

**SÓFOCLES**

**FLAUBERT**

**BANDEIRA**  
**crítica e  
alguma  
teoria**

**MACHADO**  
**Jefferson  
L. Franco**

**FREUD**

**BENJAMIN**

# ÍNDICE

1. **A vitória dos medíocres** - sobre *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.
2. **Édipo Rei e Antígona: tragédias dos erros** - sobre as obras de Sófocles.
3. **Bandeira e a convidada** - sobre a obra de Manuel Bandeira.
4. **Aires e o relojoeiro** - sobre *Memorial de Aires* e as crônicas de Machado de Assis.
5. **Freud: O futuro de uma ilusão** - sobre o texto de Sigmund Freud
6. **O lado épico da mentira: a narrativa na pós-modernidade** - sobre o conceito de narrador estabelecido por Walter Benjamin e as produções literárias contemporâneas.

## A VITÓRIA DOS MEDIÓCRES

*“As convicções são ingênuas  
e secretamente assassinas”*

P. Valéry

A primeira sensação, ao fechar *Madame Bovary*, é da imensa mediocridade da vida. Da visão das ruas de lama de Tostes e Yonville ao cimento e concreto das capitais se percebe o pouco e quase mínimo progresso nas esparsas liberdades (social, econômica, sexual) que vão se infiltrando em nossas vidas.

O pequeno drama de infidelidade urdido por Flaubert é até hoje apontado pelos mais diversos críticos como o romance que iniciou a condensação de todos os elementos formadores do naturalismo e da modernidade narrativa. Nele, estão esboçados todos os elementos que estariam no Zola de *Germinal*. Artesão metucioso, o autor, isolado em Croisset, cidade industrial próxima a Ruão, trabalhava às vezes dias em uma única frase. Depois de quatro anos um homem finalmente deu à luz uma das mais importantes personagens femininas da literatura.

A história simplória de Emma Rouault, filha de um granjeiro pode ser resumida em poucas frases: sonhadora, casou com um estupidificado Charles Bovary; gestou sua infelicidade; traiu-o quando surgiram oportunidades; endividou-se tolamente; desesperada, suicidou-se – se excluirmos o adultério feminino, tema proibido, todos os elementos necessários para construir um grande romance de moldes trágicos se apresentam fielmente retratados.

Mas, apesar deste aparente destaque tão importante a ponto de levar o autor a responder à justiça, as imagens de Emma adúltera e sexual (se desnudando para León, sendo “educada” por Rodolphe, percorrendo as ruas de Ruão em uma carruagem fechada) não são tão palpáveis quanto o inapelável sentimento de que a vitória é fútil e de que sua riqueza interior – sua convicção de que a felicidade individual lhe é devida – tudo isso se perderá na tumba vizinha da plantação de batatas que ocupa o cemitério de Yonville.

O que nos resgata desta constatação sombria é ver que Emma preferiu a morte ao perdão de Charles e, em nenhum momento, pede perdão àquele homem cuja vida destruiu tão metuculosamente. A consciência a vida destruída que não teve (e nem poderia ter) interpunha-se entre qualquer sensação que pudesse nutrir por Charles. Ele não era apenas tosco, era símbolo de tudo que a oprimia tão de modo silencioso e delicado, com um sorriso nos lábios.

A insatisfação de Emma não é apenas emocional ou sexual. É a insatisfação de uma existência acumulada em coisas pequenas. Significativamente, enquanto a anciã Catherine Leroux recebe sua medalha de prata que vale 25 francos, em paralelo a senhora Bovary deixa-se seduzir pela primeira vez. É a clara tentativa de fuga de um destino que a iria animalizar que leva a personagem a morrer lutando para continuar a ser o que foi durante todo o romance: humana.

Aponta também Mario Vargas Llosa em “A orgia perpétua – Flaubert e *Madame Bovary*” esta tendência ao patético, onde o frio planejamento da traição se mescla ao kitsch (*huachaferia*, em

Llosa) de falas folhetinescas e ao sonho do suicídio romântico e privado de dor.

É a complexidade de Emma Bovary, suas faces contraditórias, seu inconformismo sonhador e seu apego à matéria e à carne que a tornaram moderna. Moderna e imortal. Apesar do que diga a população e Yonville.

## ÉDIPO REI E ANTÍGONA: TRAGÉDIAS DOS ERROS.

*És cego dos olhos, dos ouvidos e do espírito.*  
Sófocles

Em “*Sobre a História Narrativa: (n)a promoção da escrita criativa*”, Francisco Moraes Paz nos conta uma passagem da *História* de Heródoto, que narra a conquista do Egito pelos persas. Furiosos com o assassinato de seus emissários, os persas cercam Mênfis, onde as tropas do faraó se entrincheiraram e forçaram-nas à rendição. Cambises, líder dos persas, manda então conduzir o faraó a um arrabalde da cidade, onde a princesa e as filhas das mais nobres famílias, como escravas, passam em busca de água. Com exceção do próprio faraó Psaménito, os demais pais choram a sorte de suas filhas. Logo a seguir, dois mil jovens - inclusive o príncipe herdeiro - são conduzidos ao sacrifício diante de suas famílias. Novamente, todos choram, exceto Psaménito. Seu controle sobre os sentimentos só se rompe ao ver um velho auxiliar, outrora rico, mendigando pelas ruas. Neste momento, ele chora.

Informado do fato, Cambises manda perguntar ao ex-soberano a razão de suas lágrimas derramadas não por seus filhos e sim pela desgraça do amigo. Psaménito responde que “as desgraças de minha família são muito grandes para que eu as possa chorar; mas a triste sorte de um amigo [...] merece minhas lágrimas sinceras.”

Assim como as do faraó Psaménito, as desgraças de Édipo e Antígona são maiores do que as que se pode chorar (e olhar) e a identificação das personagens com o público garante o efeito *terrificante* que seus destinos exercem sobre nossa percepção. Esse efeito de terror, esta *horrorificação* na alma do público tem forma e objetivo claros: o herói que a sofre não pode ser melhor ou pior do que seu público, ao contrário do herói da epopéia – este, incumbido de realizar atos sobre-humanos em nome da comunidade, necessariamente teria de ser o *überman* nietzschiniano.

Diz Nietzsche em *A Origem da Tragédia*:

...descreve-nos Schopenhauer o *horror* espantoso que se apodera do homem quando, subitamente derrotado pelas formas aparentes dos fenômenos, vê que o princípio da causalidade, em qualquer de suas manifestações, tem que admitir uma exceção. Se, além deste horror, considerarmos o êxtase arrebatador que, perante a falência do princípio da individuação, surge do que há de mais profundo na própria natureza, começaremos então a entrever no que consiste o *estado dionisíaco*...

Este estado dionisíaco, relacionado à embriaguez dos sentidos, por analogia aos antigos ritos do culto de Dioniso, onde homens vestidos de sátiros tomavam vinho e dançavam até caírem desfalecidos - para muitos reside aí, inclusive, a origem do termo tragédia, etimologicamente ligado às palavras *canto* + *bode* (que remete às fantasias usadas pelos participantes) - seria seguido pela *catarse* das emoções relativas àquelas abordadas pela tragédia.

Ao contrário de Platão, Aristóteles acredita que a *mimesis*, a imitação pela arte, reforça a natureza, a auxilia a alcançar seu objetivo final: “A arte conclui as coisas, quando a natureza falha,

ou imita as partes que faltam” (*Física*, 11, 8). Mas a arte, entretanto, não se limita a imitar o que é efetivamente, ela também mostra o que *deveria ser*. É o próprio Aristóteles que ecoa a afirmação de Sófocles de que ele pinta os homens *como deveriam ser*.

É esta força idealizada do herói que enfrenta a tragédia que adensa o sentido catártico da tragédia. Na *Política* (1341 b, 32), Aristóteles refere-se aos “cantos purificadores” que proporcionam aos homens uma alegria pura, inofensiva. É esta alegria, que não é moral nem imoral, que causa-nos prazer ao tomar contato com o universo da tragédia, caracterizado pelas paixões, misérikas e agonias.

Como o bode sacrificado a Dioniso, cujo sangue era aspergido por sobre a multidão, Édipo e Antígona são *expiatórios* para nossos sentimentos: a desgraça de seres humanos que não nos são superiores ou inferiores, enfrentada com dignidade e grandeza nos conduz por uma senda escura iluminada pelo sacrifício do herói.

Conta Arnold Toynbee em seu *Helenismo, história de uma civilização* que:

*Uma das teses de Sócrates era de que o mal é provocado não pela maldade intrínseca, mas pela ignorância. Se aquele que erra reconhecesse estar cometendo um erro, não o cometeria. O homem procura sempre fazer o bem, de acordo com o seu conhecimento. Essa concepção socrática era também caracteristicamente helênica, já que a inclinação de traduzir questões morais em termos não morais era uma das fraquezas helênicas.*

Este *errar pela ignorância* é uma das mais importantes características da tragédia, o herói que emerge da escuridão para a luz vívida e cruel do conhecimento que lhe fogia entre os dedos, ao contrário da heroína Antígona, levada à morte pelo erro (também movido pela ignorância e, em grande medida, pela prepotência) de Creonte, que conscientiza-se tardiamente do custo implicado em desafiar os preceitos divinos. Ao permitir que o cadáver de Polinice permanecesse exposto à própria sorte, incorreu contra “os deuses todos”, segundo seu filho, Hemom, diz, em uma das mais dramáticas passagens do texto. Neste sentido é interessante notarmos até onde os atributos de herói trágico presentes na *Antígona* estariam representados pelo próprio Creonte, impressão esta reforçada pela similaridade de uma das últimas falas do rei, ao ver o filho e esposa mortos, “*que eu não veja a luz de outro dia!*”, ao final trágico de seu predecessor no trono.

Jorge Ferro Piqué, professor da UFPR, identifica, em seu trabalho *A Tragédia Grega: Ambiente e Formas* as principais cenas de uma tragédia. São elas:

A catástrofe: cenas de violência, geralmente ocultas da platéia, narradas posteriormente por um ator (em Édipo, pode-se pensar na morte de Jocasta e na automutilação do rei);

As cenas patéticas: onde há a explicitação do sofrimento e da dor em cena: “*Ai de mim! Ai de mim! Como sou desgraçado. Para onde vou eu? Para onde vai minha voz? Ó deuses, para onde me lançastes?*” (1) Sófocles. *Édipo Rei*. p. 86.

Cenas de enfrentamento (*ágon*): onde, por ações e palavras, é mostrado o conflito trágico no palco, como na discussão entre Édipo e Tirésias.

Por fim, as que complementam nossa exposição anterior, *anagnórisis*, as *cenas de reconheci-*

*mento:*

...é a passagem da ignorância para o conhecimento. Uma personagem descobre-se parente, amigo ou inimigo de outro. Pode ser também a descoberta de algo que se fez, ou não. O exemplo clássico de cena de reconhecimento é a descoberta de Édipo como assassino do pai e esposo da mãe em *Édipo Rei*. O reconhecimento em si pode se dar por várias formas, uma muito usada é por sinais exteriores [...]. Observe-se que não se trata de uma cena em que o público toma conhecimento de algo. É a personagem que toma consciência de algo, que não é trivial, mas importante para seu destino.

Há duas cenas de *reconhecimento* em *Édipo Rei*: uma parcial, no segundo episódio, e uma total, no quarto. É o fator do erro inconsciente, do *pecado original* que cuida de aproximar ainda mais o herói do espectador - é a este pecado original que a agonia do personagem expia, ao mesmo tempo que reforça os temores que temos do afloramento de nosso *id* de nossa *hybris* - o orgulho irracional que ultrapassa os limites comedidos e é castigado pelos deuses -, de nossos pecados adormecidos, inconscientes, pelos quais temos um perpétuo sentimento de culpa.

É a *piiedade* citada por Aristóteles, que juntamente com o *terror* formam a matéria-prima que o poeta usa para alçar o mito a sua pureza artística, tornando-o *uma alegria sem tristezas*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Lúcia Militz. *A Poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo : Editora Ática, 1992.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. São Paulo : Editora Herder, [s.d.]

NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da Tragédia*. Lisboa : Guimarães Editores, [s.d.]

PAZ, Francisco Moraes. *Sobre a História Narrativa: (n)a promoção da escrita criativa*. Curso ministrado na UFPR, Curitiba, abril de 1993.

PIQUÉ, Jorge Ferro. *A Tragédia Grega: ambiente e formas*. Conferência realizada na UFPR, Curitiba, 15 de setembro de 1997.

SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre : L&PM, 1999.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Santiago : Publicações Europa América LDA, 1988.

TOYNBEE, Arnold. *Helenismo: história de uma civilização*. 5. Ed. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1983.

## BANDEIRA E A CONVIDADA

*“Isto é o que acho de mais trágico em certos homens, artistas fatais, incontestavelmente...”*

Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira

Sigmund Freud afirmou, certa vez, que *“o poder sobre a natureza não é pré-requisito para a felicidade humana”*. Ao ler *“Consoada”* vemos com clareza a realidade desta afirmação. Ao depararmos com o *eu lírico* Bandeira aguardando sua convidada *“iniludível”* é perceptível que, apesar do temor inevitável da noite (e de todos os seus *“sortilégios”*), o poeta apresenta sua conciliação com a idéia de sua própria finitude. Afinal, ao tomar a *“consoada”* com sua acompanhante eleva-a talvez a um justo lugar, atribuindo-lhe, enfim, um lugar em sua mitologia pessoal.

Tendo uma obra eivada por presenças daqueles que hoje *“dormem profundamente”*, a biografia de Bandeira nos mostra que também ele viveu, constantemente, sob a sombra da espada de Damocles. Supostamente condenado ainda em sua juventude pelos médicos passou a fazer se acompanhar da sombra da Indesejada, que lhe deu a compreensão necessária de que a vida é uma *“...agitação feroz e sem finalidade / Que a vida é traição...”*. Traído pela vida, ingrata e involuntária companheira, o poeta começa um longo convívio com aquela que, mais do que as *andorinhas* que ainda comprovavam a presença física da vida, será, através de seus longos anos, uma amante às vezes repudiada, eventualmente inspiradora e, por fim, amiga aceita no seio da família e na mesa do poeta: a morte com suas promessas de paz e sono.

Anteriormente tão claro na expressão de seu sentimento de incompletude, transmitindo a sensação de quem partirá deixando um trabalho por fazer (... *Gosto muito de crianças: / Não tive um filho de meu. / Um filho... Não foi de jeito... / Mas trago dentro do peito / meu filho que não nasceu ...*) bem como marcado pelo afã de gozar os prazeres terrenos antes que a noite caia – e, sobre isto, nota-se com precisão a afinidade de sentimentos entre Bandeira e o francês Baudelaire, que expressou a futilidade da contenção no seu *“Remorso Póstumo”*: *“... porque o túmulo sempre há de entender o poeta / na insônia sepulcral dessas noites sem fim, / Dir-te-á: “de que serviu, cortesã incompleta, / não ter tido o que em vão choram os mortos sós?” / - E o verme te roerá como um remorso atroz ...”*.

Deste remorso, como sabemos, Bandeira se esforçou para escapar. O que, talvez em parte, ajude-nos a compreender sua, ia dizer reconciliação mas é um erro, digamos, sua aproximação mais estreita da morte-companheira retratada em *Consoada*. A sensação da vida plenamente vivida é o grande bálsamo (ou será maná?) que vem atender à prece de um poeta em início de carreira, que já então carregava o peso de possuir uma consciência aguda de que a condição humana é provisória. Aterrado por ter tido lançada em seu caminho nossa verdade comum e estarrecedora: de nossa mortalidade, Bandeira pede, em *“Renúncia”*, *“... humildemente a Deus que a faça/ Tua doce e constante companheira ...”*. Esta intimidade com a dor (indissociável do conceito de morte) acaba por levar, enfim, à uma amizade que é quase uma alegria, encarada as duas irmãs (tanto a morte como a dor) muitas vezes como motes para piadas, como em *Pneumotórax*, poema no qual aquele



que seria (então) um último, desesperado (e doloroso, certamente) recurso para recuperar a capacidade de um pulmão infiltrado serve de *escada* humorística para a (auto-?)ironia, ao ser colocado ao mesmo nível (aliás em nível mais baixo, uma vez que nem mesmo sua utilização resolveria) de um – tão desesperado quanto – tango argentino, música por natureza composta de lamentações, normalmente amorosas, o que nos leva a imagem recorrente de que a vida “*é traição*”, mas, afinal, mesmo a traição pode desaguar no aprimoramento do humor daquele que é traído, liberando-o muitas vezes das amarras impostas por uma união segura.

Esta exacerbação do momento erótico em Bandeira é exposta por Affonso Romano de Sant’Anna, em o *Canibalismo Amoroso*, através de uma citação de George Bataille, que diz: “*a passagem do estado normal do desejo erótico supõe, em nós, a dissolução relativa do ser constituído na ordem do descontínuo. Esse termo, dissolução, responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica... que é um jogo, e no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas*”. Colocando esta observação sob outra ótica poderíamos pensar que o momento erótico na obra de Bandeira leva não apenas à uma *vida dissoluta* (em ambos os sentidos) mas, também, ao conceito de uma *morte dissoluta* – ou seja na contraposição de um ato eminentemente vívido – a conjunção carnal – à rotina de um homem acompanhado permanentemente da “*indesejada das gentes*”. Neste sentido podemos afirmar que foi, sim, Bandeira o traidor, pois durante toda sua existência traiu sua perseguidora (a morte) com sua amante fugidia e involuntária (a vida).

Ao fim e ao termo, parecia caber ao poeta reconciliar-se com a traída, convidando-a, por fim, para a *Consoada*, a princípio temeroso (por não saber se a morte por ele antropofornizada chegaria de maneira *dura ou caroável*) mas, logo, se descontraído com a segurança que tem os velhos amantes de saberem falar ao coração daquelas por eles apaixonadas.

Aqui, talvez, caiba falar do segundo sentido de *consoar*, de soar conjuntamente, ser consoante, rimar. Finalmente pacificado com a morte pode o poeta incluí-la tão derradeiramente em seu rol de conquistas que ela se torna não apenas inspiração como também, musa e – por que não? – co-autora do texto, na medida em que foi sua presença constante ao longo da obra de Bandeira que colaborou para que seu *campo* fosse lavrado com tanta sensibilidade. Foi a morte que plantou a semente, não do poeta, pois (como o próprio afirma no *Itinerário de Pasárgada*) este já estava em formação, mas, sim de algumas belíssimas obras, que fazem parte, nesta festa ou cerimônia (não esqueçamos do caráter religioso do jantar), do cardápio como finas iguarias dispostas ao longo de uma vida que deixou cada coisa em seu lugar.

Esta paz final, esta aceitação de uma relação duradoura, talvez tenha sido simplesmente a réplica de Bandeira a outra citação de Freud, que iniciou e encaminha o encerramento deste texto: “... *o meu destino é perturbar o sono da humanidade ...*”.

Talvez, em *Consoada*, Bandeira tenha conseguido superar este incômodo e onipresente viziinho, bem como as aflições cristãs de nossa vida seguinte – segundo as Sagradas Escrituras infinita, dando margem à existência de uma outra realidade iniludível (a impossibilidade do descanso final) – reunindo, por fim, em um ritual de sedução, em uma festa, em um jantar, outra atividade da vida por excelência, Tântos e Eros. Os princípios da vida e da morte. Por consequência, traidora e amante indesejada, sob o mesmo teto, à mesma mesa, em um banquete servido pela poesia em pessoa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo : Cia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Melhores Poemas*. São Paulo : Global, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Flores das Flores do Mal (introdução de Manuel Bandeira)*. Seleção de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro : Ediouro, s/d.
- CARA, Salete de Almeida. *Literatura Comentada: Manuel Bandeira*. São Paulo : Nova Cultural, 1990.
- CLARET, Martin. *Freud*. São Paulo : Editora Martin Claret, 1994.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de leitura: Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo : Editora Ática, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo : Brasiliense, s/d.
- TAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. S/l : Duas Cidades – Editora 34, s/d
- TELES, Gilberto Mendonça. *A experimentação poética de Bandeira em Libertinagem e Estrela da Manhã*. S/l : s/e, s/d.

## AIRES E O RELOJOEIRO

“As teses escolares dedicam-se a pais, parentes e amigos”.

Machado de Assis

Entre as peremptórias exclamações e derramados elogios que marcam o início da obra de Josué Montello sobre Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Machado de Assis*) o autor explicita, adiantando assim o tema do livro, sobre o fundador da Academia Brasileira de Letras que “nada lhe saiu então da pena que não tivesse um sentido confessional. Mesmo quando parece passar ao largo de suas convicções. Sobretudo quando consegue firmar seu nome, e é realmente o mestre, aclamado, reconhecido, prestigiado, e a que não faltou sequer o livro demolidor do confrade da Academia, mas que não teve o dom de perturbar-lhe a serenidade superior”.

Seria, então, esta “serenidade superior” atribuída a Machado por Montello pressentida em nosso tão sereno Conselheiro Aires, narrador de “Esaú e Jacó” e “Memorial de Aires”, sendo ambos, afinal, em uma aproximação grosseira, memorialistas?

Pode-se dizer que no *Memorial Aires* escreve a crônica de sua vida, ao menos na acepção que dá à palavra meu velho Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, segundo o qual crônica é a “narração histórica, por ordem cronológica”. E o fato do próprio Aires ser personagem de Machado não implica em uma mudança nesta estrutura, que foi costurada e entremeada de modo a “dar uma narração seguida”, segundo o próprio autor nos avisa, na “Advertência”.

Isto nos leva, inevitavelmente, à interpenetração destes dois gêneros: a crônica e o romance, sendo um composto e outro compositor, fundem-se ambos na estrutura da obra. Dentro da qual nosso cronista, que deveria, uma vez que se aparenta significativamente ao historiador em contraposição ao literato, “contar o que aconteceu” segundo a tradição aristotélica enquanto ao poeta caberia falar de coisas que “podiam acontecer”.

O personagem Aires nos mostra o que aconteceu ou aquilo que ele pensa ter acontecido, mas é a intervenção organizadora de Machado que lança luzes sobre ângulos insuspeitos e coloca em dúvida sua própria criação.

Esta insustentabilidade da realidade *per si* é bastante significativa pois devemos lembrar que Machado foi, ele próprio, um ativo cronista de seu tempo. Haveria o narrador ficcional Machado de Assis transparecido por trás do cronista, elaborando, quiçá, visões fugazes de uma outra realidade.

Afinal, Bakhtin já afirmava, nas *Questões de Literatura e de Estética* que “no plano do pensamento habitual, a realidade oposta à arte (em tais casos, aliás, gosta-se de empregar a palavra ‘vida’) já é essencialmente estetizada; já é uma representação literária da realidade, embora híbrida e instável”.

O quanto, então, desta “realidade estetizada” pode ser apreendida nas crônicas da vida de Aires em comparação às crônicas de Machado? No “Bons Dias!” de 19 de maio de 1888 (seis dias depois da assinatura da Abolição pela Regente, portanto) já publicava o autor, caprichando sumamente na ironia a crônica segundo a qual o narrador (obviamente um personagem criado pelo autor a fim destacar os pontos mais passíveis de crítica de seus contemporâneos) escarnece dos abolicionistas

de véspera, se dizendo pertencer a uma família de profetas “après cout, post facto, depois do gato morto ou que melhor nome tenha em holandês”, e que, portanto, alforriara “antes mesmo dos debates” aproveitando aliás as repercussões positivas do fato através da promoção de um jantar para anunciá-lo publicamente, afinal “perdido por mil, perdido por mil e quinhentos”.

Este episódio inevitavelmente nos leva a estabelecer uma relação direta com o ato “generoso” do Barão de Santa Pia levado a efeito a 10 de abril de 1888, no qual alforria de maneira coletiva e imediata a todos os escravos de sua fazenda, expressando a certeza (cuja exatidão, por sinal pode ser comprovada no decorrer da narrativa) de que “poucos deles deixarão a fazenda; a maior parte ficará comigo, ganhando o salário que lhes vou marcar, e alguns até sem nada, - pelo gosto de morrer onde nasceram”.

Já o narrador de “Bons Dias!” cerca a mesma atitude com ares de galhofa, assinalando que, após a alforria, ofereceu a seu criado (Pancrácio) um “ordenado pequeno” e ressaltando que “Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade”.

Mas são outros – e mais sutis – os momentos que realmente revelam que a mesma ironia e mordacidade utilizada para espargir agulhadas em “Bons Dias!” está presente na construção do venerando Conselheiro Aires.

Em 1º de junho de 1888, Machado, novamente carregando nas tintas do sarcasmo declara que “fui sempre um primor de educação” e prossegue mostrando claramente um perfil de “alienação” e fisiologismo, fugindo de qualquer comprometimento de suas opiniões. Frente a frente com amigos cabisbaixos expressa seu descontentamento por vê-los deste modo dizendo que não gosta “de caras tristes, como não gosto delas alegres”. É, portanto, bastante próxima das posições de nosso Aires, que lê Shelley ao mesmo tempo que Thackeray pois “um consolou-me do outro, este desenganou-me daquele” mostrando uma predisposição “tucana” contrária a alegria assim e tanto como quanto a tristeza, enleando-se, enfim, na mornidão.

Ainda a 6 de julho de 88, Machado, ou melhor, seu narrador nas crônicas iria expressar opinião realmente digna de um diplomata: a de que “não há magros nem gordos, há fatos subjetivos”. Tal descrição encontra contraparte adequada naquela de faz Aires do Barão de Santa Pia, de que ele não é nem “feito velho nem muito velho” refletindo a neutralidade do conselheiro levada até mesmo ao julgamento das aparências.

Aquilo que Aires define como “este bom costume de calar” ou, ao menos, de dizer o que lhe é conveniente é visível também em outro personagem do “Memorial”, Tristão que “assistiu à Comuna, em França, e parece ter temperamento conservador fora da Inglaterra; em Inglaterra, é liberal; na Itália continua latino”. Encaixaria-se perfeitamente ao rapagão o espanto mostrado no início do “Bons Dias!” de 27 de dezembro de 88, que diz: “cuidava eu que era o mais precavido dos meus contemporâneos. A razão é que saio sempre de casa com o *Credo* na boca, e disposição feita de não contrariar as opiniões dos outros”.

Esta posição, corroborada e aplaudida por Aires em vários momentos do texto (ele deixa o sentimento de desconfiança reservado aqueles diplomatas que ainda estão “na ativa”) é responsável, certas vezes por imprimir ares quase de humor ao discurso do Conselheiro. Tal é o caso, por exem-

plo, quando ele afirma que os libertos de Santa Pia desejam acompanhar a herdeira da fazenda à corte, e interpreta o fato como reflexo da viúva “ser formosa e ter o dom de cativar”. Aliás, o próprio emprego da palavra cativar na oração desenvolve quase que um trocadilho.

Claro que reforçar e lançar luzes sobre os traços de ironia utilizados por Machado na construção da narrativa do Conselheiro Aires, contrastando-os aqueles existentes nas crônicas do próprio autor, não tira o *status* de obra aberta – segundo Umberto Eco aquelas obras ficcionais que se esforçam para serem tão ambíguas quanto a vida – de que o livro goza. Mas talvez expor o sarcasmo expresso por Machado aos “costumes diplomáticos” tão presentes no Conselheiro seja mais um item a, como afirma John Gledson, “ensinar-nos a desconfiar de Aires como narrador”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo : Cultrix, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo : Unesp / Hucitec, 1993.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo : Cia. das Letras, 1994.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1986.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Rio de Janeiro : Ediouro, s/d.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Memorial de Aires*. São Paulo : Atica, s/d.

MONTELLO, Josué. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.

## FREUD: O FUTURO DE UMA ILUSÃO

Constatar, como Freud nos propõe em “O Futuro de uma Ilusão”, a necessidade da substituição de paradigmas calcados no irracionalismo, na ignorância e superstição por outros, frutos da consciência crítica e do amadurecimento do ser humano é, como ele mesmo definiu, tarefa para um “futuro imprevisível e para uma nova geração de homens”. Até mesmo a leitura deste texto e de sua lógica implacável lançada contra os pés de barro das deidades implica, ainda hoje, na abertura de feridas e explosões de ânimos, como a que marcou a abertura da exposição “Conflito e Cultura” no Estados Unidos, em dezembro de 1998. Programada para 1995, a mostra enfrentou, durante três anos a resistência de grupos “politicamente corretos”, “feministas”, filósofo, militares e até mesmo de psiquiatras, que reuniram argumentos tão díspares como o direito à pluralidade de opiniões quanto “o tratamento machista de Freud em relação à sexualidade feminina”.

Toda esta polêmica faz lembrar a recente volta às cadeiras escolares norte-americanas do criacionismo doutrinário, que prega (ainda) que Deus moldou o homem do barro há pouco mais de 8.000 anos e que todas as provas em contrário são na verdade diversionismos que visam testar a nossa fé.

Se “O futuro de uma ilusão” realmente se permitiu ser iludido (diferentemente de estar “errado” como demonstra o próprio Freud em seu texto) certamente foi no otimismo que demonstrou acerca da evolução da mente humana moldada por um ensino supostamente laico (se bem que nos falta um ambiente laico que estimule a busca individual por respostas às grandes questões primevas). Estas manifestações, do mais puro reacionarismo são as mesmas já previstas pelo autor: “Serei obrigado a ouvir as mais desagradáveis censuras por causa de minha superficialidade, estreiteza de espírito e falta de idealismo ou compreensão dos mais altos interesses da humanidade. Por um lado, porém, tais admoestações não são novas para mim, e, por outro, se um homem já aprendeu na juventude a se sobrepôr à desaprovação de seus contemporâneos, que lhe pode ela importar na velhice, quando ele está certo de que em breve se achará além do alcance de todo favor ou desfavor?”

Freud hoje está, realmente, muito além de todo o desfavor, não sendo obrigado portanto a ver a (apesar de tudo previsível e característica) obnubilação da ciência por todo o tipo de bobagem esotérica que surge na mídia. Se a humanidade realmente padece em uma neurose global, certamente não apenas ainda não a superamos como nos aferramos a ela desesperadamente, buscando o caminho mais fácil para obter respostas que preencham nossas inquietações.

É irônico pensar, portanto, que o próprio Freud disse, ao chegar aos Estados Unidos, que os americanos, em sua ingenuidade não poderiam nem imaginar que ele estava lhes trazendo a peste. Devemos olhar, portanto as reações que a psicanálise e textos como “O futuro de uma ilusão” causam como a reação exagerada dos anticorpos do conservacionismo social, o que já foi descrito como “resistência”.

A resistibilidade dos fatos que expõem o texto é a mesma do paciente que se defronta com

seus traumas. “O futuro de uma ilusão” é quase uma nova “ferida narcisística” com a qual se defronta o leitor, após Copérnico ter deslocado nossa posição central no universo para uma esquecida periferia e depois de Darwin nos ter feito olhar nos olhos de nossa origem puramente animal.

Agora nos defrontamos com o fato da Providência humanizada que nos protege dos desígnios aleatórios da natureza e nos inscreve em um grande plano geral que dá sentido à nossa existência ser apenas uma ilusão infantil da humanidade, que devemos superar para um dia chegarmos à nossa maturidade como espécie.

Não admira portanto, reações aguerridas como do filósofo francês Jacques Derrida, que classificou a psicanálise de “soberania”, afirmando que ela não “...logrou pensar, penetrar e alterar os axiomas do ético, do jurídico e do político...” No entanto, Freud permeia o inconsciente de gerações que construíram as instituições, positiva ou negativamente. Como modelo e paradigma ou como peste a ser erradicada de nosso mundo tão moral e temente à ordem divina.

Esse temor é aquele para o qual o próprio Derrida dá pistas, o de que o método psicanalítico é a desconstrução antes do Desconstrutivismo pós-moderno. É a desconstrução do sujeito, de suas crenças, medos e ilusões. É a chave para a desconstrução das próprias instituições cujas fundações repousam sobre os ombros deste sujeito.

Talvez aí se encontre o foco de tão acirrada resistência. No fato de que, finalmente, nossos desejos mais secretos de barbárie foram abertos e suas entranhas expostas - e nosso puritanismo, nossa resistência e nosso medo exige que tudo seja coberto de novo e enterrado bem fundo para que não nos confrontemos com a verdade de que Sartre estava iludido e de que o inferno habita em nós mesmos.

## BIBLIOGRAFIA

FOLHA DE SÃO PAULO, Caderno Mais! - Freud: conflito e cultura. SP : FSP, 10 de setembro de 2000, p. 3 a 13.

MEZAN, Renato. Freud - a conquista do proibido. SP : Ateliê Editorial, 2000.

REVISTA CULT, Freud - o sonho do século. SP : Lemos Editorial, nº 28, novembro de 1999, p. 50 a 63.

SANTOS, Lazir de Carvalho dos. Site <http://www.psicanalise.virtual.nom.br>. S/l : S/d.

VÁRIOS. Freud por ele mesmo. Org.: Martin Claret. SP : Martin Claret, 1994.

## O LADO ÉPICO DA MENTIRA: A NARRATIVA NA PÓS-MODERNIDADE

Walter Benjamin diz, nas suas “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que “...Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais”. Esta ausência, como sabemos, se deve ao fato de que a narrativa pressupõe um “intercâmbio de experiências” e de que as experiências do mundo moderno estão se tornando incomunicáveis, levando à “experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção”. Prova disso seria o mal-estar generalizado em um grupo ao se pedir que alguém narre alguma coisa: “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável”.

Buscando as causas dessa mudez, Benjamin traz a fórmula de Villemessant, fundador do jornal *Figaro*, que afirmou que, para seus leitores, um incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri”. Essa é a essência da diferenciação que será estabelecida entre *informação* e o *saber*, um elemento de natureza mais longínqua (seja distante no conceito espacial, vindo de outras terras e trazido por um viajante ou seja distante em um conceito temporal, oriundo de antigas tradições). Segundo Benjamin, na raiz da crise que se instaurou na narrativa está a difusão da informação. Abalroados de informação diariamente, somos, cada vez mais, pobres naquilo que Benjamin denominou de “sabedoria”: a capacidade de comunicar a um grupo de ouvintes uma narrativa extraída da experiência (própria ou de terceiros) capaz de aquinhoar-lhes com uma “lição” prática sobre a natureza da vida. Dessa forma recebemos, por dezenas de canais de mídia, notícias instantâneas de todo o mundo, mas nossa existência cotidiana é pobre em histórias.

E, como forma por excelência da modernidade, o romance reflete nossa face, pois sua leitura é uma experiência solitária, através da qual o romancista expressa sua absoluta perplexidade diante da vida: é impossível extrair um aconselhamento da obra, pois o romance nos leva justamente a duvidar da sabedoria de seus personagens.

Portanto, o que distinguiria o romance de outras formas de prosa (contos de fadas, lendas...) é que ele “nem procede da tradição oral nem a alimenta” - sendo, por conseguinte, uma forma atrelada à imprensa: o romance só se torna viável com a popularização do livro como objeto de consumo.

Em torno deste raciocínio, Silviano Santiago, constrói, no seu “*Nas malhas das letras*”, uma hipótese que visa apontar o narrador da pós-modernidade como aquele que, sim, expõe uma “sabedoria” - sem que, no entanto, a tenha vivido. É, por isso, o “puro ficcionista”, que dá “autenticidade” a um relato que, por sua natureza de vivência exterior, estaria desprovido desta virtude.

Esta “falsa autenticidade” seria fruto única e exclusivamente da verossimilhança, que é estruturada internamente no texto e nem por isso seria menos válida, pois a grande lição da pós-modernidade é a de que “real”, “autêntico” e “verdadeiro” são construtos da linguagem, apenas conceitos virtuais revestidos de uma aura advinda de um argumento de mais (ou menos) autoridade.

Nosso trabalho será propor uma terceira via: a de que o narrador pós-moderno explicita em sua “narração” - palavra que utilizaremos para evitar confusões com os termos de Benjamin - uma sabedoria, sim. Mas de que esta sabedoria, longe de se constituir de uma amostra *voyeurística*, na qual o narrador “olha o outro”, como define Silviano Santiago, demonstra, na verdade, um conhecimento de caráter eminentemente prático e procura transmitir uma carga extremamente utilitária ao seu público.

Para apoiarmos esta análise, utilizaremos três textos, privilegiados por serem um único tema tratado de diferentes maneiras por autores diversos ao longo de quase um milênio: o primeiro será “*A dama do pé de cabra*”, texto medieval português de autor desconhecido, que possivelmente remonta ao século XI, e foi retirado do livro de linhagens catalogado como “LL9A4”. O segundo, com o mesmo nome do anterior, de autoria de Alexandre Herculano. O terceiro, por fim, escrito por



Amadeus Lopes Sabino, intitulado “O livro dos mortos”.

Tomemos o texto medieval como exemplar da narrativa (segundo a concepção de Benjamin). Claramente, ele nos traz uma lição prática: a explicação da origem do que seria, muito provavelmente um costume medieval seguido pelos moradores da região de Biscaia: de, a cada cabeça de gado morta, colocar do lado externo à aldeia, uma “peça” de carne (geralmente as entranhas), em culto que tem claramente raízes em oferendas pagãs - e, pela manhã, “nom acham i nada”.

A própria figura da dama pouco tem de demoníaco ou diabólico em sua descrição, exceto, é claro os pés fendidos, nem tampouco age com malevolência, é apenas afetada e repelida pela persignação do marido, que, descumprindo o compromisso que aceitara ao se casar com ela, faz o sinal da cruz diante de uma cena que desafia sua compreensão. Imediatamente a esposa desaparece por uma janela, arrebatando a filha.

Através de um trabalho de minuciosa arte narrativa, Alexandre Herculano reconstrói o texto medieval, dando-lhe aquilo que Ian Watt destacou através de uma citação atribuída a E. M. Forster como uma das principais características da forma romanesca: a consideração de que “a *‘descrição da vida em termos de tempo’...*” é “...o tema específico que o romance adicionou às preocupações mais antigas da literatura, que descreviam *‘a vida em termos de valores’...*”.

Ao explicitar os mecanismos utilizados por Nerval para a composição do romance *Sylvie*, por exemplo, Umberto Eco está pondo em evidência o grande papel da linha cronológica para o romance do século XIX. Tomado por flashbacks e ações simultâneas, o livro é o que Eco descreve como “uma espécie de partitura musical”.

É essa importância fundamental do tempo e da concatenação entre causas e efeitos que levam o texto de Herculano a explicar detalhadamente a maldição que leva à perdição da nobre senhora, os prazos e datas são fixados em anos, dias, meses, as coincidências e fatos inexplicáveis, os personagens de intenções incompreensíveis são dissecados e postas a nu, engrenagens de um grande maquinismo que nos leva inexoravelmente a um ápice final, afinado pelo mais puro racionalismo dezenovista.

A dama do pé de cabra retratada por Herculano é claramente alinhada às forças malignas, é, literalmente, diabólica. Afinal, o que mais esperar de uma alma penada? O elemento cristão também é bastante reforçado e permeia todo o texto, os encantamentos e feitiços utilizados pela dama são transcritos e a invasão mágica de Toledo, episódio praticamente inexistente na crônica original se torna ponto importantíssimo ganhando ares de grande aventura. A sugestão de uma relação incestuosa entre D. Inigo Guerra e sua mãe sobrenatural é, por fim, o remate pecaminoso da descrição dos males da família. O caráter didático é totalmente suprimido, pois, embora haja vestígios de um ensinamento moral, desaparece o caráter prático (na lenda medieval, a explicação para o hábito dos habitantes de Biscaia, que depositavam “oferendas” fora de suas aldeias).

E nosso terceiro texto? Nele, Amadeu Lopes Sabino inicia um verdadeiro ensaio reminiscente: “Persegue-me um tema de Herculano: a história de D. Inigo Guerra, filho de Diogo Lopes, senhor da Biscaia, e da Dama-Pé-de-Cabra”.

A partir deste início em tom de confissão somos levados ao que inicialmente parece uma coleção de impressões pessoais sobre o texto, mas que, surpreendentemente, aos poucos se apropria das bases do texto de Herculano para, sem aviso prévio, construir uma outra narração.

Em Lopes Sabino, é interessante observar, as próprias marcas temporais apontadas por Watt e características em Herculano (“Dois anos duraram as guerras del-rei...”, “a clepsidra aponta a hora de sexta noturna...”) já se encontram, senão flexibilizadas e distorcidas, pelo menos desacreditadas como meros maquinismos explicitamente pertencentes ao mundo da narrativa (“durou os *emblemáticos* três dias” - grifo nosso).

Muito bem. E onde está a sabedoria prática anteriormente prometida? Vejamos:

Ao pressupor um narrador clássico a praticar sua arte, Benjamin incluiu um grupo de importância fundamental à existência da narrativa: o público ouvinte.

“Metade” da arte da narrativa se constitui de “evitar explicações” justamente para que, deste

modo a história se grave na memória do ouvinte, podendo ser reproduzida por este embebida de suas próprias experiências pessoais, que a enriqueceriam. Deste modo, a descrição de “sutilezas psicológicas” seria integralmente desnecessária, uma vez que toda a narrativa contaria, para ancorá-la, com um público que disporia de um conhecimento prévio de narrativas, teria experiência no manejo das ferramentas de sua construção e poderia - portanto - incorporá-la ao seu patrimônio pessoal, e recontá-la modificada por suas próprias vivências.

É justamente este *background* do ouvinte que é esperado do leitor (pós-moderno) de Sabino. A leitura e aproveitamento da narração constitui-se uma experiência compartilhada de mergulho nos textos medieval e de Alexandre Herculano. A ausência deste conhecimento prévio nos cega para os ângulos mais intensamente pungentes da construção literária. É uma narração feita para leitores por um leitor.

Da mesma forma que o narrador concebido por Benjamin, Lopes Sabino mergulha o tema da Dama Pé de Cabra em si mesmo e o extrai modificado. É, assim, um leitor que “*cedeu à inclinação de recontá-la [a história] um dia.*”

O fruto desta determinação não tem por objetivo explicar ou explicitar aspectos do texto seu antecessor e, sim, aconselhar uma releitura com outros olhos, descortinando aspectos invisíveis ou mesmo inventando-os. Afinal, “aconselhar”, segundo o próprio Benjamin, “é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”.

Desta forma, a pergunta “o que aconteceu depois?”, que, segundo Benjamin, se aplicaria à narrativa e não ao romance ganha, de repente, novos sentidos e recupera sua valia (veja-se o caso do próprio Silviano Santiago com seu “Em liberdade”).

Se, como é afirmado nas “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o paradigma do narrador é o viajante que tem muitas histórias para contar, hoje temos um novo paradigma: o do leitor que tem muitas visões para expor. Infinitas interpretações podem surgir deste caldo primordial que é a “comunidade” da leitura.

A leitura de um romance na pós-modernidade não pode mais ser definida como um ato solitário. Mesmo que, bakhtinianamente encaremos a forma romanesca como naturalmente plurivocal, a pós modernidade traz algo novo: a perda da inocência, pois, como afirma Umberto Eco no *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, ao reconhecermos nossa incapacidade de destruir o passado sob pena de nos condenarmos ao silêncio, satisfazemo-nos em revisitá-lo, porém de maneira irônica.

Por isso, mais do que nunca, ao abirmos uma *narrativa* pós-moderna estamos, obrigatoriamente, acompanhados dos ecos de obras e autores em um dialogismo consciente e que deve ser explicitado a nós leitores, que devemos participar ativamente com nossas próprias lembranças e paradigmas que, mais do que sombras serão companheiros de viagem que nos guiarão e nos emprestarão sua sabedoria, colocando-nos no rumo de novas experiências.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANÔNIMO. *A dama pé-de-cabra*. In: *Livro de Linhagens 9A4*. S/l : s/e, s/d.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

HERCULANO, Alexandre. *A dama pé-de-cabra*. In: *Lendas e narrativas*. Lisboa : Ulisseia, 1988.

HUTCHEON, Linda. “Metaficção Historiográfica: ‘O Passatempo do Tempo Passado’” In: *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro : Imago, 1991

MENTON, Seymour. “La Nuova Novela Histórica: definiciones y orígenes” In: *La Nueva Novela Histórica de La América Latina, 1972 - 1992*. México : Fondo de Cultura Económica S. A., 1993

SABINO, Amadeu Lopes. *O livro dos mortos*. In: *O retrato de Rubens*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1985.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, s/d.

WATT, Ian. *Realismo e forma romanesca*. In: *Literatura e Realidade*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1984.

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. In: *Revista Letras*, Curitiba, Editora da UFPR, nº 43, p. 49-59.

**Estes textos podem ser livremente reproduzidos para fins educacionais, com a citação de autoria. Para a reprodução pública e/ou em escala, entrar em contato com [j.l.franco@bol.com.br](mailto:j.l.franco@bol.com.br) / [jlfranco@starmedia.com](mailto:jlfranco@starmedia.com) - é proibida a difusão comercial sem permissão do autor. Compilado em Curitiba - novembro de 2001, edição do autor.**