra no centro do sentido de mundo albanês. Não

apenas dos albaneses, contudo, dada a ligação inegável desta tradição com as próprias origens e centros pulsantes da cultura ocidental: as epopeias homéricas. Esta ligação foi evidenciada principalmente pelo trabalho revolucionário e pioneiro de dois homeristas de Harvard, Milman Parry e Albert Lord. Suas pesquisas os conduziram ao contato com rapsodos no contexto da cultura ágrafa da Bósnia e da Albânia no início do século XX, rapsodos que cultivavam – tal como se atribui aos recitadores de Homero – a capacidade de cantar épicos durante horas, cujo estudo levou à compreensão do mecanismo da poesia oral épica, em que a interpretação não pode ser separada da criação (PARRY, 1987; LORD, 2005). Pode-se dizer, com segurança, que os rapsodos albaneses são os últimos remanescentes de uma antiquíssima tradição épica europeia passada de geração em geração (ELSIE, 2003, p. 8). Portanto, é no horizonte épico que a literatura albanesa e a obra de seu principal escritor precisa estar dimensionadas para que a compreensão advenha num sentido adequado.

Ao longo da conturbada história albanesa, os frutos da literatura fora arrancados ainda imaturos. As primeiras manifestações literárias dos séculos XVI e XVII – com destaque para o *Missal* de 1555 de Gjon Buzuku, que é o monge narrador de *A Ponte dos Três Arcos* – logo sofreram com o látego da invasão otomana (ELSIE, 1996, p.1). O ensino de albanês e a publicação de livros na língua nativa foram proibidos. Com a maior fusão e adaptação cultural entre os dois povos, surge um movimento em que autores albaneses muçulmanos voltam-se para sua língua nativa como meio de expressão literária (ELSIE, 2006, p. 287). Contudo, o árabe ainda era o meio em que a maior e melhor parte da literatura aparecia em solo albanês, de modo que no século XIX, surge o movimento de renascimento nacionalista da literatura albanesa (*Rilindja*), no contexto da luta pela libertação do país do domínio do então decadente império otomano, apesar de muitos dos escritores envolvidos serem albaneses com fortes laços com a cultura e até mesmo com o Estado Otomano (ELSIE, 2006, pp. 290-2). Mais uma vez, aqui, o folclore e a tradição épica são centrais, de modo que este movimento de ressurgimento não é simplesmente político, mas também um retorno às tradições que, no caso albanês, resguardavam a identidade de uma nacionalidade oprimida (ELSIE, 2007, p. 335).

Essa literatura relativamente autóctone que surge com a *Rilindja*, porém, logo é encoberta. No início do século XX, entre o fim do Império Otomano e o início da Segunda Guerra Mundial, a cidade de Shkodra torna-se o centro de uma literatura mais elaborada, porém desenvolvida sob a tutela do Império Austro-Húngaro como parte do projeto educativo

dos jesuítas e franciscanos (ELSIE, 1996, pp. 2-3). Com o advento do comunismo, o primeiro ministro da educação e da cultura do regime, Sejfullah Malëshova, um poeta 'rebelde' que adotava o pseudônimo de Lame Kodra, adotou uma postura liberal e permissiva no âmbito da produção artística, mas foi logo politicamente acusado de 'oportunista' por Hoxha, sobrevivendo apenas por ter feito voto de eterno silêncio, e passou o resto de sua vida como um humilde estoquista. Os escritores e intelectuais que não deixaram o país em 1944 tiveram todos destinos semelhantes ao do ministro: morte, trabalhos forçados e/ou exílio interno (ELSIE, 1996, p. 4). A liberdade era ainda menor do que na ditadura de Zog ou na ocupação italiana. Muitos autores, como Petro Zheji, negando-se a praticar a literatura 'oficial', preferiram dedicar-se à tradução de clássicos para o Albanês, uma vez que lhes era simplesmente negado o direito de publicar obras próprias (ELSIE, 1996, p. 5). Outros, como Sterjo Spasse, adaptaram sua obra às exigências do regime. Essa situação causou uma verdadeira lacuna na produção literária do país. Nos anos 50, com a integração da Albânia ao bloco soviético, os cânones literários da URSS se impuseram com força, com conformismo otimista, a repetição dos temas e o didatismo dogmático e paternal do realismo socialista (ELSIE, 2006, p. 297). Neste contexto, surge uma série de autores adaptados ao regime publicando obras em albanês que são plágios descarados de obras soviéticas. O didatismo e a filiação ideológica eram mais importante que as qualidades literárias. Os temas recomendados eram a luta pela libertação nacional, a construção do socialismo e outros assuntos ligados à teoria marxista (ELSIE, 1996, pp. 6-7). Em 1961, com ruptura entre a Albânia e a URSS, um grupo de poetas (Ismail Kadaré, Dritëro Agolli e Fatos Arapi) aproveitou a brecha para tentar superar as limitações impostas pelo realismo socialista, sofrendo a oposição de escritores 'consagrados' pelo regime. A temática e as possibilidades de forma se flexibilizaram, mas o regime ainda censurava de forma rigorosa toda a literatura (ELSIE, 1996, pp. 7-8). Talvez não seja à toa que tenha surgido este movimento de renovação justamente na poesia, que é um 'gênero' onde a 'mensagem' tende a ser mais metafórica, a linguagem, mais elaborada e o sentido, não muito explícito.

No início da década de 70, pouco depois da ruptura com a China (país com o qual a Albânia se aliou logo após romper com os soviéticos), o regime de Hoxha passou à contraofensiva, com uma repressiva e sangrenta campanha contra as tendências 'liberais' e influências estrangeiras na cultura que durou até cerca de 1978, com auge

entre 1973-1975. O terror foi comparável ao das grandes purgas do stalinismo nos anos trinta (ELSIE, 1996, p. 9). Então, mais uma vez, a literatura florescente na Albânia fora cortada prematuramente, pois o medo impedia os autores de ousar, no mínimo, ou os levava a uma humilhante exaltação do regime, visto que uma obra costumava passar por dez (no caso de poesia) a mais de trinta (no caso de teatro) examinadores ligados ao regime depois de publicada (a censura na Albânia de Hoxha era punitiva, posterior à publicação, e não preventiva, anterior à publicação) (ELSIE, 1996, p. 22). Proibiu-se o ensino de línguas estrangeiras e quem já as dominava foi visto com suspeita. As amarras permanecem apertadas mesmo após a morte de Hoxha em 1985. Com a exceção de Ismail Kadaré – em virtude, provavelmente, de ser o único autor albanês contemporâneo reconhecido internacionalmente, nenhum autor podia expressar inconformismo em relação ao regime ou sair do país. A censura à produção literária só começa a esmaecer com a queda do regime no início dos anos noventa (ELSIE, 1996, pp. 10-1).

A situação das letras albanesas, na década de 2000, é ambígua, pois há farta produção de obras literárias (ELSIE, 2005, p. 3). Por outro lado, parece haver poucas condições de produção de estudos literários, tanto na academia como no mercado editorial (ELSIE, 2009, p. 218). Entretanto, no campo da *produção* literária especificamente (que não é exatamente a mesma coisa que mercado editorial), a Albânia tem sido um dos centros mais criativos da Europa atual, haja vista a importância e o valor que a obra de Kadaré (e, de fato, apenas ela, na literatura albanesa) tem ganho internacionalmente. Com o fim do regime em 1990, para a surpresa de muitos que o viam como um mero adversário do comunismo, Kadaré pede asilo político na França. Até hoje, mesmo fora de seu país, ele reina absoluto na literatura albanesa moderna, obscurecendo outros grandes autores, como seu contemporâneo Dritëro Agolli, o pioneiro modernizador Petro Marko, e outros, influenciados pelo próprio Kadaré, como Skënder Drini, além das primeiras grandes autoras albanesas como Elena Çuli (ELSIE, 1996, pp. 14-6). A prosa parece ser dominante desde 1970 até o fim da década de 80, mas depois da queda do regime, a poesia albanesa recuperou força na obra de autores como Fatos Arapi, Rudolf Marku e de poetisas como Mimoza Ahmeti e Natasha Lako (ELSIE, 1996, pp. 16-7).

2. Informações elementares sobre Ismail Kadaré e sua obra

Nascido em 1936, na cidade de Gjirokastra, no sul da Albânia, e formado na Faculdade de História e Filologia da Universidade de Tirana e No Instituto Gorky de Literatura Mundial em Moscou. Começou escrevendo poesia, nos anos 50, e sua obra, de qualidade reconhecida, tinha influência de poetas russos como Yevgeny Yevtushenko e Andrey Voznesensky. Desde o início de sua carreira Kadaré pôde ousar mais que seus compatriotas colegas de pena, pois tinha uma relação mais próxima com Enver Hoxha, também nascido em Gjirokastra (cf. MITCHELL, 1990). Reconhecido como um dos maiores escritores da atualidade, em 1992, Kadaré recebeu o *Prix Mondial Cino Del Duca* e, quatro anos depois, tornou-se membro vitalício da Academia de Ciências Morais e Políticas da França. O *Man Booker International Prize* lhe foi concedido em 2005. Conquistou em 2009 o *Prêmio de Artes Príncipe das Astúrias*. Além disso, foi diversas vezes indicado para o *Prêmio Nobel de Literatura* e teve sua obra traduzida para mais de trinta idiomas.

O crítico literário albanês Arshi Pipa, contrastando a obra de Kadaré com a de outro albanês, o poeta Martin Camaj, associa a relativa condescendência do governo para com Kadaré ao fato de que o autor pode ser considerado um escritor do realismo socialista que, contudo, realizou o estilo de forma muito criativa, com conflitos e resistências, mas em geral procurando fazer com que alguns de seus romances, sobretudo os iniciais, fossem “aprováveis” pelo regime (PIPA, 1991). Em contraste - dando a entender que esta relativa “boa situação” de Kadaré (comparada à de outros escritores) no regime de Hoxha se devia não à colaboração/bajulação em relação ao governo, mas sim às circunstâncias peculiares de Kadaré como autor albanês - Elsie afirma que Kadaré foi tolerado pelas autoridades devido à sua fama internacional precocemente atingida (ELSIE, 2005 (b), p. 167).

Foi sua obra em prosa que lhe conferiu fama internacional, com o aclamado *O General do Exército Morto* (KADARÉ, 2005), que narra a incursão de um general italiano à Albânia do segundo pós-guerra, acompanhado por um padre, para exumar e repatriar os restos mortais de soldados de seu país. Depois do sucesso de sua tradução francesa, em 1970, o livro logo foi traduzido para mais de 13 idiomas. Com o acirramento da perseguição aos escritores na década de 70, a tendência de Kadaré foi explorar o romance histórico. *Os Tambores da Chuva* (*O Castelo*) (KADARÉ, 2003) nos leva ao século XV, à época do herói nacional

Scanderberg, em meio ao cerco de uma fortaleza medieval albanesa pelos otomanos. A crítica em geral faz uma leitura alegórica das obras deste período da produção de Kadaré, mostrando que a fortaleza é um símbolo da própria Albânia – fechada em si mesma – e que os turcos representam a possibilidade iminente de invasão soviética (que já havia ocorrido pouco antes, na Checoslováquia, em 1968) (ELSIE, 2005 (c), pp. 14-5).

Estas obras encaminham questões centrais da poética de Kadaré e cobrem diversos momentos de seu percurso de produção. Algumas dentre as que já foram publicadas no Brasil tiveram grande repercussão na crítica: *A Ponte dos Três Arcos*, *O Palácio dos Sonhos*, *O Dossiê H*, *Três Cantos Fúnebres para o Kosovo*. Duas destas são do período da grande perseguição, dos anos setenta: *Abril Despedaçado* e *A Ponte dos Três Arcos* que, além disso, são ambas um retorno às origens míticas e lendárias de seu país, com um dos temas mais recorrentes nas lendas balcânicas: o emparedamento. Já *Dossiê H* e *O Palácio dos Sonhos* (neste último, o Império Otomano aparece como um gigantesco e opressor sistema de dominação) são do período de transição rumo a uma maior liberdade de criação, nos anos oitenta. *A Filha de Agamenon*, *Três Cantos Fúnebres para o Kosovo* e *O Sucessor* são obras posteriores à queda do regime que, surpreendentemente, ainda mantêm como tema central - que atravessa o conjunto da obra de Kadaré - a opressão pelos sistemas de dominação do homem e da realidade, a que se contrapõe uma dimensão mitopoética. Estas obras mostram que esta questão não é simplesmente uma crítica a um determinado regime ou Estado, com fins políticos. Afinal, que sentido faria escrever um livro engajado contra um regime que já não existe? Este debate será desenvolvido nas páginas que se seguem, de modo mais aprofundado.

Apesar de considerarmos a obsessão da crítica em ler os romances de Kadaré a partir de uma tentativa de determinar que tipo de relação - de dissidência ou convivência - o escritor teria com o regime de Enver Hoxha como um desvio da compreensão do sentido mitopoético de seus romances, é importante abordar este tema, onipresente na crítica especializada. Uma evidência importante acerca do tipo de envolvimento que Kadaré teve com o stalinismo albanês foi dada por Shaban Sinani, ex-diretor dos arquivos do Estado da Albânia. Ele publicou em 2005 documentos de Estado acerca do seu mais famoso escritor (SINANI, 2006). Nestes documentos, ficam claras uma série de acusações e ameaças contra o escritor que, por exemplo, ficou um tempo em “internação” (isolamento no interior) por conta da publicação de um poema intitulado

“Pashallarëve të Kuq” (Os Pashás Vermelhos). Mas as acusações não são apenas de cunho ideológico, mas também estético, uma fiscalização sobre a implementação dos padrões estéticos impostos pelo partido aos escritores, e o nome de Kadaré estava quase sempre envolvido nas discussões sobre a linha do partido para a cultura e os desvios ideológicos da arte (SINANI, 2006, p. 25). Como, então, estando frequentemente na linha de frente da suspeita sob o regime stalinista que mais durou na Europa, ele sobreviveu? Kadaré, entrevistado pelo historiador Stéphane Courtois (COURTOIS & KADARÉ, 2006), fala de sua convivência com o regime e de sua intimidade pessoal com o próprio Hoxha. Sua fama internacional precocemente adquirida parece ter sido o principal fator a explicar sua sobrevivência em tais circunstâncias. Afinal, fica evidente que logo no início de sua carreira, além do poema pelo qual foi punido com autocritica acima mencionado, seu primeiro romance escrito enquanto ainda completava os estudos em Moscou é retirado de circulação logo após a publicação de suas trinta primeiras páginas num jornal albanês (cf. SINANI, 2004).

3. A obra de Kadaré como alegoria política

Entre a cooptação pelo regime e a dissidência: esta tem sido a limitada enantiodromia na qual se move a crítica ao interpretar o sentido geral da obra de Kadaré. Indiscutivelmente, os adeptos da tese da dissidência são esmagadora maioria¹⁶⁴. Portanto, propomo-nos examinar algumas colocações que manifestam a tese da dissidência considerando o significado político como o núcleo de valor da obra de Kadaré, para em seguida contrastar com outras opiniões que parecem indicar que a referência política, embora esteja presente, não é o sentido central (muito menos único) da obra do romancista albanês, de modo a abrir possibilidades de leitura e interpretação mais amplas.

Não encaminharemos nossa reflexão aqui a partir do pressuposto subjetivista que toma a opinião do autor como regente do sentido da obra. Afinal, tal pressuposto se baseia numa noção de subjetividade não apenas discrepante, mas sobretudo profundamente racionalista, correspondendo ao conceito iluminista em geral do sujeito autônomo plenamente consciente. Segundo esse modo de pensar, um autor, pela sua consciência

¹⁶⁴ ESCUDIER, 1993; CHAMPSEIX, 2000; MORGAN, 2010; AJAZAJ, 2007, além das já mencionadas anteriormente.

e autonomia, tem pleno domínio sobre o sentido da obra. Partimos, aqui, de um outro conceito de subjetividade, em que a vigência poética da obra é construída como uma relação entre o autor e seus leitores mediada pela crítica e os mecanismos de produção e circulação das obras literárias na sociedade¹⁶⁵. Neste horizonte de consideração, atentamos para o que diz Kadaré em relação à censura de seu romance *O Palácio dos Sonhos*: “Eles viram claramente que eu estava aludindo ao império Comunista, razão pela qual eles baniram *O Palácio dos Sonhos*”¹⁶⁶. Claramente, aqui, o próprio autor não nega a alusão a uma contingência política relativa ao momento da composição e publicação da obra, embora nada afirme sobre o modo como se dá a alusão, isto é, o Império Otomano. Na referida obra é evidente, também, que esta alusão constitui uma imagem extremamente negativa daquilo a que alude. Ele ainda estende a declaração de que sua escrita tem força política à sua obra como um todo: “Desde o começo tive reservas ao regime, ainda que elas não fossem tão conscientes. Se você ama a literatura, não pode amar o regime comunista. Não pode amar ao mesmo tempo Macbeth e a direção do comitê central de Stalin” (KADARÉ, 2008).

É neste tipo de alusão que se baseia grande parte da crítica que sustenta a interpretação do sentido geral da obra de Kadaré como uma dissidência política em relação ao comunismo albanês. Na mesma entrevista, concedida a Susha Guppy (KADARÉ, 2013), porém, levanta-se uma outra possibilidade. Guppy pergunta ao romancista acerca de seu romance “O longo inverno” (sem edição em língua portuguesa até o momento), que teria um teor não dissidente, mas laudatório ao regime. A resposta de Kadaré não apenas recoloca a questão nos trilhos da tese da dissidência, mas expressa claramente que a oposição de Kadaré ao regime era parte de suas convicções, apesar de a obra em si ser uma espécie de tributo ao ditador que visava influenciá-lo politicamente. Essa opinião de Kadaré fundamenta a posição de Robert Elsie, que o enxerga como um dissidente que teve de fazer concessões por razões pragmáticas (ELSIE, 1996, p. 106 e 112). Ou seja, aqui, Kadaré, em suas intenções, parece se endossar o engajamento literário. Este intenção de que sua obra possa ter

¹⁶⁵ Ou seja, dentro do sistema literário definido por CANDIDO: 2000.

¹⁶⁶ KADARÉ, 2013 [traduziu-se: “They saw clearly that I was alluding to the Communist empire, which is why they banned *The Palace of Dreams*”]

o efeito político de abalar o regime fica também patente no depoimento que Kadaré dá a David Bellos¹⁶⁷.

Ademais, o próprio Kadaré menciona o caso de Ésquilo (KADARÉ, 1998), em relação aos persas, para mostrar como a literatura pode confrontar-se com a opressão (e pode fazê-lo, inclusive, à revelia das intenções de seu autor). No entanto, defendemos que esse tipo de efetividade sobre a contingência é - por importante que seja no momento da publicação - contingencial, sobretudo considerando-se a permanência da obra como referência literária e cultural. Vale dizer: a remissão política muda conforme o desenvolvimento do diálogo hermenêutico acerca de uma obra. Não apenas porque seria óbvio que, fosse diferente o sentido da declaração de dissidência política do autor (ou caso ele não tivesse dado qualquer declaração, ou fosse uma obra de autoria desconhecida), isso em nada mudaria o sentido da obra (cf. McROBBIE, 2009). Uma obra não guarda em si nenhum sentido estabelecido e fixo, porquanto ela é uma obra na medida em que opera, em correspondência às diversas situações em que a relação entre o leitor e a obra pode se estabelecer, em virtude dos contextos e mediações mais diversificados.

Diferenciando-se ligeiramente desta tendência principal, existem ainda aqueles críticos que, mesmo operacionalizando sua abordagem no âmbito da representação enquanto alegoria política fundada na convicção autoral de dissidência, procuram expandir esse escopo de leitura levando em conta elementos como a questão da linguagem do mito e da metáfora. Entre estes, encontram-se Cox (2005) e Klosi (1991), cujas abordagens que classificam a obra de Kadaré segundo os *modos* em que se dá a alusão política. Estes modos constituem-se em pouco mais que subdivisões temática. Ao nosso ver, esta abordagem, apesar de menos superficial, apresenta, também, algumas limitações. Em primeiro lugar, ao expandirem a questão da representação política alegórica para identificar subtipos, não chegam a questionar em que medida se trata de uma simples representação. Neste horizonte, a metáfora torna-se um *tropos* retórico que mantém a linguagem poética como expressão do pensamento ou indicação de uma realidade cujo sentido lhe é anterior. O mito, entretanto, só pode vigor como força poética de uma obra se considerado não como uma estória já contada, mas como a força de um dizer poético em que a presença da palavra não pode ser separada do acontecimento

¹⁶⁷ "Every time I wrote a book, I had the impression that I was thrusting a dagger into the dictatorship, while at the same time giving courage to the people" (BELLOS, 2005).

da criação da narrativa. Criação esta em que o “cantor” do mito, tanto quanto o “ouvinte”, têm sua posição colocada na mesma medida em que se cria, pelo narrar, a narrativa do mito (cf. PEREIRA, 2008). Em outras palavras, o mito, que ocupa um lugar fundamental na obra de Kadaré, não é um “ente verbal” determinado, mas o vigor de onde pode se originar uma linguagem e uma tradição como narrativa inaugural.

Mariam M'Raihi (2004), inspirada pela mitocrítica de Pierre Brunel (1992, p. 13), faz um tratamento do *mito* que o distingue do simples “tema” (distinção que parte considerável da crítica de Kadaré não faz devidamente). Diferentemente do tema, o mito não pode ser reduzido a um esquema abstrato geral, válido para todas as narrativas de um “tipo”. Nesta sua irredutibilidade, porém, o mito se diversifica e reapresenta-se sempre como uma especificidade concreta, pelo que não se opõe à criação literária. Antes, a compõe, sobretudo na literatura moderna e evoca, assim, em cada sua atualização, uma narrativa do passado imemorial, das origens e começos (M'RAIHI, 2004, pp.7-9). É neste sentido que é lida a obra de Kadaré, como uma recriação de mitos como narrativas do passado imemorial. Esta colocação desenleia M'Raihi do rol da crítica superficial da obra de Kadaré nesta questão: consegue enxergar a presença dos mitos na obra de Kadaré como algo além de uma menção. A crítica superficial insiste sobretudo na reelaboração dos mitos como essência da poética de Kadaré. Já M'Raihi, noutra via, mostra que o próprio Kadaré faz dos mitos a sua poética, não os reelabora segundo uma poética não-mítica. Não obstante, ela ainda vai além (M'RAIHI, 2004, p. 10). A autora ainda diferencia lendas e mitos. As primeiras seriam canções e narrativas sobre o cotidiano e a vida imediata, enquanto os mitos fundamentam um sentido mais universal de vida. Assim, a obra de Kadaré seria propriamente mítica, porquanto “Para escrever suas obras, ele se remete à uma realidade atual, depois ele catalisa o que ela contém de mítico, e este processo lhe permite transcender esta realidade para criar uma outra, à parte”¹⁶⁸. É por isso, então, que, escrevendo uma obra mítica que fundamenta o sentido universal da vida no contexto de uma ditadura sanguinária que a própria estética de Kadaré, segundo a autora, seria uma figuração do mito de Prometeu. O próprio autor se investe de um mito, para vir a ser autor mítico. Kadaré seria um Prometeu moderno, e apenas por isso chega a compor a obra que o fez autor. Esta posição, enfim, parece ser aquela que

¹⁶⁸ M'RAIHI, 2004, p. 11 [traduziu-se: “Pour écrire ses oeuvres, il prend donc appui sur une réalité actuelle, puis il catalyse ce qu'elle contient de mythique, et ce processus d'accélération lui permet de transcender cette réalité pour en créer une autre, à part”]

mais se aproxima da proposta estética presente na declaração de Kadaré citada por Henley e Scott que, se não nega a dissidência como parte de sua obra, não enxerga neste engajamento o seu núcleo:

“Ser crítico de um regime é normal para um escritor”

(...)

“Estes rótulos não fazem sentido”, ele disse. “Todos os escritores vêm de um país, de uma região, um continente, mas sua obra não pode ser reduzida a isso.

“Meu país era difícil e isolado, sim, ditatorial. Mas é um lugar que é apropriado à literatura. É uma zona épica. É onde a grande poesia épica nasceu. E eu acho que remeto a alguns temas universais”¹⁶⁹

Assim, considerando o contexto histórico e cultural em que se inscreve, bem como a proposta estética confessa do autor e, sobretudo o teor poético de sua obra, é no horizonte da poética do mito das questões “universais” que se deve pensar a construção do romance de Kadaré, inclusive as polêmicas alegorias políticas que os compõem. Portanto, trataremos a questão central na obra de Kadaré não como alegorias políticas de qualquer tipo, mas como uma imagem que convergem à questão mais universal da opressão humana, em todos os âmbitos da existência. Esta imagem-questão será aqui nomeada como “sistema totalitário”.

4. A imagem-questão do “sistema totalitário” em cinco romances de Kadaré

Conforme afirmamos anteriormente, a presença do sistema não é, simplesmente e nem apenas, na obra de Kadaré, apenas uma alusão historiográfica e política contingencial, mas uma questão mais universal, em que os diversos episódios históricos são imagens que convergem e

¹⁶⁹ HENLEY & SCOTT, 2005 [traduzimos: "Being critical of a regime is a normal state of affairs for a writer," (...)] "These labels make no sense," he said. "All writers come from a country, a region, a continent, but their work cannot be reduced to that. "My country was difficult and isolated, yes, dictatorial. But it is a place that is appropriate to literature. It's an epic zone. It's where great epic poetry was born. And I think I address some universal themes."]

constroem no conjunto da obra de Kadaré, um sentido para a questão da opressão¹⁷⁰. Não se trata, então, de uma obra política no sentido de ser anticomunista, antimaoísta, antiasiática. Ela é política num sentido muito mais profundo e, ao mesmo tempo, elevado. Profundo, porque concreto, remete a todo tempo ao homem imerso nas representações humanistas da modernidade como sucessão de sistemas racionalizantes da realidade em uma jornada de retorno ao próprio. Mais elevado porque abre, na imagem-questão dos diversos sistemas totalitários que figuram nos romances, a questão essencial de que a vigência poética da obra – e por extensão, o humano do homem – é infenso e irreconciliável com qualquer sistematização da realidade.

Vejamos como essa questão se encontra nos romances de Kadaré. Uma possível primeira indicação se nos mostra no romance *A Ponte dos Três Arcos* (KADARÉ, 1999). O livro, como todos os demais do autor, encaminha uma grande crítica aos sistemas opressores de modo geral e problematiza a condição humana no contexto de sua vigência. O Império Otomano, no referido romance, mais que uma referência historiográfica e cultural, é uma imagem-questão: nele, claramente, podemos ver não apenas a opressão sobre a Albânia de Kadaré pelo espectro totalitário do stalinismo, mas algo que se dá como um desafio ao pensamento: o projeto de sistema totalizante do real que ameaça toda a diversidade e a humanidade como sentido e verdade.

Para demonstrar que não se trata simplesmente de uma alegoria *anti-otomana*, cabe lembrar que Elsie (2003, p. 8) mostra que o principal ciclo da tradição épica albanesa, "A Canção dos Guerreiros da Fronteira", tem como seus heróis muçulmanos, precisamente guerreiros otomanos cujas proezas consistem em batalhas contra os soldados cristãos de um rei eslavo. Estes soldados muçulmanos são albaneses, ou seja, de nacionalidade albanesa, numa Albânia que era parte do Império dos turcos. Desta feita, seria absurdo atribuir a Kadaré - baseando-se no modo como o Império Otomano figura como imagem-questão do sistema

¹⁷⁰ "O cerco dos otomanos [em *Os Tambores da Chuva*] é muito semelhante a um outro cerco, o dos países comunistas. Cada capítulo contém detalhes que evocam a nossa época e o leitor não tem dificuldade de ver, por trás da multitude de sitiados otomanos, por vezes, os soviéticos, por vezes, os chineses e de modo mais geral os países do leste". Traduziu-se: "Le siège des Ottomans [dans *Les Tambours de la pluie*] ressemble à s'y méprendre à un autre siège, celui des pays communistes. Chaque chapitre comporte des détails qui évoquent notre époque et les lecteurs n'a aucun mal à voir, derrière la multitude des assiégeants ottomans, tantôt les Soviétiques, tantôt les Chinois, tantôt plus généralement les pays de l'Est. Le communisme, l'Est, l'Asie finissent par se confondre." (KADARÉ, 1995, pp. 92)

opressor e, conseqüentemente, como algo a que a própria dimensão poética construída no romance como consumação do próprio se contrapõe ou, melhor dizendo, com a qual contrasta diametralmente - uma atitude 'anti-otomana' ou mesmo 'anti-islâmica' ou, mais amplamente, 'anti-oriental' (esta última, por meio de uma somatória das figurações do Império Otomano e da China maoísta). Afinal, antes de mais nada, se considerarmos que a obra de Kadaré se constrói como uma reencenação do sentido épico, suas referências à tradição poética albanesa não são acessórias e, sobretudo, a experiência que o épico albanês traz como sentido próprio de mundo, como constituição de mundo, é central a tal ponto que, neste sentido, a obra de Kadaré é uma espécie de continuação desta tradição.

Em *O Palácio dos sonhos*, uma passagem aproxima o sentido que ganha o Império Otomano na obra, ao estatuto que se atribui ao regime comunista em que viver Kadaré:

Os Estados mortos e descidos ao inferno não eram alvo de castigos do gênero dos que geralmente se imagina serem aplicados aos homens [a identificação de um Estado com um ser humano já é uma referência ao totalitarismo: um homem=ao Estado]. Além disso, tal inferno tinha a particularidade de se poder escapar de lá e regressar à terra. Assim, um belo dia, Estados mortos desde há muito e que toda a gente julgava reduzidos a esqueletos, podiam reerguer-se devagarinho e reaparecer à superfície do globo. Simplesmente, a exemplo dos actores que se caracterizam antes de reentrar em cena num novo papel, era-lhes forçoso sofrer alguns retoques indispensáveis; mudavam de nome, de insígnia e de bandeira, mas mesmo assim, lá no fundo, permaneciam iguais a si próprios (KADARÉ, 1992, p. 90)

Esta indicação parece acenar para que as imagens do Império Otomano, do regime comunista ou, ainda, do *Kanun* (que comparece, em *Abril Despedaçado*, como uma vigência atemporal, mais que uma instituição local e historicamente referenciada) (ELSIE, 1996, p. 94), sejam compreendidas como figurações de uma questão, mais do que remissões a fatos/discursos dos entornos imediatos ou mediados para além do romance. Decerto, a imagem-questão do sistema racionalizante se duplica em seu oposto simétrico no romance *A Ponte dos Três Arcos*. Não é apenas

uma contraposição ao capitalismo/stalinismo, mas a todas as formas de sistematização da realidade, as quais se opõe o poético. Gjon conversa com o engenheiro à beira do rio:

Enquanto conversávamos assim, num estado de semi-sololência, tive de repente uma vontade louca de pegá-lo pela gola da capa, de colá-lo ao pilar da ponte e gritar-lhe na cara: esta nova ordem de que você me falou um dia, esta sua ordem, de bancos e juros, que supostamente devia fazer o mundo dar um salto de um milênio, também está banhada em sangue. Pensei de novo nisso, e até na resposta que viria: sim, como todas as ordens, ó monge! (KADARÉ, 1999, p. 113)

Enquanto pelo oriente chega o Império Otomano, pelo ocidente, outrossim, o capitalismo e o reino do mercado ameaçam corromper as lendas e o sentido épico do mundo (MACGRATH, 2013). Ou seja, em *A Ponte dos Três Arcos*, a mercantilização do mundo e do trabalho é, também, uma das imagens que converge à questão dos “sistemas totalitários” onipresente na obra de Kadaré, tal como a imagem do Império Otomano ou do regime comunista, em outras obras. De fato, *A Ponte dos Três Arcos* mostra como, sob as leis do mercado, tudo se compra. Esta observação está de acordo com Ardian Klosi, quando diz que “Nota-se, também, o lugar que a lenda do Emparedado ocupa no romance de Kadaré: no jogo dos poderosos o mito usado e distorcido para lhes trazer benefícios materiais.”¹⁷¹. No romance, Murrash Zenebishe o homem que se sacrifica na ponte era um empregado da firma, que vivia em condições miseráveis (KADARÉ, 1999, p. 12 -13, 17). Ele torna-se “o emparedado”, mas era um pedreiro que trabalhava na construção em que acabou morto, talvez por dinheiro, talvez assassinado. Trata-se de uma reflexão sobre a alienação (MÉSZÁROS, 2006): o trabalho do trabalhador, nos limites do mercado, é algo estranho a ele, o domina, aparece como uma ameaça, como uma força que o priva de sua humanidade (KADARÉ, 1999, p. 102). A sede de lucro corrompe tudo, fomentando a alteração das lendas subvencionada segundo os interesses da sociedade comercial “Pontes e Estradas” (KADARÉ, 1999, p. 70). A lenda do emparedado é modificada a partir de

¹⁷¹ KLOSI, 1991, p. 110 [traduziu-se: “Es versteht sich also sogleich die Stellung, die die Legende des Bauopfers in Kadares Roman einnimmt: im Spiel der Mächtigen wird der Mythos verwendet und mißbraucht, um aus ihm materiellen Profit zu ziehen”]

interesses dos indivíduos (KADARÉ, 1999, pp. 91-2) e o sacrifício foi, para “Pontes e Estradas”, uma relação comercial, uma quantia em dinheiro seria paga à família da vítima como indenização (KADARÉ, 1999, pp. 96-7). O mundo do *épos* é ameaçado pelas disputas comerciais da burguesia nascente: "Em seu duelo feroz, os dois adversários usaram a lenda antiga. Os primeiros, através dela, haviam fomentado a destruição da ponte. Os segundos, pelo mesmo meio, haviam preparado o assassinato" (KADARÉ, 1999, p. 109).

Se, por um lado, esta duplicação da imagem do sistema opressor impede a visão redutora de que a obra de Kadaré é simplesmente uma obra anticomunista, por outro lado, é preciso dizer que, ao mesmo tempo, na imagem das sociedades comerciais em disputa que se constrói no mesmo romance, para além de uma contextualização cronológica do surgimento da burguesia e do mundo regido pelo mercado, está também uma crítica mordaz ao outro grande espectro com que se encaminha a mesma imagem-questão do sistema totalizante. Numa concepção limitada à geopolítica, identificar-se-ia estas sociedades comerciais como a segunda fronteira, o outro lado. A Albânia, neste sentido, também se encontraria entre, fronteira entre o mundo stalinista e o mundo capitalista. A ameaça das sociedades comerciais em disputa construída no romance, que corrompe as lendas e mitos bem como a humanidade como referência de mundo e terra, tudo a serviço da busca de lucros e vantagens econômicas, poderia ser entendida como uma representação desta ameaça vinda do oeste, tal como o totalitarismo é a ameaça vinda do leste. Contudo, não é apenas em *A Ponte dos Três Arcos* que se pode notar que o sistema em suas diversas configurações é não uma remissão historiográfica ou alegoria política contingencial, mas sim uma imagem-questão múltipla.

O romance *Abril Despedaçado* se abre com Gjorg dos Berisha matando Zef Kryeqyq. Cada ato, cada palavra, cada gesto e sentimento parece governado, previsto, e ferreamente ditado desde sempre pelas regras inexoráveis do *Kanun*¹⁷². Trata-se de um ato que dá seguimento a

¹⁷² Lei tradicional dos montanhese do norte da Albânia. A palavra Kanun é um empréstimo turco da palavra grega para “estatuto”, “código de lei”, e se relaciona com a palavra inglesa cannon (cânone, em português). A maior parte das leis do Kanun tratava da propriedade, desde a demarcação de terras até as mulheres, cuja única liberdade na sociedade dos montes no norte da Albânia consistia no fato de que estavam livres da vendeta. De resto, eram consideradas propriedade dos pais ou dos maridos. O mais marcante aspecto do Kanun, porém, é a legislação dura sobre a obrigatoriedade da vendeta de sangue. Sempre que alguém é morto, os familiares homens da vítima tem a obrigação de matar alguém da família do assassino. De preferência o próprio. Sendo morto, a família do assassino que passa a ter a

uma das incontáveis vendetas de sangue que se espalham pelos séculos e por aqueles montes. Todos os atos parecem antigos, como que reencenações de um mesmo drama, como engrenagens de uma mesma roda que não cessa de rodar há séculos. Esse mecanismo de morte envolve toda a vida dos aldeões do Rrafsh, mas de uma forma que se mostra opressiva. Como mostra o alívio que sentem pelo fato de os Kryeqyq concederem aos Berisha uma *bessa* de um único dia. Um único dia sem mortes é um alívio. Gjorg, por sua vez, se mostra profundamente constrangido por ter de ir ao enterro do homem que matou, conforme manda a tradição (KADARÉ, 2001, p. 9-17). Tradição que é inescapável, conforme se vê no pensamento de Gjorg enquanto participa dos funerais de sua vítima (KADARÉ, 2001, pp. 18 e 20), ou porque este sistema totalitário aqui configurado na imagem do *Kanun* se arvora sobre todas as realizações:

O *Kanun* era mais poderoso do que parecia. Estendia-se por toda parte, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos alicerces das casas, nos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu, de onde caía em forma de chuva para encher os cursos de água que eram o motivo de um terço dos assassinatos. (KADARÉ, 2001, p. 27)

Que o *Kanun* desempenhe, em *Abril Despedaçado*, o empenho de questionamento posto como imagem do sistema totalitário, tal como, em outros romances, o faz o *Império Otomano* ou totalitarismos comunistas, fica indicado quando Bessian, observando o comportamento dos montanheseiros que vivem sob o *Kanun*, afirma que há algo de "estatal" em seu modo de viver e falar (KADARÉ, 2001, pp. 85 e 99). Neste caso a imagem do sistema se configura não como um Estado passado ou futuro, mas como um código de leis. Não é, além disso, uma força estrangeira como o Império Otomano ou a URSS. O sistema que se configura na

obrigação de cobrar a 'dívida de sangue'. Assim, por diante, por várias gerações, até que a causa original das mortes tenha sido esquecida, e mesmo assim a vendeta continuará, para sempre. Curiosamente, há uma relação bastante íntima entre a prática Católica - religião majoritária nas montanhas do norte - e os costumes do *Kanun*. Mesmo após ter sido proscrito durante os quase cinquenta anos de regime comunista, até hoje o *Kanun* é, ao menos parcialmente, observado pelas populações das montanhas do norte da Albânia [cf. ELSIE, 2012.]

obra de Kadaré como imagem da opressão, da reificação, da mecanização contrária aos fundamentos da vida, da classificação e do controle pelo homem sobre o todo da realidade tem muitas facetas e não pode ser entendido apenas como uma alusão política.

Também em *As Frias Flores de Abril* (KADARÉ, 2001(b)) isto fica claro. No romance, logo após o fim do comunismo na Albânia, a “liberdade” conquistada não parece ser algo realmente libertador. O protagonista, Mark, em determinada passagem, entra num café na pequena cidade onde mora. As conversas no café discorrem, fazendo críticas ridículas ao regime comunista, aos dentes podres dos albaneses e a uma guerra no Kosovo, de modo que a liberdade atual se mostra para Mark tão opressiva quanto a ditadura: “Mark sentiu que devia se levantar e deixar imediatamente o café maléfico. Não, meu Deus, pensou, não fiz nada para merecer isso...! De fato, não merecia que a liberdade que havia esperado com tanto fervor, durante tantos longos anos, lhe chegasse sob a forma de demência” (KADARÉ, 2001(b), p. 143).

Numa outra passagem em que, ao saber que sua família devia sangue, Angelin executa um assassinato, conta-se que ele se arrepende logo depois, pois havia posto em movimento as imparáveis engrenagens do *Kanun*. Então, Angelin, Mark e sua namorada elaboram um plano para tentar impedir que aquele assassinato, segundo as antigas leis do *Kanun*, transforme-se numa cadeia interminável de mortes. O plano que têm consiste em parar o mecanismo do *Kanun* levando Angelin à pena capital *pele Estado*, de modo que este se tornasse o devedor do sangue, e não a família a que cabia a vingança (KADARÉ, 2001(b), p. 157-161). Então, o Estado é colocado como um sistema, tanto quanto o *Kanun*: o Estado moderno é tão mortífero quanto a lei antiga. A violência degradante é própria aos sistemas em geral, não apenas a este ou àquele.

Também nos *Três Cantos Fúnebres para o Kosovo* (KADARÉ, 1999(b)) encontramos-nos diante de uma manifestação da questão do sistema como algo ameaçador, destrutivo. Não se trata de uma crítica ao islã ou ao Império Otomano, simplesmente, mas a toda sistematização uniformizante e totalitário¹⁷³. Isso é sugerido no momento em que,

¹⁷³ A este respeito, é importante frisar que a limpeza étnica no Kosovo não é simplesmente uma questão política, cultural ou religiosa: suas raízes se perdem no tempo, por um lado e, por outro, são renovadas a cada contingência histórica que se apresenta. Não negamos, assim, o papel nefasto dos Estados no exercício da opressão sobre o homem. Antes, nossa tese o afirma. Apenas não identifica esta força opressiva com determinado tipo de Estado, como se fosse uma questão política separada da questão ética. O desdobramento

fugindo dos Balcãs, o rapsodo Gjorg e seu companheiros de viagem adentram as terras da cristandade e o seu companheiro turco - um homem em quem conviviam duas religiões em luta, além do interesse pelo judaísmo - é pego pela Inquisição, que o condena e queima, por ter três religiões e isso, claramente, ser obra do diabo. Ou seja, não se tolera a pluralidade - encarnada de modo exemplar no turco muçulmano-cristão - e a descrição de sua morte é sugestiva, forte e trágica a este respeito:

Pobre turco -, disse um bósnio a um dos companheiros. -
Está chamando pela mãe. Você se lembra de que ele nos
disse que na sua língua mamãe é *abla*?

(...)

Os gritos do turco se transformaram num simples estertor abafado e logo em seguida, bruscamente, soltou em latim um NON! Assustador. Foi um grito único, sem nada a ver com os outros gemidos, ou pelo menos pareceu assim por ter sido a única palavra em latim que pronunciou. Provavelmente era a primeira palavra do mundo cristão que havia aprendido e, provavelmente, ao deixar este mundo que o rejeitava, decidira exprimir através dele seu arrependimento (KADARÉ, 1999 (b), p. 85)

Essa crítica ao sistema uniformizante na imagem da intolerância da inquisição se repete quando se narra que o interesse da grande dama que recebe os rapsodos em seu salão pelas tragédias gregas é condenado pela igreja (KADARÉ, 1999 (b), p. 98). Levando isso em consideração, pela lógica da alegoria e da remissão historiográfica, seríamos obrigados a rotular a obra de Kadaré, simplesmente, como anticristã.

Em *A Filha de Agamenon* (KADARÉ, 2006), também, Kadaré parece lançar a imagem das engrenagens para sugerir por metonímia o sistema inexorável, desumano e reificante. Aqui, a via da imagem é, de fato, o sangrento regime comunista de Hoxha, na Albânia. Quando o narrador conta o episódio em que foi interrogado com dois colegas de trabalho pelo secretário do Partido a respeito de alguns boatos que publicara, resultando na sua absolvição e na punição dos amigos (em seu depoimento ele tentara salvar os amigos atribuindo os boatos a uma

contemporâneo deste crime contra a humanidade que foi a limpeza étnica no Kosovo se deveu, sim, sobretudo, à política de dominação do Estado Sérvio, tal como mostram os diversos documentos sobre o tema reunidos em ELSIE(2002).

leitura que tinha feito sobre a Checoslováquia, e não à boca de um dos amigos), afirma: “O realmente lógico teria sido o Estado fechar os olhos e eles não sofreriam punição alguma. Mas sabe-se lá qual engrenagem continuara a girar por conta própria, numa direção que reclamava punições, custasse o que custasse” (KADARÉ, 2006, p. 35).

Nesta imagem, o sistema comunista aproxima-se do *Kanun* tal como aparece no romance *Abril Despedaçado*, código cujos costumes sangrentos, inclusive, o comunismo aboliu. Esta manifestação retorna, por exemplo, no retrato que o narrador faz do pintor Th. D., muito condecorado pelo Estado, embora não por fazer qualquer serviço 'sujo':

Era, com certeza, depois da minha, a única fisionomia tristonha naquela solenidade. Era assim que eu o via habitualmente em diferentes cerimônias que a tevê transmitia. Ao que parecia, *conquistar havia muito o direito de ser triste*, por certo um bem mais valioso que os honorários que recebia. (KADARÉ, 2006, p. 52 [grifos meus])

Quando até o direito de ser triste torna-se um privilégio a ser conquistado dentro dos mecanismos e determinações de uma realidade sob o julgo de uma total sistematização, já não podemos pensar que este sistema compareça na obra poética em questão como a representação de uma contingência de qualquer tipo.

Referências Bibliográficas:

- AJAZAJ, Riat. *Die Darstellung der Diktatur bei Asturias, Carpentier und Kadare eine vergleichende Untersuchung in den Werken "El Señor Presidente"(1946), "El recurso del método" (1974) und "Spiritus" (1996)*. Tese de doutorado. Universität Tübingen, 2007.
- BELLOS, David. "Ismail Kadaré and The Sucessor", in: *The New York Times*, 27 de novembro, 2005. Disponível em <<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F60C15FC355A0C748EDDA80994DD404482>>, acesso em 7/3/2012
- BRUNEL, Pierre. *Mythocritique*. Paris: Presse Universitaire de France, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, 8ªed.

- CHAMPSEIX, Jean-Paul. *Stratégies littéraires et idéologique contre la doctrine réaliste socialiste dans l'oeuvre d'Ismail Kadaré*. Habilitação para direção de pesquisa: Université Paris 4, 2000;
- COURTOIS Stéphane & KADARÉ, Ismail. *La Vérité des souterrains*. Paris: Odile Jacob, 2006
- COX, John K. "The Albanian Experience of Communism in the Fiction of Ismail Kadaré", in: *East European Studies Noon Discussion*, Meetin Report 319 (summary), 25 de fevereiro, 2005. Disponível em <<http://www.wilsoncenter.org/publication/319-the-albanian-experience-communism-the-fiction-ismail-kadare#>>, acesso em 10/10/2012.
- ELSIE, Robert. *Anthology of Modern Albanian Poetry* (edited and translated with an introduction by Robert Elsie). London & Boston: Forest Books, 1993.
- _____. *Studies in Modern Albanian Literature and Culture*. Nova Iorque: East European Monographs, Boulder Columbia University Press, 1996.
- _____. (comp.). *Albanian Folktales and Legends selected and translated from the Albanian by Robert Elsie*. Peja (Kosovo): Dukagjini Publishing Company, 2001, 2ª edição corrigida.
- _____. (ed.). *Gathering Clouds: the Roots of Ethnic Cleansing in Kosovo and Macedonia. Early Twentieth-century Documents*. Compiled, translated and edited by Robert Elsie. Peja: Dukagjini Balkan Books, 2002.
- _____. "The Songs of the Frontier Warriors" Albanian Oral Epic Verse", in: *Illyria, the Only Albanian-American Newspaper*. Nova Iorque, vol. 13, nº 1247, 6-9 de junho, 2003, p. 8.
- _____. "Freedom and Chaos. Contemporary Albanian Literature", in: *Illyria, the Only Albanian-American Newspaper*. Nova Iorque, nº 1418, 11-14 de fevereiro, 2005, p. 3-5.
- _____. *Albanian Literature: a short history*. Londres: I. B. Tauris/Centre for Albanian Studies, 2005(b)
- _____. "Subtle Dissent of a Balkan Bard. The Life and Works of Ismail Kadare", in: *The Times Literary Supplement*, Londre, 24 de junho, 2005 (c), nº 5334, p. 14-15.
- _____. "The Hybrid Soil of the Balkans: A Topography of Albanian literature", in: CORNIS-POPE, Marcel e NEUBAUER, John (ed.). *History of the literary cultures of East-Central Europe: junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Volume II. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins, 2006, p. 283-301.

- _____. "The Rediscovery of Folk Literature in Albania", in: CORNIS-POPE, Marcel & NEUBAUER, John (ed.). *History of the literary cultures of East-Central Europe: junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Volume III. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins, 2007, p. 335-338.
- _____. "Albanian Tales", in: HAASE, Donald(ed.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Vol. 1. Westport CT: Greenwood Press, 2008, p. 23-25.
- _____. ELSIE, Robert. "Albanian Literary History and Albanian Literary Culture: Observations on Recent Developments", in: SCHMITT, Oliver Jens & FRANTZ, Eva Anne (ed.). *Albanische Geschichte: Stand und Perspektiven der Forschung*. (Südosteuropäische Arbeiten, 140). Munique: R. Oldenbourg, 2009, p. 215-224.
- _____. "Northern Albanian Culture and the Kanun", trabalho apresentado no simpósio: Albanian Language and Culture: 100 Years of Independence. University of Leiden, 10 de novembro, 2012.
- ESCUDIER, Alexandre. *La logique de l'engagement politique d'Ismail Kadaré*. Dissertação de Mestrado: Institut d'Etudes Politique de Paris, 1993;
- HENLEY, Jon & SCOTT, Kristy. "Albanina beats literary titans to first international Booker prize". *The Guardian*, sexta-feira, 3 jun., 2005, disponível em <<http://www.guardian.co.uk/uk/2005/jun/03/world.books> > acesso em 2/5/2013
- KADARÉ, Ismail. *Eschyle ou l'éterne perdant*. Paris, Fayard, 1988.
- _____. *O palácio dos sonhos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- _____. *A ponte dos três arcos*. (*Le Pont aux trois arches*. Librairie Arthème Fayard, 1981, tradução de Adalgisa Campos da Silva) Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. *Três Cantos Fúnebres para o Kosovo*. (*Tri këngë zie për Kosovën*. Librairie Arthème Fayard, 1998). Rio de Janeiro: Objetiva, 1999 (b).
- _____. *Abril despedaçado*. (*Prilli i thyer*. Librairie Arthème Fayard, 1982, tradução de Bernardo Joffily). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *As Frias Flores de Abril*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001(b).
- _____. *Os Tambores da Chuva (O Castelo)* ("*Kasnecet e shiut [Kështjella]*". tradução de Bernardo Joffily). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O General do Exército Morto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

- _____. *A filha de Agamenon & O Sucessor. (Vajza e Agamemnonit & Pasardhësi. Tradução: Bernardo Joffily). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.*
- _____. Entrevista concedida a Sussha Guppy, "Ismail Kadaré, The Art of Fiction n° 153", in: *The Paris Review*, 2013. Disponível em <<http://www.theparisreview.org/interviews/1105/the-art-of-fiction-no-153-ismail-kadaré>>, acesso em 7/5/2013.
- KLOSI, Ardian. *Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andric, Kadaré. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. München: Otto Sagner, 1991.*
- LORD, Albert. *The Singer of Tales* (editado por Stephen Mitchell e Gregory Nagy). Harvard: Harvard University Press, 2005, 2ª edição.
- MCGRATH, Patrick. "Troubled Waters", in: *The New York Times*, 2 de março, 1997. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/97/03/02/reviews/970302.02mcgratt.html>>, acesso em 7/5/2013.
- MCROBBIE, Heather. "Ismail Kadare doesn't need to be dissident to be good", in: *The Guardian*, sexta-feira, 6 de março de 2009, 12:29 GMT. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2009/mar/06/ismail-kadare-siege-dissident>> (acesso: 1/5/2013, 15h).
- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx. São Paulo: Boitempo, 2006.*
- MITCHELL, Anne Marie. *Un Rhapsode albanais, Ismail Kadaré. Marselha: Le Temps Parallèle, 1990.*
- MORGAN, Peter. *Ismail Kadaré: the writer and the dictatorship, 1957-1990. London: Legenda, 2010.*
- M'RAIHI, Mariam. *Ismail Kadare: ou l'inspiration prométhéenne. Paris: Harmattan, 2004*
- PARRY, Milman. "Çor Huso: a Study of Southslavic Song. Extracts (CH)", in: *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, (editado por Adam Parry). Nova Iorque & Oxford: Oxford University Press, 1987.
- PEREIRA, Diego de Figueiredo Braga. *A Poética do Mito. Dissertação de Mestrado. UFRJ: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2008.*
- PIPA, Arshi. *Contemporary Albanian Literature. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991.*

SINANI, Shaban. [opinião sobre as referências de Ismail Kadaré nos Arquivos Nacionais Albaneses]. Entrevista a Fiqiri Seidjaj, in: *Trepça Net*, jan. 2004. Disponível em <<http://bjoerna.net/Kadare/Sinani-2004.pdf>>, acesso em 8/5/2013.

_____. *Le Dossier Kadaré*. Paris: Odile Jacob, 2006.

SPAHIU, Alketa. *D l'épopée au roman: culture et création dans l'oeuvre d'Ismail Kadaré*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada: Université Paris 4, 2004.

THOMSOM, Ian. "Tyranny in Tirana" in *The Observer*, domingo, 15 jan., 2006, disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/2006/jan/15/fiction.features1>> acesso em 2/5/2013 VICKERS, Miranda. *The Albanians: a modern history*. Nova Iorque: I. B. Tauris, 1999.

DADOS DOS AUTORES

Ana Thereza Basilio Vieira é Professora Associada de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e do Departamento de Letras Clássicas. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Traduções: - *Kant e o ornitorrinco*. Umberto Eco. Rio de Janeiro: Record, 1998, *Conclave*. Roberto Pazzi. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. Artigos: “Aviano: uma nova perspectiva para as fábulas latinas”, IN: *Caliope: presença clássica*. Vol. 11. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, “Exotismo e barbárie: questões de identificação e negação de costumes na *História natural*, de Plínio o velho”, IN: MONTEZ, L. B. (Org.). *Viagens e Deslocamentos. Questões de identidade e representação em textos, documentos e coleções*. Rio de Janeiro: Móbile Editorial, 2012.

Daniele Gallindo Gonçalves Silva é professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur (Germanística/Literatura Alemã Antiga) pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2011) sob a orientação da Prof. Dr. Ingrid Bennewitz (com bolsa DAAD). Possui mestrado em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005) e graduação em Letras Bacharelado em Português-Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Foi professora substituta da Universidade Federal do Rio de Janeiro na Faculdade de Letras, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Setor de Alemão (2005-2006) e professora contratada da Otto-Friedrich-Universität Bamberg (2009-2010). Tem experiência na área de Letras (Língua e Literatura Alemã) e História Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: DaF, Literatura Comparada, Literatura e História, Literatura em Médio-Alto-Alemão, Recepção do Medieval, Estudos de Gênero, Ritual e Corpo, Estudos de Intermedialidade. (Citações em artigo tanto como SOUZA, Daniele Gallindo G. quanto como SILVA, Daniele Gallindo G.)

Danilo Lopes Brito é mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo atuado por longo tempo com discursos etnocêntricos, transculturalidade e relatos de viagem. Desenvolveu projeto de tradução vinculado à Fundação Biblioteca

Nacional (FBN) no qual trouxe à língua portuguesa relatos inéditos originalmente em língua inglesa. Atualmente tem-se ocupado com discursos etnocêntricos e transculturalidade em contexto midiático e atua como professor de alemão na rede escolar privada do Rio de Janeiro. Publicou: BRITO, Danilo. *O Rio de Janeiro do século XVIII no olhar dos viajantes ingleses. Traduções.* Disponível em: http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Danilo_L._Brito.pdf. Acesso em 13 de agosto de 2013 e BRITO, Danilo. *Uma Viagem, Três Discursos: exame dos relatos de Barrow; Staunton e Anderson sobre o Rio de Janeiro setecentista.* In: MONTEZ, Luiz Barros (Org.). *Viagens e Deslocamentos. Questões de identidade e representação em textos, documentos e coleções.* Rio de Janeiro: Móbile Editorial, 2012.

Diego Braga (Diego de Figueiredo Braga Pereira), é mestre em Poética pela UFRJ com dissertação sobre mito e a poesia de Fernando Pessoa, doutorando em Teoria Literária pela mesma instituição, com tese sobre narrativa contemporânea e a obra de Ismail Kadaré. Membro fundador do Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Poética/UFRJ. Publicou, entre outros, os artigos: BRAGA, Diego. “O Circular e o Interdisciplinar”, in: *Revista Tempo Brasileiro*, jan-mar, nº164, 2006, pp, 81-92 (ISSN: 0102-8782), _____. “A terceira margem do mito: hermenêutica da corporeidade”, in: *Terceira Margem*, ano XIV, nº 22, jan-jun, 2010, pp. 51-64 (ISSN: 1413-0378) e _____. “A questão do amigo em *Abril Despedaçado*”, in: PESSANHA et al. (orgs.), *Poética e Diálogo: Caminhos de Pensamento.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

Elisa Costa Brandão de Carvalho é mestre em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e possui aperfeiçoamento em Língua Grega Moderna pela University Of Athens (2000). Atualmente é Professor Assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, membro da Comissão da Biblioteca do Instituto de Letras da UERJ, também faz parte do Corpo Editorial da Revista Principia (Rio de Janeiro) e desenvolve pesquisa sobre o romance grego antigo de aventuras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Grega Clássica, atuando principalmente nos seguintes temas: Romance Grego Antigo, Período Helenístico, Romance Dáfnis e Clóé.

Gabriela Jardim da Silva

Mestre em Literaturas Francesa e Francófonas com ênfase em Literaturas Francesa e Francófonas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutoranda na mesma área. Participa dos projetos de pesquisa intitulados “As dificuldades de compreensão e tradução do francês para o português” sob a orientação do Prof. Dr. Robert Ponge, e “Narrativa de memórias: a representação e a expressão do eu”, sob a orientação da Profa. Dra. Henriete Karam.

Henriete Karam

É psicanalista, possui Mestrado em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e Doutorado em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora-Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Professora dos Cursos de Letras e de Direito da Universidade de Caxias do Sul (UCS-CARVI). Dedicase ao estudo de temas relacionados (1) à psicanálise e à teoria literária, abordando, principalmente, a construção narrativa do eu, subjetividade e memória, identidade e alteridade, imagens do eu, produção discursiva e imaginário; (2) à contribuição da literatura para a problematização e reflexão de questões pertinentes ao âmbito do direito.

Jaqueline Bohn Donada é doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Atualmente é professora de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e desenvolve pesquisa sobre o romance inglês do século XIX. É autora de “*Spontaneous Overflow of Powerful Feelings*”: *Romantic Imagery in Mary Shelley’s Frankenstein* (VDM Verlag, 2009).

Luiz Barros Montez participa do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UFRJ. Tem diversos artigos sobre Goethe e sua época. Publicou recentemente o livro *Viagens e deslocamentos. Questões de identidade e representação em textos, documentos e coleções* pela Editora Móbile, Rio de Janeiro.

Marcos César de Paula Soares possui doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (2000). Fez pós-doutorado na Universidade de Yale, EUA (2004) e na Universidade de Columbia, EUA (2012). Atualmente, é professor de Literatura na

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Especialidade em Literatura e Cinema.

Maristela Gonçalves Sousa Machado é graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1988), mestre (2000) e doutora (2005) em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui também graduação em Engenharia de Alimentos (1982) e mestrado (1989) em Bioquímica de Alimentos pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professora de literatura e língua francesa na Universidade Federal de Pelotas. Sua produção concentra-se em questões relacionadas à literatura francófona, à teoria literária, à adaptação cinematográfica de obras literárias, à tradução e ao FLE. É membro do grupo de pesquisa Literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade da UFPel.

Paula Branco de Araujo Brauner é professora de Língua e Literatura Latina nos Cursos de Letras do Centro de Letras e Comunicação da Ufpel. Doutora e Pós-Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ, desenvolve, atualmente, pesquisa interinstitucional UFPel/UFRJ sobre a *História Natural* de Plínio, o Velho. É membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Rebeca Schumacher Eder Fuão

Atualmente doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Possui graduação (2005) e mestrado (2011) em Letras em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua principalmente nos seguintes temas: poesia do Québec, poesia francesa e modernidade.

Roberto Arruda de Oliveira é professor Adjunto IV da Universidade Federal do Ceará, onde leciona Língua Latina e Literatura Latina no Ensino Presencial (Graduação), Língua Latina e Filologia Românica no Semi-presencial (Graduação) e disciplinas relativas às Bucólicas de Virgílio e às Elegias de Propércio no Mestrado em Literatura Comparada. Mestre e doutor em Língua Latina e Literatura Latina pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Suzana Vasconcelos de Melo estudou Letras- Português e Alemão na Universidade de São Paulo/USP e na Universidade de Freiburg/Alemanha. É doutoranda em Literatura Comparada na

Universidade de Hamburgo/Alemanha. O tema de sua dissertação é “estranheza e alienação no discurso moderno: uma análise comparativa dos romances *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin e *Angústia* de Graciliano Ramos”; ministrou aulas de literatura brasileira de 2011 a 2013 na Universidade de Hamburgo, e é professora substituta desde abril de 2013 na cátedra de Literaturas Ibero-americanas e Estudos Culturais da Universidade de Tübingen/Alemanha.

Valburga Huber possui mestrado em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979) e doutorado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo (2000). Foi professor Associado (Língua e Literatura Alemã) da Faculdade Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atuou desde 1988 até 2013, tendo sido docente da UFPR antes disso. Tem experiência de pesquisa na área de Letras, com ênfase em Literatura Teuto-brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: imigração, dualismo na literatura teuto-brasileira, interculturalidade, língua e literatura alemã. Participa dos grupos de pesquisa RELLIBRA-Fflch-USP, NIEM-Ippur-UFRJ e LIEDH - Faculdade de Letras UFRJ. Entre as principais publicações constam: *A Ponte edênica Da Literatura dos imigrantes de lingua alemã a Raul Bopp e Augusto Meyer*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009, *Marie Luise*. Blumenau: Cultura em Movimento, 2002 e *Saudade e esperança: o dualismo do imigrante alemão reflectido em sua literatura*. Blumenau: Editora da FURB - Fundação Universidade Regional de Blumenau, 1993.

Valéria Sabrina Pereira é formada em Letras Português e Alemão pela Universidade de São Paulo. Em 2006, defendeu, na mesma faculdade, seu mestrado sobre *A Canção dos Nibelungos*, e, em 2011, o doutorado sobre *Das Echolot* de Walter Kempowski, ambos com bolsa FAPESP e DAAD. Atualmente, desenvolve um projeto de pós-doutorado sobre traços de ficção científica na alta literatura contemporânea alemã na UFMG. Algumas publicações: *Wie Walter Kempowskis Echolot entstand - Ein Gespräch mit Simone Neteler*. Pandaemonium Germanicum (Online), v. 18, p. 138-152, 2011, Montagem e Colagem na obra de Walter Kempowski. *Revista de Letras (UNESP. Impresso)*, v. 50, p. 185-198, 2010, Táticas de poder empregadas por personagens femininas em *A Canção dos Nibelungos* e *A Saga dos Volsungos*. *Brathair* (Online), v. 8, p. 51-67, 2008, *Schuld in Kempowskis Echolot*. In: Tom Burns; Elcio

Cornelsen; Volker Jaeckel; Luiz Gustavo Vieira. (Org.). *Revisiting 20th Century Wars*. 1ed. Stuttgart: ibidem, 2012, v. , p. 259-273, et Galle, Helmut . *Os primeiros cantos*. Cadernos EntreLivros, São Paulo, p. 14 - 15, 30 jun. 2008 e *Crítica à inobservância dos preceitos da Cavalaria em A Canção dos Nibelungos*. In: Congresso Internacional de Matéria Cavaleiresca, 2012, São Paulo. *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas..* São Paulo: Humanitas, 2012. p. 619-625.

Vinicius Cesar Dreger de Araujo é Doutor e Mestre em História Medieval pela Universidade de São Paulo - USP. Suas pesquisas encontram-se focadas na história da Germânia Imperial entre os séculos VIII e XIII, bem como na imbricação entre a história germânica com a de outras regiões européias (notadamente Inglaterra e Reino Normando-Siciliano) e com a das Cruzadas. É membro do Brathair - Grupo de Estudos Celtas e Germânicos e do NEIBRAM - Núcleo de Estudos Interdisciplinares das Ilhas Britânicas: Antiguidade e Medievo. Atua profissionalmente nos cursos de pós-graduação do Centro Universitário Anhanguera e da Universidade Cruzeiro do Sul (Unicsul) em São Paulo. Já publicou diversos capítulos de livros e artigos em revistas medievalistas, dentre os quais se destacam: “A assembléia de Mainz (1184): o fato e sua repercussão nos romances cavaleirescos germânicos”. in: MONGELLI, Lênia Márcia (org.) *De Cavaleiros e Cavalarias - Por terras de Europa e Américas*, São Paulo: Humanitas, 2012, pp. 627-640; “O papel civilizador das cortes imperiais e nobres na Germânia do século XII”, in: ZIERER, Adriana (org.). *Uma Viagem pela Idade Média: Estudos Interdisciplinares*, São Luís: Editora da UEMA, 2010, pp. 283-302, “*Imago mundi, imago Christi - o mappa mundi de Ebstorf e a localização da Germânia imperial na Geografia simbólica da Idade Média Central*”. *Brathair*, 2012/1, pp.01 - 24 e “*Vozes dissonantes: As reações poéticas à Terceira Cruzada na Germânia Imperial*”. *Revista Medievalis* , v.3, pp.01 - 26, 2013.



Editora e Gráfica Universitária
PREC - UFPeI