

CADERNOS

Neolatinos

2

Número 2





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Dr. Roberto Leher

Vice-reitora

Dra. Denise Fernandes Lopez Nascimento

Faculdade de Letras

Diretora

Dra. Eleonora Ziller

Diretora Adjunta de Ensino de Graduação:

Dra. Cláudia Fátima Morais Martins

Pós-Graduação e Pesquisa

Diretora Adjunta de Pós-Graduação e Pesquisa

Dra. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Vice-Diretor de Pós-Graduação e Pesquisa

Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas

Coordenador

Dr. Antonio Francisco de Andrade Júnior

Substituto Eventual

Dr. Fabiano Dalla Bona

CADERNOS NEOLATINOS

Editor Responsável

Dr. Victor Manuel Ramos Lemus

Diagramação e Editoração Técnica

Rafael Laplace de Andrade - IGEAD

SUMÁRIO

EDITORIAL 5

LEMUS, Víctor. FL/UFRJ

O PAI, A MÃE E A FILHA (2010) DE ANA LUISA ESCOREL: UMA ANÁLISE DO EU EM TERCEIRA PESSOA. 6

ARAUJO, Monique Cunha de (UFRGS)

“LO MÁS NORMAL ES CORTAR LAS CABEZAS”: ASPECTOS DA VIOLÊNCIA EM FIESTA EN LA MADRIGUERA, DE JUAN PABLO VILLALOBOS 15

BENATTI, Andre Rezende (UFRJ/UEMS) - DA SILVA, Ana Carla (UEMS)

QUATRO EVAS E UM FUNERAL. O MITO DE “EVITA” E O CAMPO LITERÁRIO ARGENTINO. 32

LEMUS, Víctor. FL/UFRJ - FARIA, Rosa Maria. FL/UFRJ

ELEGIA AMOROSA ROMANA E LÍRICA TROVADORESCA: PERCURSOS DA TEMÁTICA AMOROSA DA ANTIGUIDADE À BAIXA IDADE MÉDIA 49

SOUZA, Evandro Albino (UFRJ – bolsista CAPES)

EDITORIAL

Com a publicação do v. 2, n. 2 correspondente ao segundo semestre de 2017, *Cadernos Neolatinos*, revista do Departamento de Letras Neolatinas da FL/UFRJ e do seu Programa de Pós-graduação (PPG-LEN), consolida a periodicidade semestral com que foi pensada em sua reformulação em 2015.

A dois anos de sua nova fase, com a publicação deste quarto volume, *Cadernos neolatinos* confirma sua relevância na divulgação de pesquisas de professores e alunos de diversos Programas de Pós-graduação nacionais e internacionais sobre literatura, língua, tradução e cultura.

Os Editores acreditam que esse caminho delineado permite que a revista, progressivamente, se torne um espaço privilegiado de circulação trabalhos que contribuirão significativamente aos estudos literários, linguísticos, tradutórios e culturais no âmbito das línguas neolatinas.

Víctor Lemus
Comissão Editorial

O PAI, A MÃE E A FILHA (2010) DE ANA LUISA ESCOREL: UMA ANÁLISE DO EU EM TERCEIRA PESSOA.

ARAUJO, Monique Cunha de (UFRGS)

Introdução

Este artigo pretende analisar a construção narrativa do livro *O pai, a mãe e a filha* (2010) de Ana Luisa Escorel. O livro marca a estreia da escritora, que em 2014 recebe o prêmio São Paulo de Literatura pelo livro *Anel de Vidro* (2013). Assim como primeira mulher a receber o prêmio paulista, foi também pioneira na formação regular em designer no Brasil: fez parte da primeira geração formada pela Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. Como uma das estratégias da construção narrativa, Ana Luisa Escorel não cita claramente seus pais famosos: o crítico literário Antônio Cândido e a socióloga Gilda de Mello e Souza. Há, porém, menções sutis por meio de estratégias estéticas, como a inserção de desenhos de Escorel criança, em que dedica aos pais ou os desenha, a escolha do título e suas cores: “o pai” e “a mãe” estão em letras pretas em negrito e “a filha” em letras brancas, bem mais claras, contrastando com a foto de fundo de Escorel criança, “sob o olhar da mãe” (p.285). Mesmo sem a menção direta aos pais, o livro é sobre eles, sobre a relação dela e seus pais, Ana Luisa Escorel dedica o livro a eles. A autora assina também o projeto gráfico do livro e parte da editoração, pois o livro foi lançado em 2012 pela editora da família, a Ouro sobre o Azul.

Na narrativa sobressai-se, particularmente, o gênero memória. Entretanto, a essa característica agrega-se um ponto importante (e, entre outras, a motivação principal para esta pesquisa): a construção narrativa memorialista alicerça-se a uma terceira pessoa que, declaradamente, refere-se a uma escritura auto(r)biográfica. Há uma ausência de uma referência a pessoa projetada no texto dos parceiros da enunciação – o “eu” e o “tu”. Pelo contrário, porém, nota-se forte presença de um narrador em terceira pessoa - recurso do enunciador para obtenção da objetividade, como efeito de sentido - provavelmente um recurso narrativo na tentativa de dissociar o texto da sombra dos pais. Ana Luisa escolhe “a menina” como personagem para suas próprias histórias, designação que marca também o recorte temporal feito para a narração: a infância.

Entre 2002 e 2004, Escorel, suas duas irmãs e quatro primos trocaram emails, cujo o assunto principal era as temporadas na casa de férias da família em Poços de Caldas, Minas Gerais. Motiva-

da por essas histórias, Ana Luisa Escorel engaja-se na escritura de suas memórias, e em 2010 lança o livro *O Pai, a Mãe e a Filha*. Segundo ela, de gênero memorialístico, o livro traz histórias de sua vida em um mergulho autobiográfico mescladas à própria história brasileira, sobretudo no que se refere à cidade de São Paulo, principal lugar de ação do livro.

O livro é dividido em três capítulos que representam lugares pelos quais “a menina” esteve: “Rua Perdões”, “Na Gruta do Sol” e “A Casa” e, por último o capítulo “Arremate”, que configura uma espécie de conclusão e inserção de novos dados aos três lugares, principalmente sobre sua vó e a costura, por isso também o título. A narrativa constitui-se pela relação das personagens aos lugares que eles estiveram inseridos, a descrição dos lugares e personagens configura-se de maneira detalhada, principalmente em relação à geografia e ao vestuário.

Nesta análise, pretende-se investigar as instâncias da categoria de pessoa inserida no texto e seus efeitos de sentido e, com isso evidenciar a fusão entre enunciador/personagem, nos quais na narrativa o primeiro projeta-se no segundo por meio da debreagem actancial enunciativa, em que os pronomes “eu” e “tu” não se inserem no texto. Por muitas vezes, entretanto, a “menina”, enquanto personagem, dá lugar à outra pessoa, o “eu” narrado por ela mesma em diálogo com outros personagens: a mãe, o pai, a avó, o avô, vizinhos e empregados. Dessa forma, o jogo do narrador e enunciador instaura-se na obra a partir da relação entre um “ela” e um “eles”, desestabilizando, de certa forma, o narrador em terceira pessoa, atributo de um distanciamento ótico e confiabilidade.

A Filha e Eles

Os tempos na fazenda dos avós, na casa de verão em Poço de Caldas e na modesta casa na Rua Perdões em São Paulo remontam os anos 50 detalhadamente: a arquitetura, a ausência de violência nas ruas, - nas quais crianças brincavam - a imigração (e migração) em São Paulo, o vestuário e a arquitetura.

Filha do famoso crítico literário, Antônio Cândido de Mello e Souza e da socióloga autora do célebre livro sobre a moda no séc. XIX, *O Espírito das Roupas*, Gilda de Mello e Souza, Escorel premia o leitor com muitas de suas histórias entre intelectuais e artistas. Sua mãe foi pioneira nas pesquisas referentes à relação entre imagens e literatura, tinha uma relação especial com as imagens, por esse motivo guardava muitos dos desenhos feitos por Ana Luisa quando criança, que ilustram todo o livro (SCOREL, 2012, p. 107).

As visitas de intelectuais à casa na Rua Perdões, em São Paulo, entre os bairros Aclimação e Liberdade, surpreendem o leitor. Nomes com Sérgio Buarque de Hollanda e Mário de Andrade - primo de Gilda - permeavam o universo pequenino da autora. Escorel conta-nos que seu pai adquiriu a máquina de escrever antiga do autor de *Raízes do Brasil*, justamente porque nela Hollanda havia datilografado o célebre estudo (SCOREL, 2012, p. 42). Também como estratégia narrativa, à propósito, a autora não cita os nomes diretamente de nenhum desses intelectuais, como também não cita as obras e feitos de seus famosos pais, ao contrário, apenas sugere por meio de pistas aos leitores: como o nome do livro - *Raízes do Brasil* - ou o nome de uma música - O mar, quando encontrou com Dorival Caymmi - ou o incrível gosto da mãe por vestuário e caracterização e a pesquisa de campo sobre o caipira do pai.

Ponto chave da obra é a descrição detalhada dos personagens, sobretudo o vestuário e a beleza

– provavelmente por forte influência da mãe. O pai era feio, até mesmo sem o bigode, retirado a pedido da autora (SCOREL, 2012, p.35), a mãe era incrivelmente elegante e sabia vestir a ela e a autora muito bem (SCOREL, 2012, p. 82), a avó era muito gorda, mas muito elegante. Todos os personagens são descritos integralmente, do vestuário ao psicológico, como, por exemplo, quando há a descrição dos vizinhos da Rua Perdões: “Muito louros, altos, bonitos, com duas meninas gêmeas – igualzinhas – sempre bem vestidas e tratadas (...) (Eles) Não eram nada simpáticos” (SCOREL, 2012, p.22)

A descrição da geografia dos lugares também destaca-se na narrativa, à procura da reprodução mais fiel dos locais, a partir da memória, a autora intensifica as informações e descrições dos lugares pelos quais passou. A Rua Perdões, entre a Rua Conselheiro Furtado e a Pires da Mota, “rua pequena e se perdia no moderno traçado urbano entre a Aclimação e o Cambuci” (SCOREL, 2012, p. 11). O capítulo A Gruta do Sol é marcado pela Casa dos avós em Araraquara, “um chalezinho bonito, terreno grande com jabuticabeiras altíssimas nos fundos, dispostos em duas fileiras paralelas de quatro árvores cada uma” (SCOREL, 2012, p. 110). Em A Casa são narrados os tempos da menina na casa de Poço de Caldas, na qual não gostava de morar, pois as poucas crianças da vizinhança eram muito tímidas. Nesse capítulo, o leitor consegue visualizar até mesmo a planta baixa da casa, “dois banheiros e três quartos nos fundos, todos dando para um hall interno, sala de jantar – enorme –, escritorzinho (sic), varanda, copa e cozinha. Nessa época entrava-se pela porta da frente” (...) (SCOREL, 2012, p.201). O narrador consegue, dessa maneira, emitir ao leitor cada parte importante da vida dessa “menina”.

Nesse contexto, é importante salientar que, como é natural nas estruturas memorialísticas, a descrição das lembranças perpassa por uma história local, evidenciando momentos importantes do desenvolvimento das cidades e o desenrolamento da tecnologia. Sobretudo na cidade de São Paulo, *O pai, a mãe e a filha* elucida as mudanças e impactos naquele momento histórico, como por exemplo, a chegada dos imigrantes na cidade e sua posterior contribuição para o crescimento São Paulo (SCOREL, 2012, p.128), a crise de 1929, que recuou a economia brasileira e acabou com pequenos fazendeiros, como a do avô da “menina”, o início da mídia brasileira, quando o rádio ainda era a forma popular de obtenção de informações: o Repórter Esso era um dos seus programas favoritos (SCOREL, 2012, p.122).

A autobiografia e o caráter ficcional

Analisar uma obra recente com esse caráter é um desafio, justamente por se tratar de uma escrita de si, os fatos e narração podem relativizar e por isso, como nos ensina Viollet (2014):

Analisar em sua diversidade os processos de gênese de uma obra que enfatiza a escrita de si – e não somente aqueles das obras canônicas – deve permitir explorar, por meio dos canteiros da criação, as características dessa categoria de escritos e atualizar os processos de redação utilizados. Essa análise deve também permitir explorar os obstáculos (e as diferentes formas de escapar a eles ou de contorná-los) e os diversos dispositivos e percursos de criação, de representação ou de metamorfose do eu mediante movimentos de escrita (VIOLETT, 2014, p.19)

De fato, os contornos do narrador para se esquivar da autoria da história embute no leitor uma sensação de ficcionalidade perante à leitura, mesmo que, assumidamente, um livro de memórias, *O Pai, a mãe e a filha* carrega, porém, características do universo ficcional. Um narrador em terceira pessoa, desconhecido a priori, conta as histórias pueris de uma “menina”, que se sabe ser

o enunciador. Esse narrador apóia-se nas memórias da “menina”, ou seja, depende delas, porém, quando a “menina” não consegue lembrar, o narrador assume-se, em determinados momentos da narrativa, como sendo a mesma menina, mas adulta. O livro localiza-se na linha limítrofe entre os gêneros memória e autobiografia, dessa forma, popularmente, esperava-se o uso da primeira pessoa, mas, pelo contrário, em toda narrativa, não há utilização do “eu” enunciado na enunciação, ou seja, uma primeira pessoa. Poderíamos dizer que, nesse sentido, a narrativa assume também um caráter autoficcional.

O termo autoficção foi cunhado pelo francês Serge Doubrovski quando, na tentativa de responder ao famoso escrito sobre análise da autobiografia de Philippe Lejeune, cria o termo para nomear as vozes polissêmicas de um narrador em primeira pessoa, assim como a invenção de um eu ficcional. Como um desafio a Lejeune, Doubrovski publica *Fils*, em que na contracapa comenta:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, autoficção, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [sagesse] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [fils] de aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricçãoⁱ. (DOUBROVSKY, 1997, contracapa)

Com essa colocação, o autor procura esclarecer ao leitor o caráter ficcional de sua obra, em que o personagem principal é ele mesmo, o autor. Na capa, ele afirma que “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo (...)” (DOUBROVSKY, 1997, capa). Para ele, a autoficção é uma nuance contemporânea da autobiografia, pois a história pode ser relativizada, assim como pode criar no leitor certa desconfiança aos fatos narrados, isto é, o gênero cria no leitor a sensação de descrença na verdade, referência e, naturalmente relativiza os conceitos de verdade, justamente pelo movimento quase performático da narração. Diferente do que propõe Colonna, a autoficção não pode ser considerado um gênero em si, mas um neologismo que deve se limitar aos autores ficcionais, cuja existência seja também ficcional (COLONNA, 2004, 198).

Conforme comenta Figueiredo (2010),

a autoficção, enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais, é uma palavra que hoje consta dos dicionários Larousse e Robert (com acepções contraditórias) e que entrou na moda, sendo usada agora de maneira indiscriminada, segundo o próprio Doubrovsky. Philippe Gasparini fala de ‘deriva semântica’ e de ‘efeito de moda’. Vicente Colonna diz que não se trata de ‘gênero mas talvez de uma nebulosa de práticas aparentadas’, ou ainda ‘um mitomania literária’. Lejeune também critica a banalização de seu emprego, dizendo que ela se tornou um verdadeiro pano de chão, uma vassoura que recolhe tudo. Colocando os pingos no is, seu criador afirma que, para que haja autoficção, *é preciso que os nomes de autor, narrador e personagem seja idênticos, ou seja, o autor deve assumir esse risco. Além disto, é preciso que o texto seja lido como romance não como uma recapitulação histórica.*

A autoficção, tal como concebida por Dubrovky, seria ‘uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa

i Tradução de Luciana Persice Nogueira.

referência indubitável, num discurso histórico coerente e se saber reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória'. Outro aspecto importante seria a questão da linguagem: em seus textos os espaços brancos interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. Assim, Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de atos, preferindo antes deformá-los, reformá-los através de artifícios (FIGUEIREDO, 2010, p. 92, grifo nosso).

Pode-se notar, portanto, que quando *O pai, a mãe a filha* traz o narrador, uma personagem e autor que são a mesma pessoa, mas tratam-se de personagens, ou seja, são, ao mesmo tempo diferentes, estamos diante de uma autoficção, no nosso caso, porém, não necessariamente, pois o eu narrador assume-se, muitas vezes, ser o mesmo que o autor, revelando ser também “a menina”, o que causa a quebra da ficcionalidade. De fato, pesa também o fato de sabermos que os atores da ação são personagens reais, como o pai e a mãe, que sendo figuras conhecidas do leitor, associam-se imediatamente a uma verdade, mesmo diante de uma relativização e mecanismos de não-confiabilidade do narrador.

A linguagem e a construção narrativa

Como mencionado, a construção da perspectividade do livro mescla-se a diversas outras óticas. Um narrador em terceira pessoa relata a vida de uma menina, que, na obra é a própria autora, o narrador é desmascarado por uma inserção de relatos de Escorel adulta, denunciando a autoria dos fatos narrados. Da mesma forma que o personagem “menina” narra em algumas ocasiões, dando voz a personagem da ficção e, ao mesmo tempo, na tentativa da narradora (Escorel adulta) recobrar as lembranças exatas do tempo pueril e dar voz a “menina”. Dessa forma, é difícil ao leitor acreditar no conceito de verdade e na história narrada.

De certa forma, entretanto, pode-se dizer que a confiabilidade do narrador se configura, notadamente, pelo uso da terceira pessoa que, segundo Hamburger, atribui efeito de objetividade. O uso da terceira pessoa traz o efeito de sentido científico, ou seja, vulgarmente conhecido como caráter impessoal. A partir de teorias de Hamburger (1986) e Benveniste (1995), nas quais sempre existe um “Eu” pressuposto ao que se diz - o enunciador - nota-se que, apesar da narrativa ser construída em terceira primordialmente, a subjetividade pode ser percebida, tanto pelo uso de termos lexicais, que denotam um enunciador culto – como uso de palavras rebuscadas, como “compleição”, “ressabiadíssimo”, como um enunciador em idade madura pelo próprio enunciado: as histórias dos anos 40. De qualquer modo, esse narrador, tenta mascarar-se atrás de um linguajar simples e, em certos momentos, infantil, como se configura no largo uso de palavras no diminutivo no primeiro capítulo: “portaozinho” (p. 19), “livrinho” (p.25), “pezinhos” (p. 27), “sedinhas” (p. 28), “quadradozinho”(p. 28), “reladinha” (p.29), “frasquinhos”(p.31), “basculantezinho” (p.39), “cartolina-zinha” (p.40), “figurinha” (p.51), “musiquinha” (p.55), “vizinhazinha” (p. 65), “rendinha”(p. 85) entre muitas outras.

Para Émile Benveniste (1978), a enunciação pressupõe as instâncias da categoria de pessoa, tempo e espaço, isto é, ele afirma que em toda enunciação existem essas três categorias, as quais denominou de instância do ego, *hic et nunc* (eu, aqui e agora). Em sua teoria, Benveniste conclui que em todas as línguas, há um “eu” que fala/escreve, um momento que se enuncia e o tempo que se enuncia, esses elementos são chamados de categorias da enunciação, elementos dêiticos ou ainda, segundo Greimas (1996), de embreadores.

Focalizando a categoria de pessoa, referência para *O pai, a mãe e a filha*, podemos aproveitar-se da fala de Benveniste quando afirma que em um discurso pressupõem-se sempre um “Eu” que enuncia e um “tu” a quem o enunciador se dirige, o enunciatário. No nosso caso, o enunciador de *O Pai, a mãe e a filha* trata-se da autora, Ana Luisa Escorel, o enunciatário, o leitor da obra. Na narrativa, há ainda um narrador, que, para Benveniste (1978;1995) trata-se de um “Eu” colocado no interior do enunciado (para Hamburger, esse pode ser, na narrativa de Escorel - em uma escala, para mais ou para menos subjetivo - o narrador menos subjetivo, pois é concebido em terceira pessoa), o narratário, aquele para qual o narrador se dirige, um “tu” inserido no enunciado.

Dentro dessa categoria de pessoa, Benveniste aponta algumas peculiaridades: Como aprendido na escola, sabe-se, vulgarmente, que um texto possui sempre três pessoas, um “eu”, aquele que fala e/ou escreve, um “tu”, aquele que recebe o que fala e/ou escreve e um “ele”, aquele/aquilo sobre o qual se fala (BENVENISTE, 1978, p. 50-53). Benveniste argumenta, porém, que os parceiros da linguagem “eu” e o “tu” possuem características comuns, como o plural: nós/vós, diferentemente do “ele”, que se forma pela regra geral de inclusão do “s”, assim como também se difere, pela inclusão de desinência de gênero – ele/eles, ela/elas – que não é possível no caso de – “eu” e “tu”

Para o linguista, portanto, a terceira pessoa caracteriza-se por ser uma “não-pessoa”, justificando assim o caráter ‘impessoal’ atribuído às narrativas em terceira pessoa, como, por exemplo, a declinação verbal para os fenômenos da natureza. Assim, pode-se dizer que o “eu” e o “tu” são os únicos participantes da enunciação, diferente do “ele”, a não-pessoa, por isso acredita-se estar diante de uma (pseudo-) impessoalidade quando referente à construção em terceira pessoa.

No artigo *A pessoa desdobrada*, Fiorin afirma que, em Greimas há dois mecanismos com o qual o enunciador instaura no enunciado pessoas, espaços e tempos: a debreagem e a embreagem. A debreagem é a “operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização (..), que é a representação actancial, espacial e temporal do enunciado” (FIORIN, 1996, p. 26). Para ele, segundo Greimas, existem dois tipos de debreagem: a enunciativa e enunciva.

A primeira é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora), ou seja, aquela em que o não eu, o não aqui e o não agora são enunciados como *eu, aqui, agora* (...) (FIORIN, 1996, p.27).

Para ele, a debreagem enunciva consiste

(n)aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (algures) e o tempo do enunciado (então). Cabe lembrar que o algures é um ponto instalado no enunciado; da mesma forma, o então é um marco temporal inscrito no enunciado, que representa um tempo zero, a que se aplica a categoria topológica concomitância vs. não concomitância. (FIORIN, 1996, p.29)

Referente à debreagem actancial – a de categoria de pessoa -, em *O pai, a mãe e a filha*, o enunciador utiliza-se da debreagem enunciva para a construção narrativa – terceira pessoa, na tentativa de eliminar marcas de enunciação do texto. Como efeito de sentido, temos a objetividade: “O pai da menina trabalhava muito. Além desses dois textos longos escritos, por bom tempo, simultaneamente, precisava preparar as aulas(..)” (ESCOREL, 2012, p.43).

Esse efeito, segundo Fiorin, atribui ao texto certa verossimilhança – por isso, os jornais e revistas são constituídos nessa construção em terceira pessoa -, como só os fatos por si fossem

responsáveis pela história. Em *O Pai*, a mãe e filha nota-se que, apesar desse narrador desconhecido certas vezes não ter, assumidamente, participado de nenhum acontecimento, o descobrimos por meio de seus juízos, de sua observação e de seu julgamento, inclusive em momentos históricos diferentes, como, por exemplo a passagem da história da família do ramo materno da “menina”. Com a reprodução de diálogos, denotamos a presença do narrador no momento do evento:

Na noite de partida tomaram os troles para a estação, indo pela Rua Larga no meio do maior alarido, a Armada em revolta ameaçando bombardear a cidade, uma atmosfera de pânico, ruas atulhadas, carros, sem poder sair do lugar. Ai o trisavô, pai da senhora grávida, pôs-se na boleia e, dando lombadas seguidas nos cavalos, foi gritando: - Abram passagem! Saia da frente!” (SCOREL, p. 152).

Assim, como *Infância*, de Graciliano Ramos, em *O pai, a mãe e a filha*, o enunciador faz um recorte da infância, não é cronologicamente organizado e há recortes de versos, cantigas picotadas dessas memórias e inseridas na narrativa. Em *O pai, a mãe e a filha* a construção, segundo Genette, caracteriza-se como “autobiografia heterodiegética”, pois o autor é diferente do narrador e igual ao personagem e o narrador é diferente do autor.

Para Lejeune, como pode se verificar na fig. 1, as características narrativas de *O pai, a mãe e a filha* configuram uma biografia heterodiegética, mas, pincelada com momentos autobiográficos em terceira pessoa.

Fig.1 LEJEUNE *apud* GALLE (2006, p.84)

personne grammaticale →	JE	TU	IL
identité ↓			
narrateur = personnage principal	autobiographique classique [autodiegétique]	autobiographie à la 2 ^e pers.	autobiographie à la 3 ^e pers.
narrateur ≠ personnage principal	biographie à la 1 ^{re} pers. (récit de témoin) [homodiegétique]	biographie adressée au modèle	biographie classique [hétérodiegétique]

Como material primordial para a escritura de *O pai, a mãe e a filha* é a memória, sempre haverá uma ficcionalização/fantasia de traços da vida como recurso de preenchimento das lacunas de espaços esquecidos na memória. Pode se dizer que, por esse motivo, estamos diante de uma espécie de romance autobiográfico, pois a obra localiza-se no limite, onde a autobiografia/memórias e o romance se dividem. Assim, *O pai, a mãe e a filha* não deve ser lido apenas por suas influências no famoso contexto social-intelectual do séc. XX, antes de tudo, porém, como um romance em que o jogo autor-personagem são unidos em apenas um.

Considerações finais

Esse artigo trouxe à discussão os elementos e nuances de uma escrita autobiográfica. Sob várias perspectivas, pode ser constatado que o conceito de autobiográfico é volátil e transpassado por

outras teorias, como a de Lejeune, Genette e Doubrovky.

Nesse artigo, portanto, foi verificada a estratégia narrativa escolhida pela escritora Ana Luisa Escorel. Nas páginas finais do livro *O pai, a mãe e a filha*, onde a autora tece comentários sobre o fazer literário e a criação da narrativa, evidencia que o texto é, decididamente, um livro de memórias, em que a Ana adulta vê a Ana criança e enuncia a narrativa. Apesar disso, notou-se que o texto é constituído pelo o que chamamos de máscara do eu, travestido por uma terceira pessoa, como se a Ana adulta ficcionalizada contasse as memórias da Ana criança, assim configurando uma escrita autoficcional para Doubrovky, mas autobiográfica heterodiegética para Genette.

Essa autoficcionalidade é marcada por pontos de esquecimento e lembrança, na qual a abertura da confusão inaugura um adentrar ao mundo ficcional, em que a narração autobiográfica não consegue trazer confiabilidade ao narrado. Desse modo, temos em *O pai, a mãe e a filha* uma mescla de gêneros e estratégias de enunciação, elementos que descredibilizam a veracidade da descrição narrativa autobiográfica e contribuem à autoficcionalidade.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos. 2009
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de 2003. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática.
- BENVENISTE, Émile. O homem na linguagem. Ensaios sobre a instituição do sujeito através da fala e da escrita. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1978
- BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral I. Campinas: Pontes 1995.
- ESCOREL, Ana Luísa. O pai, a mãe e a filha. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2012.
- ESCOREL, Ana Luíza (2013). Anel de vidro. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2013
- FIGUEIREDO, Euridice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. Revista Criação e Crítica: USP, n.4, 2010, p. 91-102.
- FIORIN, José Luiz A pessoa desdobrada. Alfa: Revista de Linguística, São Paulo, v. 39, p. 23-44, 1996. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3968/3643>. Acesso em: 04 jul. 2016
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: Matraga: Revista do Programa em Pós-Graduação em Letras (UERJ). Rio de Janeiro: UERJ, ano 13, n. 18, jan-jun, 2006. (p.64-91).

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

GENETTE, Gérard. Fiction et Diction. Paris: éditions Du Seuil, 1991

HAMBURGER, Käte. A lógica da criação literária. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org). La autobiografía y sus problemas teóricos. Barcelona: Antropos, 1991. (p. 47-61).

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovky e o registro da memória de si: obra em si bemol. In: Abralic: experiências literárias textualidades contemporâneas. Rio de Janeiro: Uerj. 2016 Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572180.pdf acesso em 03. jun.2017. (p. 6150-6158).

VIOLLET, Catherine. Abordagens genéticas da escrita de si. In: Manuscrita: Revista de crítica genética. Florianópolis: UFSC, n. 27, 2014. (p. 17-25).

Sobre a Autora

Monique Cunha de Araújo:

Doutoranda na linha de pesquisa em Teoria, Crítica e Comparatismo do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Literaturas de língua alemã pela mesma universidade com Bolsa do CNPq. É, atualmente, professora substituta em Língua e Literaturas em Língua alemã na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).
E-mail: mcunhadearaujo@gmail.com

“LO MÁ S NORMAL ES CORTAR LAS CABEZAS”: ASPECTOS DA VIOLÊNCIA EM *FIESTA EN LA MADRIGUERA*, DE JUAN PABLO VILLALOBOS

Andre Rezende BENATTI (UFRJ/UEMS)
Ana Carla DA SILVA (UEMS)

Resumo

Neste artigo, buscamos articular a questão da violência na sociedade, e como se dão suas representações na literatura, suas construções e dilemas com vistas a obter o efeito de uma narrativa que choque seu leitor, a partir de suas descrições e representações, seguindo as preposições de Slavoj Žižek (2014), Hannah Arendt (2011) e Ronaldo Lima Lins (1990), entre outros. Primeiramente apresentamos as raízes da violência e suas diversas configurações para, em seguida, concentrarmos nossa atenção no narcotráfico mexicano, que é o pano de fundo da narrativa de Juan Pablo Villalobos, em *Fiesta en la Madriguera* (2010). O texto será analisado rapidamente, com este enfoque na violência que é nítida e fielmente construída pelo autor. O romance é narrado por uma criança com cerca de sete anos que não considera, pelo fato de não saber, que sua realidade é banhada de violência, já que seu pai é um chefe de cartel do narcotráfico. Nossos objetivos são observar a violência dentro de uma narrativa hispano-americana contemporânea; analisar seus vários pontos e descrever sobre o contato da violência com a literatura. Conforme os estudos forem avançando, por fim, utilizaremos do enfoque a criança presente na literatura de Villalobos.

Palavras-chave: Violência; Sociedade; Literatura mexicana; Juan Pablo Villalobos.

Resumen

En este artículo, buscamos articular la cuestión de la violencia en la sociedad, y cómo se dan

sus representaciones en la literatura, sus construcciones y dilemas con miras a obtener el efecto de una narrativa que choque a su lector, a partir de sus descripciones y representaciones, siguiendo las preposiciones de Slavoj Žižek (2014), Hannah Arendt (2011) e Ronaldo Lima Lins (1990), entre otros. En primer lugar presentamos las raíces de la violencia y sus diversas configuraciones para luego concentrar nuestra atención en el narcotráfico mexicano, que es el telón de fondo de la narración de Juan Pablo Villalobos, en *Fiesta en la Madriguera* (2010). El texto será analizado rápidamente, con este enfoque en la violencia que es nítida y fielmente construida por el autor. La novela es narrada por un niño de unos siete años que no considera, por el hecho de no saber, que su realidad está bañada de violencia, ya que su padre es un jefe de cartel del narcotráfico. Nuestros objetivos son observar la violencia dentro de una narrativa hispanoamericana contemporánea; analizar sus diversos puntos y describir sobre el contacto de la violencia con la literatura. Conforme los estudios van avanzando, por fin, utilizaremos del enfoque el niño presente en la literatura de Villalobos.

Palabras clave: Violencia; Sociedad; Literatura mexicana; Juan Pablo Villalobos.

Introdução

Quando falamos em violência, automaticamente surge a ideia de algo perverso, nefasto, porém, pensamentos esses que se referem apenas ao lado de quem se sofre essa violência, podemos assim dizer que a violência se divide em algumas partes, como seria poder enxergar o outro lado? Lembrando a assertiva de Hannah Arendt, em *Sobre a violência* (2011), o lado que pratica esta violência, mas não considera a mesma como uma ação violenta. Na obra de Juan Pablo Villalobos (1973), *Fiesta en la Madriguera* (2010), pode se ver uma criança narrando uma história cheia de horrores e violências dentro do narcotráfico mexicano, este menino não conhece um mundo em que a violência não seja protagonista de todas ações, tampouco sabe que seu mundo é violento. Uma narrativa que nos paralisa, talvez, pela falta de dor ou pela violência que não é vista e que nos faz rir ao lê-la, nos leva a pensar e modifica nosso ponto de percepção durante sua leitura.

O narcotráfico, é algo em que está totalmente acorrentado à violência, porém, esta violência dentro do crime existe apenas com a finalidade de se manter a ordem. Segundo o dicionário Houaiss, narcotráfico significa: s.m, tráfico de narcóticos, de drogas, significado amplo, apesar de não abranger a grandiosidade do narcotráfico.

Narcotráfico, ou grande comércio ilegal de drogas tóxicas, gera umas das maiores riquezas do mundo e toda essa fortuna é responsabilidade dos cartéis que no âmbito do tráfico corresponderiam a uma espécie de “Governo”. Os cartéis produzem as drogas desde o início, cultivam, embalam e a vendem, gerando uma grande onda de violência durante esse processo.

Dessa forma, nosso objetivo neste trabalho é analisar como a violência do narcotráfico mexicano está representada na narrativa escrita por Juan Pablo Villalobos, *Fiesta en la Madriguera*, partindo do ponto de vista do narrador, o pequeno Tochtli, herdeiro do cartel. As concepções de violência, narcotráfico e literatura, serão analisadas com o intuito de esclarecer o significado de violência e todas suas configurações dentro da narrativa de Villalobos, com isso, queremos acreditar que, toda uma sociedade possa disfrutar e compreender, as relações da violência dentro da sociedade e identificar fatores que anteriormente poderiam não ser considerados atos violentos, como mostra Žižek (2014), modificar todos os fatores que a sociedade pratica e ainda não relaciona

como violência.

Apesar de soar duvidoso e, talvez impossível, existem pessoas que se beneficiam a favor do narcotráfico. Existem no México músicos que se apresentam e fazem shows devido ao patrocínio dos carteis, toda forma de cultura é bem vista pelos narcotraficantes. Sendo assim, eles bancam seus próprios músicos, escritores, etc. Dessa forma, agregando cultura para seu país. Levando em consideração a problemática falta de recursos educacionais e culturais que não são disponibilizados pelo Estado, o narcotráfico supre a necessidade das cidades, bancando toda forma de cultura e educação, que seria totalmente ausente se dependesse unicamente do governo mexicano.

1. Violência: os aspectos pouco observados.

Existe um aspecto importante da violência que geralmente não é observado, mas que deveria ser o foco, o fato de existirem violências que estão ali para que a vida siga de forma “natural”. Quando se menciona “violência”, as pessoas logo relacionam a fatos de violência física, agressões, mortes, etc., porém, vivemos diariamente com violências. Por exemplo, violências cometidas na política, devemos entender que quando há algo ou alguém que muda o funcionamento básico da ordem existente, de acordo com a proposição de Hannah Arendt, em *Sobre a violência* (2011), isto é um ato de violência. Segundo Slavoj Žižek (2014), para que aja uma mudança no funcionamento básico da ordem, precisa existir o “poder”, isto é, unicamente responsável por uma mudança. Não existe poder sem excesso e é quando o excesso aparece que o ato se torna violento, o que o crítico explica fazendo uma comparação entre Hitler e Gandhi.

Em um breve comentário feito em uma conferência sobre o livro *Violência* (2014) de Slavoj Žižek, Jorge Luiz Souto Maior tece uma reflexão pertinente ao que discutíamos a cima. Ele diz:

Acusam as manifestações populares de violenta, mas, em geral, elas são apenas reações a violências sofridas que não são chamadas por este nome. O problema é que a revolta, materializada em ato coletivo, é muito mais facilmente visualizada. (Jorge Luiz Souto Maior)

Por várias vezes, presenciamos atos desenfreados de violência no qual a causa dessa violência pode vir a lutar contra a um ato violento, como podemos lembrar da clássica peça do dramaturgo Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, em que toda a sociedade se volta contra o assassino “o Comendador” que cometia diversas violências, desta forma, a violência, na peça é “justificada”. A revolta, materializada em ato coletivo, é mais facilmente visualizada, pois, no mundo e na sociedade em que vivemos, pouco se analisa sobre os atos impostos a nós pela sociedade. Vivemos em uma sociedade capitalista e manipuladora, em que menos da metade da população é crítica, nos quais os soberanos da sociedade excedem os limites do poder que têm sobre a população que se cala, pois, acreditam que as mudanças fazem parte da ordem natural de uma sociedade.

Porém, devemos entender que todo poder está ligado à violência e que, por sua vez, toda violência está em busca de poder. Žižek (2014) qualifica esses atos violentos, facilmente identificados como “subjetivos”, diretamente visíveis, no qual o causador é claramente identificado. Para o crítico, precisamos aprender a observar os contornos dos cenários em que há essas explosões. Podemos entender que quando há explosões é porque há muito tempo, algo está fervendo e quando se fala da sociedade, muitas das vezes explodimos em manifestações, confrontos civis, etc.

Analisando, por exemplo, o cenário político atual brasileiro, podemos observar claramente a crítica de Zizek (2014). A grande quantidade de manifestações pelo Brasil todo, criticando as mudanças impostas pelo governo sem ao menos entender o que a população necessita, mudando a ordem da sociedade. Contudo, o que se entende como violenta, não é o fato da população estar sendo usada e tirada de si seus “bens”, mas, sim, o fato da população estar reivindicando seus direitos.

Entendemos, dessa forma, a questão da violência subjetiva e a violência objetiva. Subjetiva, como comentamos acima, é a violência facilmente observada, a qual qualquer indivíduo entende quem é o causador. Enquanto a violência objetiva, “[...] é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento.” (ZIZEK, 2014, pág.18). Podemos, então, a partir desse pressuposto, qualificar a política e o governo, muitas vezes, como sendo uma violência objetiva.

Nunca podemos nos deixar levar pelo que a mídia nos mostra sobre atos violentos, mas, precisamos sempre estudar e analisar suas verdadeiras causas, para então, sim, qualificar como violência ou não e identificar suas verdadeiras causas, os meios de comunicação raramente nos mostram algo como realmente é, por isso, devemos sempre estudar o que vemos e ouvimos. Quem causa violência está sendo gerido por uma sociedade que não qualifica como errado cometer violência contra outro indivíduo, o problema está na sociedade, a violência começa nesse ponto.

Quando falamos sobre a violência objetiva nos deparamos com grandes e conhecidos capitalistas liberais, por exemplo, Bill Gates, milionário e grande empreendedor da sociedade capitalista, que já fez caridade a vários países pobres e miseráveis. Para que ele possa fazer essas grandes doações, logo, se precisa de uma grande fortuna, fortuna essa, gerada pelos pobres que compram seus produtos, dito de outro modo, apenas um ciclo capitalista, já que se ele arrecadasse todo o dinheiro em “bem próprio” a sociedade viraria uma miséria generalizada, segundo Zizek (2014), a caridade se faz necessária a fim de manter seu ciclo de reprodução social.

Entremos em outro lado da violência agora. Muitos ao verem um ato de tortura não seriam capazes de fazer parte, pois, repudiam a morte à queima-roupa, mas esses mesmos seriam capazes de apenas com um toque matar milhares. Realidade dos campos de concentração nazistas, assim como relata Primo Levi em Assim foi Auschwitz (2015, pág.11) “enquanto os dois primeiros foram encaminhados separadamente para diversos campos, há razão para crer que o terceiro foi conduzido diretamente para a câmara de gás de Birkenau e seus integrantes, trucidados na mesma noite.”. O processo e ideia de morte foi considerado tão fácil e simplificado durante o genocídio judeu, que pode se utilizar o termo “apenas com um toque” para explicar a máquina utilizada onde centenas de pessoas morreram nas câmaras de gás de Auschwitz, no qual os assassinos responsáveis, por muitos já foram considerados homens de bem. A mais pura hipocrisia existente, um momento contemporâneo vivido na sociedade foi a queda das torres gêmeas. Todo o acontecimento foi filmado e exibido ao vivo para o mundo todo pelas câmeras dos EUA, mas quando a rede de televisão do Iraque foi mostrar os bombardeamentos em Faluya causados pelos Estados Unidos, foi acusada de cumplicidade com os terroristas. Porque os ataques às torres gêmeas são considerados mais violentos que o ataque à Faluya? Não são, porém, lidamos com uma superpotência capitalista que é o EUA, em que todos os atos violentos são abafados e esquecidos, tanto contra a sua própria população como contra a outros países. Então, segundo o estudioso italiano, podemos identificar que o capitalismo está diretamente ligado à violência, e para ele, o capitalismo é a violência, pois

não se obtém poder sem a violência e tampouco se mantém o poder sem usar de violência.

Porém, Zizek (2014) nos apresenta uma explicação do porquê ainda existir tanta violência:

Imaginemos como seria se fôssemos obrigados a assistir a um filme em que as imagens de morte fossem reais e que mostrasse eventos que acontecem milhares de vezes por dia em todo o mundo [...]. Poderia este espectador continuar tranquilamente sua vida? Sim, mas só se de uma maneira ou de outra pudesse esquecer o que testemunhara. Aqui, o esquecimento implica um gesto a que se chama negação fetichista: “Sei, mas não quero saber o que sei, e por isso não sei”. (ZIZEK, 2014, pág.54)

As pessoas vivem cercadas dessa negação fetichista, uma vez que sabem, mas se recusam a assumir as consequências de saber algo. Dessa forma, vivemos como se não soubéssemos de nada; implicando, assim, que as violências continuem aumentando cada vez mais, até o momento em que seremos atingidos por esta violência que nós mesmos criamos. No conto “Cenas de um Sequestro”, de Bernardo Kucinski (2014), nos deparamos com o relato de uma realidade vivida por milhares de pessoas durante da ditadura militar no Brasil: o sequestro e assassinato de famílias. No conto, temos um pai que é assassinado pelos militares e, logo em seguida, a mãe; restando quatro irmãos que são encaminhados para a assistente social. Durante os diálogos, uma das assistentes descobre o motivo real daquelas crianças estarem sob seus serviços. Mesmo sabendo que seus pais foram assassinados por militares e sentirem compaixão pelas crianças, nenhuma das assistentes sociais faz algo para ajudar; apenas omitem a verdade e seguem vivendo como se não soubessem de nada.

Já observamos que a violência está em todos os lugares e em todos os momentos, assim como está vividamente presente em nossa literatura. Também depois de termos observado sua presença na sociedade, vamos observá-la na literatura. Primeiramente perguntemos nos, o que a violência? Segundo o Dicionário Houaiss, violência é a “ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força”. Como todo conceito, nas ciências humanas a violência não possui uma exatidão.

Violência, como já sabemos, não está ligada apenas a atos de violência subjetiva, a qual é facilmente identificada, mas utilizaremos esta violência representada na literatura, como ela se faz no texto literário?

Não conseguimos definir conceitualmente a violência dentro da literatura, pois a mesma se separa com vários pontos de vista de cada leitor e sua sociedade, levando-se em conta que, como nos mostra Jacques Leenhardt, “Todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma representação e não uma descrição, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção” (LEENHARDT, 1990, pág. 15). Para o crítico, não há literatura capaz de representar a violência em sua forma original e verdadeira, visto que, a violência escapa à representação, por estar na dimensão do real que é, em suma, irrepresentável.

Como é o caso do livro Assim foi Auschwitz, de Primo Levi, que esteve nos campos de concentração durante a Segunda Guerra e, em seu livro, contou seus relatos e testemunhos da época em que esteve em Auschwitz. Mesmo sendo um livro que choca seu público, o autor, em partes, nos passa a violência que ele sofreu estando na guerra. Como Leenhardt descreve, a violência dentro da literatura é uma representação, pois, não encontramos e ainda não somos capazes de descrever todo o horror causado pela violência. Assim, para Ronaldo Lima Lins,

O que se passa quando o nível do horror atinge um extremo é que a arte fracassa em seu princípio mimético de representação da realidade. Faça o que fizer, em matéria de literatura, nada se comparará aos caminhos tortuosos e sinistros da realidade. (LINS, 1990, pág. 33).

Essa representação do horror sempre irá fracassar, ainda que a arte tente imitar com exímia perfeição a realidade, porém, ainda temos poucos e fracos recursos para obter tal perfeição.

O fato dos escritos não conseguirem retratar de forma perfeita a violência e tentarem se renovar de forma desenfreada, mesmo sendo incapaz, acabou por derrubar assim muitos ídolos recém erguidos. A violência atingiu o próprio meio que tentava representá-la; essa literatura representativa da violência veio se reerguer somente no pós-guerra, já que os escritores estavam com a memória infestada de imagens dolorosas.

A literatura, contudo, faz parte de um ato violento, pois, a usamos para nos expressar e, muitas vezes, atacar algo. Utilizamos das palavras para proferir atos de violência; identificamos, dessa forma, que o mundo é constituído por violência, de todos os níveis e de todas as formas. A violência sempre estará presente, começando pela literatura, mesmo sendo usada para atacar ou para representar.

De certa forma, nós leitores, iremos sofrer esta violência não de forma física, sofreremos a violência de forma subjetiva, a literatura é capaz de nos fazer sofrer com o que lemos, o qual é o seu objetivo, nos proporcionar a catarse. Vivemos essa violência subjetiva, por exemplo, no conto “La gallina degollada” (1917), de Horácio Quiroga. Nele, temos um casal que gerou quatro filhos “idiotas” e sofriam com isso, até começarem a se odiar por esse motivo, chegando o dia em que deram à luz a uma menina sadia e normal, mimavam e mal educavam essa criança e todo sentimento que um dia sentiram pelos quatro filhos, se transformaram em desprezo. No final do conto, a filha amada chega em casa, depois de um longo dia passeando com os pais e vai observar o pôr do sol sob o muro de sua casa. No mesmo lugar onde seus irmãos passaram o dia todo sozinhos, os idiotas, como são chamados o conto inteiro, puxaram a menina pelos pés e a levaram até a cozinha, onde no mesmo dia viram o degolamento de uma galinha e reproduzem exatamente o que viram em sua irmã linda e sadia.

O leitor, em seu subconsciente, sabe exatamente o que está prestes a acontecer e isso torna-se parte da catarse, pois, vamos sofrendo ao passar de cada linha até o momento onde a tragédia realmente ocorre.

A violência, em todas suas formas e estados, atinge grandes dimensões do pensamento e análise, como, então, podemos reproduzir essa violência na literatura? Como construir a identidade violenta na literatura, mesmo após sabermos que faremos uma representação e não uma descrição dos fatos.

Os principais aspectos que o autor constrói para que haja a fácil identificação da violência, em sua literatura são geralmente os ambientes e o pano de fundo de sua história. O principal objetivo da violência é causar danos, quando não físicos, psicológicos; na literatura, o autor nos atinge psicologicamente com suas descrições de forma violenta, com sua fala violenta ou utilizando de nossa própria imaginação contra nós mesmos, como nos afirma José Ovejero:

La crueldad contenida en una obra de arte, sea libro, performance o representación teatral, que ataca a su consumidor, puede responder al deseo de provocar una reacción en él, romper su pasividad, hacerle reflexionar o al menos escandalizarte. Es una crueldad que pretende un cambio durante la recepción de la obra o tras haber concluido ésta. (OVEJERO, 2012, pág. 31).

Indiretamente, Ronaldo Lima Lins (1990) concorda com o comentário de Ovejero (2012) dizendo-nos que “na hora de transmitir uma experiência de violência (a tensão), a expressão artística teve de servir-se de uma outra violência e com ela atingir determinado setor da consciência humana, onde só se chega pela emoção”. (LINS, 1990, pág. 90). A história tem que ser capaz de deixar o leitor tenso e intrigado; fazer com que o leitor se prenda a narrativa, atingindo todos os pontos de suas emoções. Apenas dessa forma, o autor terá sucesso em sua representação da violência: quando ele atingir as emoções de seu leitor. Porém, a literatura não deve ser mero entretenimento, o autor deve ter um tempo de controle do clímax para segurar as emoções do leitor e estimular seu desejo pela leitura.

O narrador deve fazer com que o leitor passe por emoções e sentimentos que tirem da realidade empírica e que o levem à realidade ficcional, mas que, após o livro fechado, o leitor estará seguro novamente. Assim, como no teatro em que o ator precisa incorporar e sentir-se outra pessoa para ter êxito em sua representação, o autor que escreve um livro deve-se colocar no lugar de seu personagem, como se fosse o mesmo e vive-se exatamente o que está relatando em seu livro. Quando o tema principal do livro é a violência, o autor precisa caracterizar-se e viver, mesmo que inconscientemente, aquela história. Viver, sofrer, sentir dor, medo e qualquer outro sentimento que ele representa em sua personagem e espera que seu leitor também, sinta.

A representação nunca será uma descrição exata dos fatos, como por exemplo, o livro *Assim foi Auschwitz* (2015), de Primo Levi. Ainda que seja um testemunho de alguém que esteve em Auschwitz e presenciou um dos maiores horrores já vividos, em seu livro o autor não consegue descrever exatamente e perfeitamente os acontecimentos, porém, ele tem o poder de representar de forma mais perfeita tudo o que passou e observou nos anos que permaneceu no campo de concentração.

Uma característica da literatura cruel e violenta é a de confrontar-nos com um caráter fundamentalmente trágico da realidade ou transformar algo que faz parte de nossa realidade social. Segundo José Ovejero (2012, pág.41), “Sade es un autor cruel no porque narre escenas crueles, sino porque eleva la crueldade a nueva moral y eso es lo imperdonable.”.

Ovejero (2012) afirma que tanto a violência quanto a crueldade são narrações facilmente aceitas, até o momento em que a literatura cruel atinge sua moral e sua realidade. Quando a uma distorção de princípios que faz com que o leitor saia de si mesmo, a literatura cruel conseguiu alcançar seu êxito.

Sabemos, a partir da realidade que nos é cotidianamente apresentada, que violência e crueldade estão sempre à nossa volta, e muita dessa violência nós mesmo enxergamos como algo para manter a devida ordem da sociedade que nos rodeia. Portanto no momento de escrever uma literatura cruel o autor deve conhecer e saber diferenciar a “crueldade conformista” e a “crueldade espetacular”, que segundo Ovejero (2012), é a crueldade espetacular que fará o leitor sair de si e temer essa

violência. Durante a narrativa de Villalobos, possivelmente pela inocência da criança que narra os atos violentos, a crueldade conformista se encontra nessa criança, pois, o leitor, por mais que esteja espantado com as descrições e acontecimentos que a criança narra, em nenhum momento sente repulsa ou qualquer sentimento, que não seja o de compaixão ou ternura pelo menino.

Sobretudo, sabemos que não é apenas na literatura que vemos essa crueldade conformista, sempre existe uma justificativa moral para tal ato, por isso que quando lemos algo que exista uma separação entre o “bem” e o “mal”, há uma necessidade do leitor satisfazer-se ao ver o “bem” ganhando. Independentemente dos atos que possam ser causados ao outro lado da história, e se porventura chegamos ao final do livro e não há uma vitória da qual esperamos ou não um final feliz, sentimos uma avalanche de crueldade por parte do autor.

Fica claro que a violência e a crueldade apresentam diversas formas, e em muitos momentos, são aceitas. Por este motivo, na literatura, quando há uma representação dessa violência, o autor escolhe o nível da violência que pretenderá representar e sabemos que o leitor, muitas vezes, não receberá uma reação dolorosa, mas, sim, apenas irá satisfazer seus desejos. Quando a consciência de quem é “mau” ou não segue os paradigmas da sociedade deve pagar pelos seus atos, seja ele de forma cruel ou não, há uma satisfação da parte de quem é do “bem”. Usando de um exemplo cinematográfico com grande repercussão, lembramos de Hannibal Lecter, no filme *Hannibal* (2001), um brilhante psiquiatra e terrível psicopata, preso por inúmeros assassinatos e casos de canibalismos, que após sete anos de sua fuga da prisão está sendo procurado por sua última vítima que, apesar de ter ficado desfigurada continua viva e procura por vingança. Claramente, observamos um caso de violência, já que “vingança” sempre está acompanhada da violência, no entanto, mesmo assim o espectador torce fervorosamente pela captura de Hannibal e a concretização da vingança.

Violência não se define apenas com sangue e violência física ou qualquer outro tipo de violência do qual supostamente já estamos acostumados a ouvir falar ou ler. Logo, sabemos que o ponto de êxtase da representatividade da violência é tirar o leitor de si, entendemos que precisamos incomodá-lo, deixá-lo extasiado e é essa a reação de um leitor ao ler um panfleto de Jonathan Swift – *Uma humilde proposta* (1729). Nesse texto, ele propõe que já que havia muito problema com o excesso de crianças que não tinham lar e viviam nas ruas vagabundeando e incomodando as pessoas, ele resolveu apresentar uma ideia de um amigo americano que lhe informou que comer uma criança de 1 ano de idade, bem cuidada, é um dos alimentos mais saborosos que poderia ter. Assim, uma solução perfeita e que agradaria a todos.

Com essa manifestação de violência, entramos em outro caso, a questão do “poder” que existe na pessoa que causa essa violência, segundo Jaime Ginzburg, “A violência, aquele que sustenta a ordem e as leis, que tem o poder de determinar como o universo deve funcionar naquele espaço.” (2013, p.06). Dessa maneira, analisamos que a ideia apresentada por Jonathan Swift é a definição exata do conceito de violência de Ginzburg, já que ao matar e comer as crianças de 1 ano o poder ali pertence ao adulto que cometerá esse ato e, por natureza, possui uma força maior a da criança.

Uma forma de descrever um ato violento, é a maneira como é empregado à personagem, isto é, uma característica de poder sobre sua vítima. De certa maneira, o leitor inconscientemente sabe que a violência é causada sob ajuda deste “poder” da personagem que não destoa da realidade, já que como nós observamos ao longo de nossa história, somos palco de violências causadas por fins lucrativos. Por exemplo, no conto “A Lei”, de Andre Sant’Anna, nos deparamos com um policial

que se vale de seu “poder”, enquanto representante da lei, para cometer atos de extrema violência e crueldade. A personagem é sempre protegida pela Lei, logo, ela comete os atos sabendo de sua impunidade.

Um olhar atento para as práticas de extermínio exige interrogar a respeito do papel da violência a serviço das ações políticas, institucionais, econômicas e sociais. Trata-se de um percurso que remonta à expansão do Império Romano, às Cruzadas, a Inquisição, aos diversos movimentos coloniais modernos. Matar com argumentos como estabelecer fronteiras, ocupar terras, converter, determinar o que é certo, obter as condições para salvar a humanidade, conseguir escravos, erguer monumentos ou reunir riquezas; não é simples explicar isso. (GINZBURG, 2013, pág. 09)

Ousamos dizer que a violência faz parte de nossa vida cotidiana, há muitos anos, e concordamos com Ginzburg ao dizer que a violência é um fenômeno comum da condição humana. Uma vez que esta condição está totalmente arraigada ao ser humano, se toma como base essa condição para elaboração de uma personagem violenta e, se não em todos os casos, em quase todos, o causador do ato violento, mesmo que por um minuto, obterá o poder sob sua vítima para concluir o ato. O objeto central desta criação é munir seu personagem com o poder e, assim, como já vimos acima descrever da melhor forma essa violência para “tirar de si” o leitor.

2. O Narcotráfico e a “Narcoliteratura”

Seguindo todas as análises feitas referente à violência, entramos em um campo específico que também, é regido por violência: o narcotráfico. Focaremos, especificamente, no narcotráfico mexicano, onde veremos mais adiante que, hoje, proporciona cultura, por trás de toda violência e carnificina do México.

A luta recorrente pelo controle do mercado das drogas no México separa o país entre vários cartéis de narcotraficantes, responsáveis pela grande onda de violência. Tudo começa pela questão do dinheiro fácil e as péssimas condições oferecida pelo governo que leva os jovens ao narcotráfico. Esses confrontos são mais intensos e comuns na fronteira com o Estados Unidos, porém, existe em todo território mexicano e acaba levando à morte indivíduos sem ligação com os cartéis e o governo já não tem mais controle para detê-los.

Usando o narcotráfico como tema principal, surgem as narco-narrativas ou narcoliteratura, com o intuito de mostrar a realidade do país e as consequências causadas pelo narcotráfico, em uma descrição da realidade. Graças a essas narrativas, se consegue um vínculo com uma realidade que jamais poderíamos conhecer se não fosse pela literatura que é caracterizada por relatos reais em numa junção com a ficção, em alguns casos os nomes reais são expostos, a violência, nesse ponto, acaba tornando-se cultura de massa.

Consideramos a narcoliteratura como a forma de comercialização da marginalidade, isto é, de uma literatura que nasce da margem de uma sociedade que com ela pode desmitificar conceitos criados pelo mundo. Assim como existe o narcorrido, primeiro meio utilizado para relatar vida e morte dos “chefões” do crime que são canções que falam sobre os cartéis e o narcotráfico, em alguns casos, patrocinados justamente por esses cartéis para que eles sejam “aclamados” pelo grande público, também há, isso na narcoliteratura. Dito de outro modo, escritores que são pagos para falar sobre algum “chefão” ou cartel em específico, apesar das circunstâncias o narcotráfico conse-

que gerar narcocultura e renda para essas pessoas.

Desde 1985, existe na capital mexicana um museu considerado o mais completo sobre o mundo do narcotráfico, porém, não é aberto ao público e contém joias, armas, roupas, etc. dos narcotraficantes mais famosos, assim como os mesmos gostam de ser vistos, como ricos e ostentadores e impunes de justiça que conseguem até mesmo gerar sua própria cultura. O narcotráfico é um modo de vida onde o único desejo é a ostentação e o glamour da riqueza, por isso, não está vinculado ou possa ser comparado ao tráfico brasileiro, pois, não se assemelham e não estão equiparados em nível de riqueza e poder.

A narcoliteratura divide opiniões, pois, para muitos, não passa de um gênero para oportunistas, porém, a grande maioria dos escritores dessa narcoliteratura são oriundos do México e sabem, exatamente o que estão narrando, pois em muitos casos, essas histórias fizeram parte de suas vidas.

Juan Pablo Villalobos é um escritor mexicano, oriundo de Guadalajara. Em seu primeiro romance, Villalobos se utiliza da narcoliteratura, porém, como pano de fundo de sua história. Nem todas as narcoliteraturas são escritas por escritores mexicanos e nem todos escritores mexicanos escrevem narcoliteratura. Há muitos questionamentos que se alargam até os dias atuais, em que é bom que se diga sobre a legitimidade da narcoliteratura mexicana e se ela pode ser considerada um subgênero ou apenas “moda”. Tal dilema é levantado por Felipe Oliver, em seu artigo “Narcovela” Mexicana. ¿Moda o subgênero literário? ”

A narcoliteratura não é apenas um relato da produção e consumo de narcóticos, mas, também, registra as mudanças sociais do país, uma realidade extremamente complicada, de uma mudança completamente imposta. Uma sociedade que não possui governantes que possuem o poder suficiente ou não se importam em defender seus cidadãos, surgindo uma guerra que não tem previsão de um dia chegar ao fim. As representações que são abordadas pela narcoliteratura não passam de uma representação da margem da sociedade, escritas ou cantadas, por grande parte das vezes, pelos próprios moradores dessa margem. Tal fato, infelizmente, não se destoa muito da realidade de muitas obras da literatura brasileira que surgem da margem e por relatarem a verdade “nua e crua” quase nunca são bem vistas.

Assim como está longe de acabar o narcotráfico e os cartéis, tampouco, está de acabar as discussões acerca da narcoliteratura, por este motivo, àqueles que os agradam, continuemos a apreciar e discutir sobre a rica narcoliteratura mexicana, que não se cala ao meio de tanta crítica e depreciação.

3. Sobre cabeças cortadas ou Fiesta en la Madriguera

No início da narrativa, conhecemos a personagem principal, Tochtli, um garoto de aproximadamente sete anos que começa nos contando seu amor pelos chapéus e sua curiosidade pelas palavras. No entanto, nosso estranhamento começa logo no segundo parágrafo quando o pai de Tochtli é apresentado, Yolcaut, que logo mais identificamos ser o chefe do cartel, mas, em momento nenhum da narrativa, demonstra o afeto e o amor que é costumeiro se dar a uma criança da idade de Tochtli, contudo, não há ressentimentos ou tristeza por parte da criança. A narrativa não é composta por muitos personagens, no início Tochtli explica que não possui muitos conhecidos, que giram em torno de quatorze pessoas apenas. A narrativa se estende e vemos a violência sofrida por Tochtli pelo seu próprio pai, porém, que não é sentida, justamente pelo fato do personagem

não conhecer realidade divergente da que vive. Não conhece o afeto materno; não possui amigos; nunca frequentou a escola e pelo seu convívio e educação, aprende que ver matar pessoas e jogar seus restos para os leões comerem é engraçado e normal, assim como gostar de armas e decapitações, também, é normal.

De acordo com Beth Brait:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis aos seus movimentos. (BRAIT, 1985, pág.52)

A construção da narrativa de Villalobos tem como foco central o desejo de uma criança em ter dois hipopótamos anões da Libéria, - “Aunque ahora más que sombreros nuevos lo que quiero es un hipopótamo enano de Liberia. Ya lo anoté en la lista de las cosas que quiero...” (VILLALOBOS, 2010, pág. 13). Contudo, temos como pano de fundo a realidade de uma criança filha de um narcotraficante muito famoso e temido do México, como podemos comprovar na citação abaixo.

(...) “Yolcaut y yo somos dueños de un palácio, y eso que no somos reyes. Lo que pasa es que tenemos mucho dinero. Muchísimo. Tenemos pesos, que es la moneda de México. También tenemos dólares, que es la moneda del país Estados Unidos. Y también tenemos euros, que es la moneda de los países y reinos de Europa. (...) Y además del dinero tenemos las joyas y los tesoros. Y muchas cajas fuertes con combinaciones secretas.” (VILLALOBOS, 2010, pág. 19)

Uma representação de uma realidade nada anormal de muitas crianças mexicanas que, justamente, por não conhecerem algo diferente do que vivem, acabam virando os sucessores dos seus pais no mundo do narcotráfico, ainda que não sejam herdeiros dos cartéis.

No final, Tochtli consegue o que tanto queria, porém, só consegue porque seu pai está fugindo da polícia e usa como escapatória o desejo do filho. Assim como ficamos espantados durante a narrativa inteira, entre xingamentos e palavrões, no final, não poderia ser diferente, o desejo de Tochtli é realizado com uma das formas que ele mais ama, a decapitação. Seus dois hipopótamos anões da Libéria acabam morrendo durante a captura e, por isso, os decapitam e os emolduram e isso é o momento de maior felicidade de Tochtli. Como homenagem, ele nomeia seus hipopótamos de Luís XVI e Maria Antonieta. É, também, nesta parte, que vemos, talvez, o momento de maior crescimento de Tochtli, quando os hipopótamos morrem, ele chora, algo impensável até então.

Quando se trata de uma narrativa, desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador. No decorrer da história, o narrador foi se ocultando ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios. Mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também, os distancia, enquanto os dilui.

Quem narra, narra o que viu, viveu, o que testemunhou, mas, também, o que sonhou, imaginou,

o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas. “[...] Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício” (FORSTER apud LEITE, 2002, pág. 6). São Platão e Aristóteles que iniciam a discussão acerca da relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e/ou leitores.

Para Platão, em *A república*, o ideal é alternar imitação e narração num discurso longo e somente imitar aquelas ações, tipos e gestos nobres.

[...] há uma maneira de falar e contar que acompanha o verdadeiro homem honesto, quando tem alguma coisa a dizer; e há uma outra, diferente, à qual se prende e se conforma sempre o homem de natureza e educação contrárias [...]. O homem ponderado, segundo me parece, quando tiver de referir, numa narração, uma frase ou uma ação de um homem bom, procurará exprimir-se como se fosse esse homem e não se envergonhará de tal imitação, sobretudo se imitar qualquer aspecto de firmeza e de sabedoria. Imitará menos vezes e menos bem o seu modelo quando este tiver falhado, sob o efeito da doença, do amor, da embriaguez ou de qualquer outro acidente. E, quando tiver de falar de um homem indigno dele, não se permitirá imitá-lo a sério, a não ser de passagem, quando esse homem tiver feito qualquer coisa de bem [...].ⁱ (PLATÃO, 1975, p.90-91)

Assim, pode-se perceber a distinção entre imitar e narrar, mais tarde, sob os rótulos como mostrar (showing) e contar (telling). Para Platão, o mundo sensível, a que estamos acorrentados, enquanto seres mortais e corporais, já é uma imitação do Mundo das Ideias, de onde descendemos ou, literalmente, descemos (caímos).

Aristóteles, também, distingue a imitação direta das ações e a sua narração, na *Poética*:

[...] é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias.... Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens. (ARISTÓTELES apud LEITE, 2002, pág. 8).

No caso de *Poética*, Aristóteles afirma o contrário de Platão. Se para ele a poesia era imitação da imitação, no sistema aristotélico, a poesia continua a ser imitação, porém, não entendida como cópia das aparências, mas, ao contrário, como reveladora das essências. Imitar, para Aristóteles, é uma forma de conhecer que inclusive diferencia o homem dos outros seres vivos e lhe dá prazer. Em *Fiesta en la Madriguera* (2010), temos a grande “imitação”, mesmo que dissimulada de um cartel de narcotráfico.

Juan Pablo Villalobos é um escritor contemporâneo, seu primeiro romance foi *Fiesta en la Madriguera* (2010), em sequência, publica mais duas obras, todas traduzidas no Brasil, e mais recentemente um novo romance, *No voy a pedirle a nadie que me crea*, ainda sem tradução. Em entrevista para a revista *Ventana Latina*, revista cultural da Espanha, 2011, Villalobos afirma que no início de

ⁱ *A república*, Publicações Europa América, Mira – Sindra – Mem Martins, 1975, p. 90-1.

(Trata-se de uma edição popular, de bolso. A melhor, em português, porém, é a da Fundação Calouste Gulbenian, Lisboa, 1949.)

sua história seria apenas o desejo impossível de uma criança, porém, ao começar a escrever se deu conta que seria mais interessante se contasse a história de uma criança que apesar de desejar algo impossível, ela possuiria poder suficiente para realizar sua vontade, e como o narcotráfico é algo muito vivido pelos mexicanos, esse seria o pano de fundo ideal.

Citamos acima que a personagem principal é uma criança de sete anos, que também é nosso narrador-personagem, Tochtli narra sua história de desejo a ser conquistado, suas manias e hobbies, e enquanto conta seu cotidiano, abre margens para mostrar ao leitor que vive em um cartel de narcotráfico e que seu pai é um chefe do narcotráfico, cada detalhe cuidadosamente pensado para tornar essa representação o mais normal e natural possível.

Segundo Candido (2002, p.58-59),

[...] na vida estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos de ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser.

O narrador-personagem de Villalobos não apenas narra as situações, mas as representa de tal maneira que, como explica Antonio Candido em *A personagem da Ficção* (2002, pág.9), “[...] o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa.” A linguagem do Tochtli é extremamente fácil, e Villalobos usa da imagem de inocência da criança e atribui a ela uma violência que não a transforma em alguém “mau”. Apesar de todas suas descrições nefastas e sórdidas, o leitor ainda sente compaixão pela criança, e se entrega inteiramente à realidade ficcional, por esse motivo, a obra de Villalobos é considerada uma leitura de “uma sentada só”, pois, o leitor é absorvido pela trama e se desvincula da realidade durante sua leitura, objetivo principal da literatura.

Para Beth Brait, em *A personagem* (1985) “(...) é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano.” Afirmação essa que se faz condizente com a ideia principal de Villalobos ao narrar uma realidade de seu país, tornando seu personagem o “espelho do ser humano”, porém, de tal maneira extrema que ao público só lhe resta o espanto e choque durante a leitura, como vemos no trecho abaixo.

El otro día vino a nuestro palacio un señor que yo no conocía y Yolcaut quería saber si yo era macho o si no era macho. El señor tenía la cara manchada de sangre y, la verdad, daba un poquito de miedo verlo. Pero yo no dije nada, porque ser macho quiere decir que no tienes miedo y si tienes miedo eres de los maricas. (...) El señor resultó ser de los maricas pues se puso a chillar y gritaba: ¡No me maten!, ¡No me maten! Hasta se orinó en los pantalones. Lo bueno fue que yo sí resulté macho y Youcault me dejó ir antes de que convirtieran en cadáver al marica. (VILLALOBOS, 2010, p. 20)

Há duas situações nesse trecho, a construção dessa violência na fala da criança que, por saber-

mos que tem apenas sete anos, nos causa uma sensação de compaixão e revolta pelo meio em que vive. E o fato de sabermos que essa cena fez e continuará fazendo parte da realidade de muitas crianças, não apenas no México, mas em qualquer outra parte do mundo. É justamente esse o ideal da literatura, mexer com os sentimentos do leitor, trazer revolta, amor, tristezas e qualquer outro sentimento durante a leitura. Literatura enquanto fruição.

Segundo Bachelard:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fosséis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (BACHELARD, 2008, p.29)

Ao analisarmos o espaço em que vive o personagem, percebemos durante toda a obra que ele detém do poder por viver em um palácio ou por ter assassinos que guardam seu lar ou por possuir toda uma fortuna. Por este motivo, desde o início do enredo, sabemos que no final ele conseguirá o que tanto deseja, sendo de forma violenta ou não, ele conseguirá, pois tudo ao seu redor informa que o poder faz parte de sua realidade ficcional e todo seu espaço e condição social se relaciona com suas decisões. O espaço, assim, é um componente funcional que ajuda na análise e na interpretação de um texto, apresentando o mesmo grau de importância de todos os outros componentes estruturantes da narrativa, o que exemplifica a interdependência das microestruturas narrativas.

El gober es un señor que se supone que gobierna a las personas que viven em um estado. Yolcaut disse que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre (...) Yo lá pasé muy bien escuchando las pláticas de Yolcaut y el gober. Pero el gober no. Tenía la cara roja, como si fuera a explotarle, porque yo me estaba comiendo unas quesadillas mientras ellos cenaban pozole verde y hablaban de sus negocios de la cocaína. (VILLALOBOS, 2010, pág. 27)

Durante todo o enredo, há momentos em que a realidade do narcotráfico é friamente atirada ao leitor, a violência em que Tochtli participa diariamente e sequer tem noção de ser uma violência, essa ingenuidade da criança e esse poder que a ela é destinado, impressiona e incomoda o leitor, por este motivo, como citamos a cima, durante toda a obra sabe-se que a criança obterá o seu desejo. Ao ponto em que o leitor sente ele o desejo de saber o que realmente acontecerá, e ao mesmo tempo teme pela criança e sua realidade.

Villalobos consegue em sua obra prender o leitor em sua narrativa simples, porém, com uma história que vai se desmembrando em pontos de violência física e psicológica. Há certos momentos que inconscientemente percebemos que Tochtli sofre de algumas dores abdominais que são causadas justamente por essa violência, porém, não há uma percepção pelo pai ou qualquer outro que essas dores são psicológicas e de total responsabilidade do ambiente em que ele vive.

Analisamos, então, outro ponto e consequência desta violência que como já discutimos não se dá apenas por ataques físicos, mas também psicológicos, e como se vê na narrativa essa violência pode em alguns casos não ser direcionada a Tochtli, mas as circunstâncias da idade e falta de opções para inibir essa violência, acaba por atingi-lo e Yolcaut tenta diminuir essas dores da única forma que sabe, lhe dando presentes.

Hay días en que todo es nefasto. Como hoy, que otra vez me dio e dolor eléctrico de la panza. Son unas punzadas que se sienten como si te estuvieran electrocutando. Una vez metí un tenedor en un enchufe y se me electrocutó un poquito la mano. Las punzadas son iguales, pero en las tripas. De consuelo Yolcaut me dio un sombrero nuevo para mi colección: un tricornio. (VILLALOBOS, 2010, pág. 24)

O fato da história ser narrada em primeira pessoa, tem a delicadeza e sutileza de envolver o leitor, enquanto narra cenas em que se vistas de outro ângulo, com certeza seriam bem piores do que vemos, e temos consciência de estarmos lendo uma cena extremamente violenta e grosseira que está sendo narrada por uma criança. Chegamos ao final do enredo e ao fecharmos o livro ainda não conseguimos nos desprender e nos desligar da história, e este é o êxito de Villalobos, prender o seu leitor ao inconformismo e o incômodo.

Conclusão

O objetivo central deste artigo esteve envolto à questão da violência dentro da literatura e seus aspectos, analisando a obra de Juan Pablo Villalobos, em que nos deparamos com a questão do narcotráfico e um pouco da realidade do México na obra *Fiesta en la Madriguera* (2010). Atingimos dois pontos importantes que devem continuar sendo analisados e inclusos ao meio acadêmico, os tipos de violência ao qual nossa sociedade está imersa e as obras literárias que possuem um grande valor de conhecimento e importância. No entanto, muitas delas não obtêm grandes reconhecimentos ainda no mundo acadêmico, as obras contemporâneas e marginais que relatam da melhor maneira - já que muitas obras são escritas justamente por quem faz parte desse meio - a realidade das grandes massas.

Literatura não se remete apenas a obras canônicas, mas, também, à ótimas obras contemporâneas que têm grande valor para a sociedade atual, ao momento em que forem inclusas na academia, poderão aprofundar grandes reflexões. E a violência na literatura marginal, como observamos em autores da atualidade, não lhe convém nenhum “cuidado” ou “compaixão” para relatar a realidade, já que para as margens não é imposto qualquer ato de compaixão, durante sua representação pouco caberia que houvesse este zelo.

A violência em si, muito improvavelmente poderá um dia ser representada no mesmo nível que é sentida ou causada, contudo, assim, como Villalobos, Primo Levi, Marcelino Freire, entre outros autores, grandes obras em que conseguimos chegar a um nível de êxtase e com certeza, incômodo, que nos eleve ao nível de sentir essa violência. E é este o motivo da literatura continuar sendo usada para transmitir realidades ao qual não conhecemos, mas que podemos conhecer e, talvez, um dia a modificar.

Referências

ARENDDT, Hannah, *Sobre a Violência*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 3º Ed, 2011.

BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo. Editora Ática. 3º Ed. 1985.

BROW, Vanda Felbab, La violencia relacionada con el tráfico de drogas em México y lecciones de Colombia. Brooking.edu. 2009

CRUZ, Elaine Patricia, Todos os dias, cerca de 360 crianças e adolescentes são vítimas de violência no País, memoria.ebc.com.br

DANTAS, Tiago, Narcotráfico. Geográfica Humana Mundo Educação. Mundoeducação.bol.uol.com.br. 2016

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. “O Narcotráfico no México”; Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/geografia/o-narcotrafico-no-mexico.htm>>. Acesso em 10 de setembro de 2017.

GINZBURG, Jaime, Literatura, violência e melancolia. Campinas, SP. Autores associados, 1º Ed, 2013.

HOUISS, Antônio. Dicionário Houiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

KUCINSKI, Bernardo. Você vai voltar pra mim e outros contos. São Paulo, Cosac Naify, 1º Ed, 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LINS, Ronaldo Lima, Violência e Literatura. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro 1º Ed, 1990.

MAIHOLD, Günther, Capos, reinas y santos – la narcocultura en México, UNAM/El colegio de México, 2012.

OVEJERO, José, La ética de la crueldade. Barcelona. Editora Anagrama S.A, 1º Ed. 2012.

PONTE, Victor M. Durand, Notas para entender a realidade mexicana, scielo.br.

STANISLAVSKI, Constantin, A construção da Personagem. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 10º Ed. 2001.

TORRES, Édgar C.; MÉNDEZ, José S. R.; MUÑOZ, Gabriel T. Miradas Convergentes, Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos. México. University of Colorado Colorado Springs. 1º Ed.

2014.

UOL, Traficante mexicano 'El Chapo' figurou em ranking de bilionários por 4 anos. São Paulo, Economia.uol.com.br, 2016.

VILLALOBOS, Juan Pablo. Fiesta en la Madriguera. São Paulo. Editora Schwarcz LTDA, 2010.

ZIZEK, Slavoj. Violência. São Paulo. Boitempo Editora, 1º Ed. ,2014.

QUATRO EVAS E UM FUNERAL. O MITO DE “EVITA” E O CAMPO LITERÁRIO ARGENTINO.

LEMUS, Víctor. FL/UFRJ
FARIA, Rosa Maria. FL/UFRJ

Resumo

O mito de “Evita”, desde seu nascimento nos anos quarenta do século passado, tem exercido uma forte influência no imaginário político e social na Argentina. Figura controversa, tem suscitado repulsas e adesões igualmente viscerais. Nessa esteira, o campo literário e cultural desse país não tem sido indiferente a tudo que esse mito representa. As páginas a seguir tentam esboçar algumas breves reflexões sobre este fenômeno.

*O próprio Estado não conhece lei
não escrita mais poderosa do que o funda-
mento mítico.*

Friedrich Nietzsche.

Pensar o caráter político da literatura exige uma reflexão sobre a ideologia. Estudar a relação que o mito de “Evita” tem com a literatura e a cultura argentinas (polêmica, por quanto se trata de uma figura que conta com detratores e adeptos igualmente férreos), requer um trabalho em que mito e história, ambos construções discursivas, sejam colocados em relação dialética.

Na abertura do seu romance ensaístico *Medusa*, Ricardo Menéndez Salmón afirma:

La aspiración de todo Mito es pasar a formar parte de la Historia; la aspiración de toda Historia es alcanzar el grado de inteligibilidad del Mito. Mito e Historia se necesitan en virtud de lo que respectivamente adolecen... El Mito educa sin tener que legitimar necesariamente sus presupuestos; la Historia, porque habla desde la legitimidad, no siempre triunfa en su propósito por educar. Pero ambos —Mito e Historia, Historia y Mito— rescatan al hombre del sin sentido. Porque Mito e Historia trabajan con el lenguaje, y el lenguaje del Mito que conspira para ser Historia y el lenguaje de la Historia

que anhela convertirse en Mito, son el instrumento que hace tolerable el desconcierto sobre el que la humanidad discurre. (MENÉNDEZ SALMÓN, 2012, p. 11)

Nascida em Los Toldos ou em Junín (a imprecisão, que é o caldo em que se alimenta o mito, favorece desde o começo a discussão entre os historiadores) em 1919, “Maria Eva” lutou para adotar o “Duarte” que seu pai lhe sonegara por ser filha “ilegítima”. Após o casamento com Juan Domingo Perón, tornou-se “Eva Perón”, mas foi a partir da relação com seus “descamisados” que na história argentina passou a ser conhecida como “Evita”. Nas estampas, pôsteres, efigies públicas, relicários, estátuas e moedas, sua figura alimentou não apenas a luta política entre classes e ideologias contrapostas, mas também o imaginário coletivo, assim como o campo cultural e literário argentino.

De acordo com Teresa Rinaldi, “Evita” contraria a tendência e as expectativas impostas por sua origem ilegítima, manipulando a seu favor, tanto em âmbito individual quanto social, os símbolos e os valores ideológicos de sua condição social. Ela passa de um lugar de pouco reconhecimento, o de uma medíocre “artista” (profissão que na época era vista de maneira depreciada, o que era aproveitado por seus detratores para referir-se a ela de maneira pejorativa), ao de “primeira-dama”, da qual se esperava que reforçasse o papel submisso e subalterno que na época era reservado às mulheres. Devido à astúcia política, soube fazer uso das circunstâncias para manipular sua imagem e posição para tornar-se “Evita”, e assim, estabelecer amplo contato com as massas.

Segundo Felipe Pigna, enquanto primeira-dama da Argentina, Eva Perón, para se legitimar e estabelecer um elo com os trabalhadores e as massas em geral, enfatizou discursivamente sua origem “ilegítima”, tornando-se intermediária entre seu marido, o presidente Juan Domingo Perón, e estes grupos subalternos. Por isso, “comenzó a actuar no solo como receptora de todo tipo de pedidos de ayuda social sino de intermediaria en la relación de Perón con los sindicalistas” (PIGNA, 2012, p. 129). Desta aproximação com os “descamisados” ou “grasitas”, como ela se referia e esses grupos sociais, emerge “Evita”, denominação utilizada por aqueles que, durante o peronismo, podiam ter acesso aos benefícios de seus projetos de assistência social (hospitais, escolas, casas de acolhimento para idosos e mães solteiras, entre outros). Ícone da mãe protetora, liderava também a luta dos trabalhadores por avanços sociais através da CGT (Confederación General del Trabajo). Ainda de acordo com Pigna, Eva entendia que “los trabajadores podían conseguir sus avances sociales a través de la CGT, pero el resto del pueblo, los que estaban fuera del circuito regular del trabajo debían tener otro ámbito para canalizar sus pedidos y exigir sus derechos” (PIGNA, 2012, p. 209).

Em *A paixão e a exceção. Borges, Eva Perón, Montoneros*, Beatriz Sarlo afirma que a imagem de Evita foi uma construção do governo peronista que a constituiu em mito. Ela era uma mulher passional e Perón utilizou essa paixão como combustível para seduzir as massas e ter êxito em seu projeto político, já que “antes de ser uma ideologia, antes de ser um sistema de ideias, o peronismo foi uma identificação” (SARLO, 2005, p. 90). De acordo com Sarlo, seu exíguo talento artístico, que lhe impediu destacar como atriz, foi, não obstante, de grande valia para sua atuação na política: “suas qualidades, insuficientes num cenário (o artístico), tornavam-se excepcionais em outro cenário (o político).” (SARLO, 2005, p. 24) Sua habilidade no uso do corpo, somada a sua experiência histriônica, lhe permitiu criar uma “ilusão de proximidade” para poder desempenhar com destreza o papel a que fora incumbida: ser a conexão entre as massas e o presidente Perón. Utilizando a seu favor a incipiente indústria cultural, o governo peronista divulgou a figura de “Evita”, afirmando-a como mito político. Juan José Sebreli afirma que quando as crenças míticas se mesclam à política, e o ícone sintetiza as convicções de um determinado grupo, passando a ser a

expressão de suas ideias e interesses, “el resultado no puede ser sino el fanatismo y el rechazo, con frecuencia violento, de aquel que ponga en duda su cerrado e invulnerable universo” (SEBRELI, 2009, p. 19).

Na tentativa de explicar a maneira como Evita construiu a conexão entre sua figura e as classes baixas, “los cabecitas negras”, José Pablo Feinmann, se apoia nas ideias de Jean-Paul Sartre para explicar que Evita afirma sua “bastardia”, que consiste em carecer de toda referência anterior. Assim, o bastardo “no tiene linaje, no viene de ningún lado, no está legitimado, no tiene un lugar en el mundo” (FEINMANN, 2014, 2’54”). Desse modo, “Eva Perón” inventa a si mesma, “ella traza, elige y lucha por el destino que quiere. Y ese destino, formado por sus elecciones vitales, es el ser que va a tener” (FEINMANN, 2014, 6’14”), permitindo-lhe aproximar-se dos outros “bastardos” da sociedade: a classe trabalhadora, “los grasitas”, “los descamisados”. Para Feinmann, Evita usou o poder político para confrontar as classes média e alta da sociedade argentina que sentiam aversão a ela e aos mais pobres. Porém, ao construir esta imagem, ultrapassou a conciliação de classes que o peronismo se propunha, tornando-se uma importante adversária política. Os elogios veementes a Perón podem ser interpretados como estratégia de um projeto político para ganhar notoriedade dentro do governo, ampliar seu raio de influência e incluir as reivindicações das classes subalternas. Ela confirma isso, ao declarar que nem

...mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón. Pero yo no me olvido ni me olvidaré nunca de que fui gorrión ni de que sigo siéndolo. Si vuelo más alto, es por él. Si ando entre las cumbres, es por él. Si a veces toco casi el cielo con mis alas, es por él. Si veo claramente lo que es mi pueblo y lo quiero y siento su cariño acariciando mi nombre, es por él. Por eso le dedico a él, íntegramente, este canto que, como el de los gorriones, no tiene ninguna belleza, pero es humilde y sincero, y tiene todo el amor de mi corazón. (PERÓN, 2004, p. 7)

Após sua morte, o mito “Evita” consolidou-se como um ícone político e cultural argentino, representação que estimulou produções que, interpretando sua trajetória pessoal e política, constituíam também tomadas de posição perante o peronismo e o “populismo” que se encontravam cifrados nele. A diversidade de narrativas “históricas” e “biográficas”, assim como os registros, seja de base documental ou de memória oral, contribuíram para a manutenção de sua figura mítica.

De acordo com pesquisadores como Andrés Avellaneda, Ana María Amar Sánchez, Nina Gerassi-Navarro, Marysa Navarro, Leticia Malloy e André Tessaro Pelinser, a partir da década de cinquenta começou a batalha de narrativas pela figura de Evita, umas magnificando o discurso mitificador impulsionado durante o peronismo, enquanto outras se contrapunham ao que consideravam uma manipulação monumentalizadora. Após a deposição de Perón, surgiram obras pró ou contra o peronismo, e com elas, as distintas imagens de Evita: ora cruel, voluntariosa, dominadora, ambiciosa; ora uma mulher valorosa e protetora, capaz de enfrentar os militares para lutar por “seu povo” e por Perón.

Para Andrés Avellaneda, a queda de Perón, em 1955, abre espaço para as lutas ideológicas e políticas que intervêm no fazer literário, impulsionando a literatura antiperonista, tendo Evita e Perón como temas centrais. “El peronismo, como otros episodios históricos de alto voltaje, intere-

sa en literatura por su impacto en el campo de las elecciones discursivas y formales, más que por su poder para convocar enconos y amores circunstanciales” (AVELLANEDA, 2002, p. 102).

Ainda segundo Avellaneda,

Cuando una escritura cuestiona los usos de la lengua y de los saberes, incluso los político ideológicos, trabaja menos en el tema que en el discurso; no se detiene en el mandato ideológico sino en la potencialidad del lenguaje. Es por eso que, en materia de literatura y política, interesa más la discursividad (ficcional), que la presencia referencial o temática de lo político. (AVELLANEDA, 2002, p. 103).

Nesse ambiente, em que o fazer literário se estabelece como espaço de questionamento e crítica político social, surge uma “Eva” que “se convirtió en un modelo posible para sobrepasar las asimetrías y contradicciones que surgían entre creencia y realidad al interior de los perturbadores cambios sociales y culturales acarreados por el peronismo” (AVELLANEDA, 2002, p. 119). Em inúmeras ficções, o cadáver de “Eva” se torna um “mito literario que circula en la propuesta política y combativa de los años sesenta” (AVELLANEDA, 2002, p. 129). Segundo María José Punte, “la relación del peronismo con la literatura ha sido ardua debido a las desavenencias entre el campo político y el intelectual” (PUNTE, 2011, p. 4).

No conto *El simulacro*, publicado em 1956, Jorge Luis Borges critica o monumental velório da primeira-dama, assim como suas repetições simbólicas fora de Buenos Aires. O relato apresenta um jogo de encenações em que uma boneca representa o corpo embalsamado, e o viúvo, que é remunerado pelo espetáculo do sepultamento, remete a Juan Domingo Perón, que recebe as honras do legado deixado pela mulher.

O título é inequívoco da posição de Borges perante um espetáculo que, em sua visão, tenta ludibriar as massas. No jogo entre ficção e realidade, o autor declara que “el enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos)” (BORGES, 1956, p.789).

O caráter paródico, e inclusive de classe, é destacado em alguns elementos da construção do relato, como se observa na descrição do marido, nitidamente um “cabecita negra” com déficit de inteligência: “era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era” (BORGES, 1956, p. 789).

Em 1965, quase uma década após a publicação de *Operación masacre*, livro que, segundo ele, o fez cobrar consciência de que o campo cultural e literário argentino também implicava em posições políticas, Rodolfo Walsh escreveu o conto *Esa mujer*, cujo tema é o desaparecimento de um corpo e a omissão de um nome, Eva Duarte Perón, que são ocultados em razão do perigo que envolve seu valor político. O enredo consiste em um diálogo entre um jornalista e um militar que negociam informações sobre a subtração do cadáver da ex primeira-dama argentina. O jornalista, que busca a verdade dissimulada, e o coronel, denominado “alemán”, “disputan en torno a ese hueco, a ese vacío del cuerpo y del nombre sobre el que se teje la historia” (AMAR SÁNCHEZ, 2002, p. 45).

Segredos e investigações omitidos sustentam a obra: o coronel quer documentos que estão em posse do jornalista, e este último quer a informação do paradeiro do corpo. Porém, “o autor parece

ciente da porosidade da composição mítica e, por isso, conduz a narrativa para um final aberto. Não há resposta quanto ao enigma do paradeiro do cadáver. Resta apenas a vaga promessa do coronel de que tudo, um dia, será revelado” (MALLOY & PELINSER, 2016, p. 95). Desta forma, Esa mujer busca preservar a memória do mito “Evita”, que atua em estreita ligação com o imaginário social, criando “uma aura que continua a produzir novas imagens” (MALLOY & PELINSER, 2016, p. 93).

No vídeo *La muerte de Eva Perón*, realizado para a série “Filosofía aquí y ahora”, José Pablo Feinmann afirma que Eva se aliou aos trabalhadores, às mulheres e aos subalternos em geral para construir a imagem mítica que lhe permitiria afiançar seu poder político e efetivar a mudança social e política demandada pelas massas. Assim, ela cria a “Fundação Eva Perón” “para expresar su amor a los desposeídos. Entonces, después quiere la vicepresidencia y se la pide a Perón.” (FEINMANN, 2014, 12’ 19”).

Porém, sua doença desestabilizou o projeto político idealizado por Perón, no qual ela se inseria como “cuadro auxiliar de conducción más importante” (FEINMANN, 2014, 20’ 20”). Como não lhe restava muito tempo de vida, ela ditou sua segunda autobiografia, *Mi mensaje*, que, segundo o autor, “es el testamento político de una mujer que sabe que tiene la muerte en la puerta del dormitorio” (FEINMANN, 2014, 21’ 03”). De acordo com Feinmann, Eva Perón “fue amada sinceramente por los pobres y fue odiada por los poderosos” (FEINMANN, 2014, 25’ 19”). O filósofo questiona ainda se ambos, Evita e Perón, poderiam governar juntos, pois, segundo ele, “la concepción de Perón era la de la comunidad organizada. Y la comunidad organizada implica un proyecto de conciliación de clases, tratando de beneficiar dentro del capitalismo a las clases postergadas” (FEINMANN, 2014, 16’ 22”), em oposição a Evita, que “lleva adelante un proyecto popular, proletario y extremo” (FEINMANN, 2014, 16’ 39”).

Em *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez mescla ficção e fatos históricos para discorrer sobre a vida, a morte precoce e o destino do cadáver embalsamado de Eva Duarte, até ser enterrado, duas décadas depois, em Buenos Aires. Para os militares, desaparecer com o corpo de Eva da Argentina, significava subtrair o maior símbolo de resistência do peronismo e provocar o colapso deste movimento político. Valendo-se do ofício de jornalista e repórter, o escritor pesquisou uma vasta documentação produzida sobre o tema, consultou livros e jornais, assistiu a filmes em que ela atuou, fez entrevistas com o embalsamador do corpo, com militares e com a família do coronel Moori Koenig (responsável pela ocultação do cadáver), conversou com pessoas que afirmavam saber algo sobre esses tempos, e após reunir este material, concluiu: “nesse romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o Coronel” (MARTÍNEZ, 2004, p. 49).

Além das demonstrações de adesão ao projeto político de Eva Perón, o romance também registra a ira de muitos argentinos que a viam como indigna de ocupar o lugar de primeira-dama, assim como o movimento do exército para que não fosse eleita vice na reeleição de Perón. Figura que condensa dramaticamente as contradições da modernização capitalista não somente em seu país, mas também na América Latina, para os argentinos que se julgavam depositários da “civilização”, ela representava a “ressureição obscena da barbárie” (MARTÍNEZ, 2004, p. 60). Após a destituição de Perón, o exército inicia uma operação para enterrar o corpo de Evita em um local onde não pudesse haver peregrinações populares. O coronel Moori Koenig, que para demonstrar seu repúdio “às vezes a chamava de Pessoa, às vezes Falecida, às vezes ED ou EM, abreviando Eva Duarte e Essa mujer” (MARTÍNEZ, 2004, p. 220), acabou por apaixonar-se pelo cadáver, comprometendo a mis-

são de ocultá-lo, o que provocou sua dispensa desse encargo. Segundo Luciana Medeiros Teixeira, “no relato de Tomás Eloy Martínez encontramos as disputas, os desejos de vingança e os excessos da história argentina” (TEIXEIRA, 2013, p. 9). Simbiose e contradição de indivíduo, personagem e mito, a figura de “Evita” admitiu múltiplas e contrapostas leituras em que a polarização política aparece em primeiro plano: “o corpo de Evita encarna valores e crenças vinculadas tanto à zona de feminismo como aos modos de práxis política” (TEIXEIRA, 2013, p. 2).

De acordo com Sandra Contreras, Faustino Domingo Sarmiento, o autor de Facundo. *Civilización y barbarie*, um dos textos fundacionais do debate público na Argentina, ao escrever sobre a *gauchesca*, percebeu que essa original criação literária do Rio da Prata estava marcada pela heterogeneidade: mescla do culto e do popular, do portenho e do montevidiano e até do estrangeiro, do poético, do musical, da prosa e até da pintura, nessa expressão artística convergiam diversas tradições que daí em diante dariam o variadíssimo leque de formas que constituem esse sistema literário (CONTRERAS, 2012, passim). Com isso, Sarmiento inaugura os debates sobre a formação da literatura argentina que até hoje continuam a ser objeto de reflexão:

...la refundación de los otros comienzos de la literatura argentina que se razonaron a lo largo de los últimos cincuenta años —en el comienzo: la violencia, la violación, la guerra; en el comienzo: la heteroglosia, la desterritorialización, la perspectiva extranjera— y que sustentan los gestos críticos que constituyen nuestra tradición. (CONTRERAS, 2012, p. 15)

Essa heterogeneidade expressou-se no romance realista, na literatura fantástica (ou suas variantes que registraram sua discrepância com esse verbete, como é o caso dos relatos de Julio Cortázar), a narrativa urbana, política, histórica, testemunhal, filosófica, policial, entre outras, sem contar com a riqueza da poesia, do ensaio em seus mais diversos gêneros, do jornalismo, do teatro, além de magníficas peças de crítica literária e cultural.

Para além das diversas perspectivas sobre as origens e a heterogeneidade, no que tange à figura de Evita, seria necessário vinculá-la à ideia que os escritores contemporâneos e posteriores ao peronismo têm do controverso conceito de “populismo”, e sua possível relação com o campo da literatura e da cultura na Argentina. Neste caso, não importa o valor ideológico de Evita, mas as representações criadas em torno de sua figura e sua articulação com os debates que o populismo trava com o campo intelectual. Se a ideologia liberal importada na Argentina em meados do século XIX é a responsável pela dicotomia “civilização e barbárie” que a partir desse momento será recorrente no debate público, “Evita” encarna “la representación de lo monstruoso que resulta de la alegoría de los temores, deseos y fantasías de una época y de un sector social que encuentra en su figura otro amenazante, demonizado” (ROLLE, 2007, p. 2).

Como outros escritores argentinos, Osvaldo Soriano contribuiu desde a literatura ao debate sobre o peronismo e a entender, mesmo que *en passant*, sobre o mito de Evita. Em *Cuentos de los años felices*, formidável “confissão literária” em que testemunho e ficção dão o teor da prosa destes textos publicados entre 1980 e 1990 no jornal “Página/12”, e editados em livro em 1993, este escritor argentino oferece ao leitor um material valioso para pensar as complexas e instáveis relações entre populismo, luta de classes, ideologia, política e literatura/cultura não apenas durante o peronismo,

mas também nos anos seguintes. Após décadas de ditadura e “redemocratização”, por que voltar a esse período se não tivesse algum significado para além do seu momento específico? As posturas críticas perante esse período histórico serão diversas, e até conflitantes, entre os escritores argentinos que se ocupem do período e concretamente da figura de “Evita”. Assim, “Borges y sus pares de la elite cultural ven al peronismo como la reencarnación de la barbarie rosista y como la versión –burda y degradada– del fascismo y el nacionalsocialismo europeos” (MÁRQUEZ, 2017, p. 241). Walsh, por sua parte, em “Esa mujer”, toma a figura de “Evita” como um perigoso amuleto que condensa “um conjunto de sentidos agrupados por um imaginário. Sua figura se torna um referencial, em cujo entorno orbita um modo de significação” (MALLOY & PELINSER, 2016, p. 91) que potencialmente pode ser subversivo para as elites argentinas. Já José Pablo Feinmann, preocupado em refletir sobre o peronismo, descreve-a como um dos personagens mais marcantes da história da Argentina e como “la que se une finalmente al destino de los que sufren” (FEINMANN, 2014, 20’20”). Por fim, em *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez “actúa como detective y nos acerca a Eva a través de su mirada que se compone de múltiples versiones sobre ella” (MORALES MUÑOZ, 2017, p. 2).

Desse modo, observa-se que os escritores abordam o mito de Evita por distintos motivos, o que explica as variadas conotações e representações políticas e literárias em que ele é apresentado. Portanto,

es fundamental la carga de significación, que le da a una escritura, el acercamiento a un hecho histórico. La ficción, en ese caso, es una metáfora de ciertas ideas, percepciones, sentimientos, emociones, que el narrador tiene sobre el mundo. Los autores han realizado apropiaciones y representaciones del imaginario popular y las han volcado en sus textos literarios. Encontramos en ellos, matices políticos implícitos o explícitos. La parodia del mito es, en general, la principal forma de apropiación, llegando a convertirse en un mecanismo productor de nuevos géneros. (BURGOS, 2007, p.71).

Na obra de Jorge Luis Borges, a figura de Evita, assim como o peronismo, são de fato laterais e há pouquíssimas referências a eles. No entanto, sua literatura oferece elementos significativos para pensar o que está em jogo para a esfera cultural e artística. Em “El simulacro”, Borges evoca a reverência com que a massa “peronista” ergueu altares para homenagear o sepultamento de Evita. Porém, no relato o sepultamento não funciona como um ato comemorativo, mas como “un simulacro del velorio, en el que además, se hacía colecta a beneficio del viudo. Estos simulacros obedecían, según él, a la indisculpable ignorancia de sus seguidores.” (BURGOS, 2007, p. 71). Borges entendia o golpe de Estado da *Revolução Libertadora* de 1955 como “la vuelta a la realidad”, e associa o peronismo com a cena narrada no conto, denunciando que “al confundir la ficción con la realidad, el peronismo, de un modo burdo y con fines atroces, hace de la política un simulacro, una monstruosidad política” (MÁRQUEZ, 2017, p. 245).

É preciso lembrar que a produção poética de Borges durante sua juventude se situa no *Ultraísmo*, movimento de vanguarda espanhol que levou na bagagem à Argentina, onde participou do grupo “Florida” e da revista *Martín Fierro*, órgão de divulgação da literatura de vanguarda nesse país. A partir da década de 30, concretamente com a publicação de “La postulación de la realidad”, começa uma polêmica contra a estética que tem se convencionalizado chamar, de maneira rasa e sem exames, de “realismo”. Contrário ao realismo da 3ª *Internacional*, e mais ainda a sua versão radical expressada no “realismo socialista”, que concebia a narrativa como um instrumento fundamental de tomada de consciência do proletariado para a luta de classes, Borges afirma que a literatura não copia a “realidade”, mas oferece ao leitor versões plausíveis que só têm realidade na escritura. Desta forma, só de maneira muito mediada, o texto literário poderia oferecer insumos

para a práxis política, o que autoriza os altos voos imaginativos que caracterizam a brilhantíssima obra de Borges – o que do ângulo do “engajamento” não deixa de ser visto como um gesto elitista. Portanto, tudo que representa “o mito de Evita” dificilmente poderia se encaixar nessa visão da prática artística.

Nesse sentido, as *boutades* que disse durante a época da ditadura de 76 – 82 que fizeram com que fosse visto pelos leitores e críticos não apenas como conservador, mas profundamente reacionário – mesmo que muitos dos mais brilhantes críticos identificados com o campo da esquerda peronista o considerassem, de maneira mais amável, como um “anarquista conservador” (GONZÁLEZ, 2010), ou um representante “de la línea elitista-liberal” da cultura argentina (VIÑAS, 2006). Por sua parte, Joaquín Márquez destaca que Borges criticava os regimes totalitários e o fervor patriótico e, aos poucos, “comienza a virar sus posturas ideológicas hacia una concepción liberal de la política” (MÁRQUEZ, 2017, p. 241). Para além do teor político dessas declarações, elas marcavam um distanciamento diante da concepção da literatura e da cultura a partir de uma visão que o liberalismo de direita costuma denominar pejorativamente “populista”. Mas os opostos, em seu radicalismo, se tocam: “Borges renovó la literatura argentina en la época en que el peronismo aparecía para modificar la cultura política nacional. Borges y el peronismo tienen en común el hecho de haber elaborado sendas mitológicas populares” (MÁRQUEZ, 2017, p. 238).

No que diz respeito diretamente ao peronismo, em “La fiesta del monstruo”, relato escrito junto com Adolfo Bioy Casares e publicado sob o pseudónimo de “*Bustos Domeq*” e publicado no livro *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*,

El narrador del cuento es un partidario de “El Monstruo” que remite claramente al estereotipo de un “peronista” en el imaginario que Borges y Bioy Casares cincelan como orfebres con todos los lugares comunes de la reacción antiperonista: el personaje es feo, sucio y malo y se expresa en un lunfardo distorsionado donde las palabras se entrechocan entre sí, dejando sentidos incompletos, entre expresiones guturales que develan una personalidad intermedia entre el animal y el hombre. La acción transcurre durante un viaje de una patota desde la ciudad de Tolosa hasta Plaza de Mayo, donde van a ver a “El Monstruo (Perón)”, en el camino comenten todo tipo de pillerías y desmanes. Y para ponerle el moño a “La fiesta del monstruo”, los esbirros de “El Monstruo”, asesinan a un estudiante judío: el formato estaba completo. (EDWARDS)

Portanto, esse relato denota um distanciamento não apenas da figura de Perón, mas de tudo que essa visão pudesse representar para a literatura e a cultura. O conto é uma crítica política que além dos “horrores del peronismo, lo que entrevemos en esa ridicularización catártica es la sensación de temor y amenaza que buena parte de los intelectuales y de la sociedad experimentaron ante el segmento del nuevo fenómeno político”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 244).

Descendente de irlandeses (país com forte tradição de anarquismo) e profundo conhecedor da obra de Borges, Rodolfo Walsh, nos seus começos como escritor, foi um continuador da tradição da literatura policial na Argentina e mais tarde, com *Operación masacre*, funda a literatura de “non-fiction” nove anos antes da aparição de *In cold blood*, de Truman Capote, forma de escritura que problematizaria com radicalidade o modo de cognição que “*as ficções*” propõem.

Este escritor, que passa de um antiperonismo recalcitrante na juventude a uma militância engajada que inclusive o leva a se tornar um dos mais destacados intelectuais da principal organi-

zação político-militar do peronismo, “Montoneros”, e morrer em confronto com os militares em 25 de março de 1977, escreve “los textos más relevantes del peronismo: la investigación-denuncia-testimonio *Operación Masacre*, el cuento “Esa mujer” y el epitafio que puede leerse en la tapa del diario Noticias del 2 de julio de 1974, cuando se anuncia la muerte de Juan Domingo Perón.”ⁱ

Do prólogo e seleção de *Diez cuentos policiales* argentinos à publicação do livro *Variaciones en rojo*, Walsh revela que sua literatura afina suas raízes no popular. Posteriormente, o destaque de seu trabalho jornalístico o levará a Prensa latina, em Cuba – o que é sintomático de sua ideologia política. Nas sucessivas reelaborações de *Operación masacre e ¿Quién mató a Rosendo?*, consolida uma escritura em que a dimensão política é um elemento constituinte. De sua relevância, afirma Rita de Grandis: “Aunque esta obra parezca escasa y transitoria es un mojón en la historiografía literaria argentina porque sintetiza al extremo el aspecto polémico de esta literatura, resultado de la confluencia y colisión entre lo político y lo literario, dos variables que se oponen y se legitiman a través del periodismo.” (DE GRANDIS, 2010)

Publicado em 1965, “Esa mujer” (junto com “Ese hombre” e “Un oscuro día de justicia”) faz parte dos relatos em que, de maneira alegórica, Walsh toma como assunto de reflexão o peronismo. Nesse texto, e em sua obra em geral, Walsh postula um lugar e uma ética da escritura em tempos difíceis. Publicado originalmente em *Los oficios terrestres*, “Esa mujer” é um conto relevante na obra de Walsh, a tal ponto que o jornalista Horacio Verbitsky “señaló a ‘Operación Masacre’ como el ‘Facundo’, y ‘Esa Mujer’ está al mismo nivel de importancia que ‘El Matadero’ de Esteban Echeverría.”ⁱⁱ – o que não ocorre com o relato de Jorge Luis Borges, que é incidental em sua produção e não altera um ápice o valor que sua obra ficcional tem no sistema literário argentino.

Nesse relato, um jornalista que assume o compromisso com o *Violento oficio de escribir*, que é a busca da “verdade”, entendida aqui como um ajustar-se aos fatos, estabelece um “diálogo” (quicá seria mais adequado dizer “polêmica”, tendo em vista que o termo remete à “arte de la guerra,”ⁱⁱⁱ personificada pelo *daemon* Pólemo – o que é mais adequado para um conto ambientado em tempos de “guerra suja”) com um militar, em uma querela sobre o ícone em que convergem dois termos em conflito: “populismo” e “luta de classes”.

Em seu célebre romance *Amuleto*, Roberto Bolaño sugere que a recordação das generosas energias de uma geração de jovens que fracassaram nos anos sessenta e setenta na construção de uma utopia coletiva, pode ainda servir como incentivo para extrair forças e encarar a práxis política que transforme um mundo visto como a realização da barbárie. É esse o sentido que Walsh recupera em seu relato. Utilizando um dos nomes pejorativos que as elites argentinas e os militares utilizavam para se referir a Eva Duarte (havia outros de baixo calão, sexistas, preconceituosos e racistas), o texto procura conhecer, já nos anos 60 (o cadáver só foi descoberto e restituído décadas depois), o destino do corpo-amuleto, do corpo-fetichê, que condensa a luta de classes na Argentina desde os tempos de Domingo Faustino Sarmiento.

i <http://www.resumenlatinoamericano.org/2016/03/26/argentina-las-paradojas-de-rodolfo-walsh/>. Última consulta: 9 de janeiro de 2018.

ii <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article25>. Última consulta: 10 de janeiro de 2018.

iii <http://dle.rae.es/?id=TVjhw0E>. Última consulta: 10 de janeiro de 2018.

Existe uma literatura peronista ou anti-peronista? Mesmo problemática, trata-se de uma pergunta que precisa ser abordada. Seguindo esse teor, haveria uma literatura pró-Evita ou anti-Evita? “Esa mujer”, assim como a obra de Rodolfo Walsh, que de acordo com o notável ensaio de José Luis de Diego *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, e de outros críticos, pertence à “Generación del 70” (verbete em que é contemplada, também, a produção de escritores como Ricardo Piglia, Abelardo Castillo, Haroldo Conti, Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Juan José Saer, José Pablo Feinmann entre outros), se situa no campo da literatura engajada (identificada predominantemente com a esquerda política), revela traços do gênero policial (de consumo popular e massivo), e se caracteriza por trabalhar em um registro altamente alegórico – na mesma esteira de *Respiración artificial*, *No habrá más penas ni olvido*, *Nadie nada nunca*, *La astucia de la razón*, entre outras.

Em outra das arestas da constelação de discursos sobre “Evita” que aqui se esboçam, se encontram as intervenções do filósofo, escritor e roteirista José Pablo Feinmann. Cabal representante da “Generación del 70”, este escritor se caracteriza por ser, em pleno século XXI, um intelectual público. De formação hegeliano-marxista nos 70 e posteriormente sartreano convicto, seus textos orais e escritos sobre a figura de Eva Duarte de Perón se encontram situados na reflexão filosófica sobre o que representa o peronismo na história da Argentina, tema frequente em sua produção intelectual. A publicação de *El peronismo y la primacía de la política* (1974), da série de artigos que entre 1970 e 1973 apareceram na revista *Envido*, “identificada con el peronismo revolucionario” (ARMADA, 2011), até *Peronismo: filosofía política de una persistencia argentina* (2011), revelam a persistência do tema em sua obra. Contrário à célula peronista “Montoneros” e sua opção pela luta armada baseada no foco guerrilheiro^{iv}, tanto nos programas da série “Filosofía aquí y ahora” (realizados para o *Canal Encuentro* da televisão argentina) como no roteiro dos filmes “Ay, Juancito” (sobre o irmão de Evita – 2004) e “Eva Perón”, dirigida por Juan Carlos Desanzo em 1996, a figura de Evita é pensada em sua relação com vários temas fundamentais do peronismo.

Em *La astucia de la razón*, romance publicado em 1990, Feinmann constrói um diálogo ficcional entre John William Cooke (para Feinmann, o mais importante ideólogo do peronismo, que pretendia que o movimento pendesse mais para a esquerda) e René Rufino Salamanca (Secretário Geral do Sindicato de mecânicos, SMATA, de Córdoba – desaparecido em 24 de março de 1976 durante a Ditadura^v) em que ambas figuras, que representam opções divergentes da práxis política, discutem. Enquanto Salamanca afirma que o problema político radica em que “los obreros son peronistas, pero el peronismo no es obrero... Tenemos que conducir a la clase obrera al encuentro con su propia ideología, compañero. Que no es el peronismo” (FEINMANN, 1990, pp. 150 – 151), o que significa que os intelectuais de esquerda tinham a missão de persuadir os operários da necessidade de se tornar uma massa revolucionária contrária ao pacto entre as classes, Cooke, comunista assumido (lembre-se que ele se exilou em Cuba e lá morreu em 1968), responde:

“Estás equivocado”, dijo Cooke con una convicción casi tangible. “Eso es ponerse afuera de los obreros. Eso es hacer vanguardismo ideológico, Salamanca. Recordá lo que

iv No prólogo de *Filosofía y nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*, afirma: “Mi desacuerdo con el accionar armado de la izquierda peronista era muy profundo. No es posible... hacer la Historia al margen de las mayorías, asumiéndose como vanguardia iluminista y solitaria.” (FEINMANN, 1996 p. 11)

v <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/s/todos/salamancar.html>. Última consulta: 10 de janeiro de 2018.

aconsejaba el barbeta Lenin: hay que partir del estado de conciencia de las masas. ¿Está claro, no? La identidad política de los obreros argentinos es el peronismo. No estar ahí, es estar afuera, es estar afuera”. (FEINMANN, 1990, p. 151)

Com isso, Feinmann se coloca do lado de Cooke e pensa a figura do intelectual não como alguém que está fora do movimento popular, mas consubstanciado com ele. Mas o decisivo vem a seguir. Na conversa, ambos afirmam não levar a sério Perón, já que eles pretendem agir em benefício da classe operária – para além do projeto “liberal burguês” que Perón abraçou no seu segundo mandato segundo Feinmann. No entanto, Cooke se distancia de Salamanca da seguinte maneira:

Entonces Cooke dijo: “Me cago en Perón, Salamanca”. [...] ...Salamanca dijo: “Nosotros también, Gordo... Parece que estamos más de acuerdo de lo que creíamos”. [...] “No, compañero. No estamos de acuerdo. Porque ustedes se cagan en Perón de una manera y yo y los peronistas como yo de otra. Porque, para ustedes, compañero, cagarse en Perón es quedarse afuera. Afuera de Perón y de la identidad política del proletariado. Mientras que para nosotros, cagarnos en Perón es rechazar la obsecuencia y la adulonería de los burócratas del peronismo. Es reconocer el liderazgo de Perón, pero no someternos mansamente a su conducción estratégica. Para nosotros, Salamanca, para mí y para los peronistas como yo, para los peronistas revolucionarios, cagarnos en Perón es crearle hechos políticos a Perón, aun al margen de su voluntad o del que sea su propio proyecto. Para nosotros, Salamanca, para mí y para los peronistas como yo, para los peronistas revolucionarios, cagarnos en Perón es creer y saber que el peronismo es más que Perón. Que Perón es el líder de los trabajadores argentinos, pero que nosotros, los militantes de la izquierda peronista, tenemos que hacer del peronismo un movimiento revolucionario. De extrema izquierda. Y tenemos que hacerlo le guste o no a Perón. Porque si lo hacemos, compañero, a Perón le va a gustar. Porque Perón es un estratega y un estratega trabaja con la realidad. ¿Entendés, Salamanca? Y nosotros le vamos a crear la realidad a Perón. Una realidad que, más allá de sus propias convicciones que son muy difíciles de conocer, Perón va a tener que aceptar. Porque Perón, Salamanca, ya no se pertenece. Quiero decir: “lo que no le pertenece es el sentido político último que tiene en nuestra historia. Porque Perón, Salamanca, va a tener que aceptar lo que realmente es, lo que el pueblo hizo de él: el líder de la revolución nacional y social en la Argentina. Esa es, entonces, compañero, en suma, mi manera de cagarme en Perón”. (FEINMANN, 1990, pp. 152 – 153)

Criar fatos que ultrapassem os limites de Perón para que este, enquanto animal político, não tenha como não se apropriar deles e ir além do que originalmente tinha pensado, é a postura que Feinmann atribui a Cooke enquanto ideólogo do peronismo. E é exatamente esse papel que ele confere a Evita: ser profundamente peronista, elogiar desmedidamente a Perón, mas sempre ir além dele, se apoiar nos “grasitas”, nos seus “descamisados”, para fazer com que Perón represente o “nacional populismo” e não seja atraído à órbita do “liberalismo burguês”. Tanto no programa “La muerte de Eva Perón”, da série “Filosofía aquí y ahora”, como no filme “Eva Perón”, o personagem aparece como alguém que, em seu desmedido amor pelo marido, age de tal maneira que sempre está tentando desbordar os limites políticos em que este se encontra tolhido, ou que de fato acredita. Nessas representações, portanto, mesmo de maneira problemática, Evita aparece como o ícone da luta de classes.

“¿Se producen, en la Argentina, los más creativos intentos de la filosofía a través de la narrativa? Arriesguemos una respuesta: sí” (FEINMANN apud PUNTE, 2004, p.1) Na obra de Feinmann, como na de muitos escritores argentinos (poderíamos lembrar de “Casa tomada”, de Julio Cortázar, “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher, “La señora muerta”, de David Viñas, “La

cola”, de Rodolfo Fogwill, entre outros), a ficção serve para fazer indagações filosóficas sobre o peronismo e o mito de “Evita”.

Marcada pela prática jornalística, a obra de Tomás Eloy Martínez oferece ao debate sobre a figura de Evita e o peronismo dois romances fundamentais: *La novela de Perón* (1985) e *Santa Evita*. (1995) Nesta última, destaca a seguinte indagação: qual o significado histórico de Evita na Argentina, haja vista que sua figura oscila entre o símbolo, o mito e o ícone?

Em *Santa Evita*, mais do que pelo personagem histórico, Tomás Eloy Martínez indaga sobre a força e a significação desse mito argentino. Na medida em que o livro foi publicado em 1995, era praticamente nulo o que ele poderia acrescentar ao conhecimento da figura de “Evita”, sepultada sob um número incomensurável de discursos. De acordo com a distinção proposta por John Harold Plumb em *La muerte del pasado*, ele não se preocupa com “Evita” enquanto “História”, mas como “Passado”. Se a História é uma disciplina que, munida de múltiplas ferramentas cognitivas e indagatórias que lhe dão um estatuto de “cientificidade”, tenta recuperar objetivamente “o que de fato aconteceu”, o passado é um discurso ideológico negociado ou imposto por um grupo dominante que elege ou forja determinados fatos para construir um elo de continuidade que torna inteligível e justificável o presente. (FLORESCANO, 2005, *passim*). Desta forma, mais do que uma reconstrução histórica, este romance indaga sobre a maneira em que este mito gravita sobre a cultura argentina, exercendo seu influxo. Com as técnicas da reportagem, constrói uma metaficção que procura entender o que representa para os argentinos a demonizada e santa Evita.

Transfigurada pela força do mito, de maneira que já não é mais possível reconhecer o indivíduo empírico que foi no mármore do monumento, ícone que deveio amuleto no conflito de classes, em *Santa Evita* convergem ideologia e literatura na indagação desse cadáver incômodo:

–A qualquer hora vai haver um motim nas fábricas – explicou um general obeso. – Sabemos que os líderes querem entrar na CGT e pegar a mulher. Querem levá-la de cidade em cidade. Vão pôr o corpo na proa de um navio cheio de flores e descer o rio Paraná para sublevar as cidade ribeirinhas.

O coronel imaginou a procissão infinita e os bumbos ecoando ao longo do rio. As tochas sinistras. As flotilhas de flores. O vice-presidente levantou-se.

– Morta – disse –, essa mulher é ainda mais perigosa do que quando estava viva. O tirano sabia muito bem o que estava fazendo quando a deixou aqui, para nos infernizar a vida. Em qualquer buraco aparecem as fotos dela. Os ignorantes a veneram como se fosse uma santa. Acreditam que mais dia, menos dia ela vai ressuscitar para fazer da Argentina uma ditadura de mendigos. (MARTÍNEZ, 2004, pp. 22 – 23)

Formado no *New Journalism*, Tomás Eloy Martínez talvez seja pioneiro na América latina em incorporar os ensinamentos de Tom Wolfe, já que nele, a ficção se encontra profundamente marcada pelo trabalho de pesquisa do jornalista. Em *El nuevo periodismo*, o escritor norte-americano confessa o que o levou a praticar o jornalismo que se apropria das ferramentas da ficção:

El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyerá igual que una novela. [...] Ni siquiera los periodistas que se aventuraron primero en esta dirección dudaban por un momento que el escritor era el artista soberano en literatura, ahora y siempre. Todo cuanto pedían era el privilegio de revestir su mismo ropaje ceremonial... No soñaron jamás la ironía que se aproximaba. Ni por un momento adivinaron que la tarea que llevarían a cabo en los próximos diez años, como periodistas,

iba a destronar a la novela como máximo exponente literario. (WOLFE, 1998, pp. 13-14)

Nesse sentido, obras como *La novela de Perón*, *Santa Evita* ou *La pasión según Trelew* não apenas conectam com *Operación masacre*, mas abrem um caminho para os escritores argentinos posteriores, que encontrarão nesses procedimentos uma forma de narrar. Como escrever sobre temas polêmicos sem ficar presos ou à pura ficção ou ao fato verificável, haja vista que a tentativa de reconstrução do factual exige por parte de quem escreve que complete com a conjectura e a reflexão os vazios que deixam até as mais completas certezas? Certamente a figura de Juan Domingo Perón, o mito de Evita e os fuzilamentos de Trelew requerem essa forma de tratamento. O *New Journalism* surge precisamente para tentar dar conta dessa complexidade, e eis aí que se insere a narrativa de Tomás Eloy Martínez.

Em *Santa Evita*, a voz narrativa que se apresenta para realizar um inquérito corresponde a um “Tomás Eloy Martínez” ficcional que colhe diversos relatos sobre “Evita”, quem “Deixou de ser o que disse e o que fez, para ser o que dizem que disse e o que dizem que fez.” (MARTÍNEZ, 2004, p. 20)

Ao longo de toda a narrativa, essa voz torna evidente a maneira em que se constrói a narrativa:

Lembrei-me do tempo em que estive atrás das sobras de sua sombra, eu também em busca de seu corpo perdido (tal como é contado em alguns capítulos de *O romance Perón*), e dois verões que passei acumulando documentos para uma biografia que pensava escrever e que deveria chamar-se *La perdida*. Guiado por essa sede, falei com a mãe, o mordomo da residência presidencial, o cabeleireiro, seu diretor de cinema, a manicura, as costureiras, as atrizes de sua companhia de teatro, o músico bufo que lhe arranhou emprego em Buenos Aires. Falei com as figuras marginais e não com os ministros ou aduladores de sua corte, porque não eram como Ela: não podiam enxergar o fio nem as bordas por onde Evita sempre caminhara. Eles a narravam com frases bordadas demais. A mim, ao contrário, o que me seduzia eram suas margens, sua escuridão, o que Evita tinha de indizível. Pensei, na linha de Walter Benjamin, que quando um ser histórico foi redimido pode-se mencionar todo seu passado: tanto as apoteoses como o secreto. (MARTÍNEZ, 2004, p. 55)

Desta maneira, a dicção utilizada por Tomás Eloy Martínez neste texto contribui à reflexão sobre “a ficção” – tema recorrente no sistema literário argentino desde o ano de 1944, quando Jorge Luis Borges publicou o livro de relatos em que este conceito é protagonista. Na esteira borgeana, “a biblioteca” não consiste apenas de livros que, “por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto... la Biblioteca es total y... sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas.” (BORGES, 1974, p. 467). Em constante reestrutura, a Biblioteca se amplia, também, pela incorporação de novas formas da ficção.

Durante os anos do *Kirchnerismo* (2003 – 2015), a figura de Evita foi amplamente reivindicada: em 2010 foi declarada oficialmente pelo Ministerio de Justicia y Derechos Humanos “Mujer del bicentenario”, e a partir de 2011 dois murais destacam no *Edificio del Ministerio de Obras Públicas*, situado na cêntrica avenida 9 de Julio. Na oscilação entre os governos de esquerda do *Kirchnerismo* e atualmente no ciclo de direita de Mauricio Macri, “Evita” continua sendo um ícone importante na polarização do peronismo e do anti-peronismo.

Em um campo literário predominantemente de esquerda, tudo que esse mito representa não

apenas se consubstancia com as mais diversas posturas ideológicas dos escritores, que a abordam e recuperam de acordo com sua própria visão da práxis artística e cultural, mas também exige destes a adoção de diversas estratégias narrativas, como aqui foi possível observar nos exemplares casos de Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, José Pablo Feinmann e Tomás Eloy Martínez. Postura vanguardista e erudita, engajamento político, indagação filosófica ou meta-ficção jornalística, são apenas alguns dos dispositivos estético-formais com que esse mito é abordado tanto nos diversos lugares da Biblioteca, como em sua constante ampliação e reconfiguração.

Referências bibliográficas

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *Evita: cuerpo político / imagen pública*. In: Navarro, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002, p. 43 - 64.

“Argentina: Las paradojas de Rodolfo Walsh”. Disponível em: <http://www.resumenlatinoamericano.org/2016/03/26/argentina-las-paradojas-de-rodolfo-walsh/>. Última consulta: 9 de janeiro de 2018.

ARMADA, Arturo. “Sobre *Envido*”, 2011. In *Envido. Revista de política y ciencias sociales*. Disponível em: <http://revistaenvido.blogspot.com.br/p/sobre-envido.html>. Última consulta: 13 de dezembro de 2017.

AVELLANEDA, Andrés. *Evita: cuerpo y cadáver de la literatura*. In: Navarro, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002, p. 101 - 141.

BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. In: *Discusión*. Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 188 - 203.

----- . “El simulacro”. In: *El hacedor, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 789.

----- . “La biblioteca de Babel”. In *Obras completas. 1923 - 1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 465-47.

----- . “La postulación de la realidad”. In: *Discusión*. Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 85 - 94.

BURGOS, Nidia. *Os textos literários sobre Eva Perón. Apropriações, representações e deslocamentos do imaginário popular*. Imaginário, USP, 2007, vol. 13, nº 14, p. 67 - 83.

CONTRERAS, Sandra. “Las fundaciones de la literatura argentina”. Cuadernos Hispanoamericanos num. 743, mayo de 2012. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/partes/341187/n-743-mayo-2012>. Última consulta: 4 de janeiro de 2018.

DE GRANDIS, Rita. “Lo histórico y lo cotidiano en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh: del suceso a la guerra popular.” Disponível em: http://www.jpfeinmann.com/index.php?option=com_

[content&view=article&id=220:lo-historico-y-lo-cotidiano-en-operacion-masacre-de-rodolfo-walsh-del-suceso-a-la-guerra-popular&catid=4:bibliografia-pasiva&Itemid=11](#). 2010. Última consulta: 9 de janeiro de 2018.

“Desaparecidos”. Disponible em: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/s/todos/salamancar.html>. Última consulta, 10 de janeiro de 2018.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Disponible em <http://dle.rae.es/?id=TVjhw0E>. Última consulta: 10 de janeiro de 2018.

EDWARDS, Rodolfo. “Peronismo y literatura. La prosa plebeya”. Disponible em: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-prosa-antiplebeya/>. S/d. Última consulta: 9 de janeiro de 2018.

FEINMANN, José Pablo. *Filosofía y nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

----- “Filosofía aquí y ahora – La muerte de Eva Perón”, 2014.

Disponible em: https://www.youtube.com/watch?v=QdP-Zk-N_Mo&feature=youtu.be. Última consulta: 11 de novembro de 2016.

----- *La astucia de la razón*. 1ª reimpresión. Buenos Aires: Alfaguara, 1990.

FLORESCANO, Enrique. “De la memoria del poder a la historia como explicación.” In: PEREYRA, Carlos *et alli. Historia, ¿para qué?* 21ª ed. México: Siglo XXI, 2005, pp. 91-127.

GONZÁLEZ, Horacio. “Borges y el peronismo.” Disponible em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-151473-2010-08-17.html>. 17 de agosto de 2010. Última consulta: 9 de janeiro de 2018.

GERASSI- NAVARRO, Nina. *Las tres Evas: de la historia en cinemascopio*. In: Navarro, Marysa. *Mitos y representaciones*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002, p. 65 - 100.

“*Los oficios terrestres*. Por Rodolfo Walsh”. Disponible em: <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article25>. Última consulta: 10 de janeiro de 2018.

MALLOY, Leticia & PELINSER, André Tessaro. *Eva Perón: a mulher e o mito no conto “Esa mujer” de Rodolfo Walsh*. Signo, Santa Cruz do Sul, v.41, n.72, set./dez.2016, p. 89 – 96.

MÁRQUEZ, Joaquín. *La perspectiva de Borges sobre el peronismo*. Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades Año 6, N° 11, marzo 2017, p. 237 – 250.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo. *Medusa*. Barcelona: Seix-Barral, 2012.

MORALES MUÑOZ, Brenda. *Eva Perón a través de la mirada de Tomás Eloy Martínez*. Disponible em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero48/evaperon.html>. Última consulta: 30 de agosto de 2017.

PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. Bureau Editor, Buenos Aires, 2004.

PIGNA, Felipe. *Evita: los jirones de su vida*. Buenos Aires: Planeta, 2012.

PUNTE, María José. “José Pablo Feinmann y su novela *La astucia de la razón*. La conformación de un sujeto crítico a partir del cruce de relatos.” 2004. Disponible em: http://www.punte.org/uploads/1/1/7/5/11757632/la_astucia_de_la_razon_de_feinmann.pdf. Última consulta: 17 de janeiro de 2018.

-----, “Los únicos privilegiados: rastros de las políticas sociales del primer peronismo en las obras de Osvaldo Soriano y Daniel Santoro”. *Imagonautas*, 2011, n°1, p. 4 – 26.

RINALDI, Teresa. “Eva Perón: el poder del deseo”. *Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía*, vol. 10, n° X, Resistencia, Chaco, Argentina, 2015, p. 1 – 19.

ROLLE, Carolina. “Reseña sobre Susana Rosano Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginário populista y representación”. *Orbis Tertius*, 2007, año XII, n° 13, p. 1-3.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar et alli. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte UFMG, 2005.

SEBRELI, Juan José. *Comediantes y mártires*. 3ªed. – Buenos Aires: Debate, 2009.

TEIXEIRA, Luciana Medeiros. “Essa mulher: as múltiplas representações de Eva Perón. A construção do mito e as disputas políticas em *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez”. *Anais do SILEL*. Volume 3, n° 1. Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1-11.

VIÑAS, David. “Borges y Perón”. Disponible em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-3444-2006-12-10.html>. 10 de dezembro de 2006. Última consulta: 9 de janeiro de 2018.

WALSH, Rodolfo. “Esa mujer”. In: Walsh, Rodolfo. *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1993.

WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo*. Trad. de José Luis Guarner. 7ª ed. Barcelona: Anagrama, 1998.

Sobre os Autores

Víctor Lemus:

Professor Associado 2 do Setor de Letras Espanholas do Departamento de Letras Neolatinas, FL/UFRJ. Autor do livro *Em parceria: Estudos de Literatura, crítica e sociedade*, e de vários artigos sobre literaturas hispânicas e teoria literária. É professor permanente no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, opção Literaturas Hispânicas. Atualmente é editor de *Cadernos Neolatinos*.

Contato: victormlemus@gmail.com

Rosa Maria Faria:

Professora de francês da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, SEEDUC/RJ. Licencianda do curso Português/Espanhol da FL/UFRJ. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas, opção Literaturas Hispânicas.

Contato: rosamariadasilvafaria@gmail.com

ELEGIA AMOROSA ROMANA E LÍRICA TROVADORESCA: PERCURSOS DA TEMÁTICA AMOROSA DA ANTIGUIDADE À BAIXA IDADE MÉDIA

SOUZA, Evandro Albino (UFRJ – bolsista CAPES)

Introdução

A temática amorosa foi matéria exaustivamente louvada e narrada por poetas e escritores das mais distintas épocas. Sem que percebamos com maior consciência de estudo e clareza, nossa concepção de amor e o modo pelo qual o tratamos tem muito em comum com o modo de concebê-lo que nos foi legado pelos poetas elegíacos do tempo de Augusto (43–14 d.C.) (FEDELI, 2010, p. 152). Esses novos poetas desejavam se opor ao antigo projeto literário – tragédia e epopéia –, calcado na austeridade e sisudez. Eles preferiam falar do cotidiano e da leveza da vida, dos impulsos arrebatadores que “incita o que excita, não aos jovens, mas a esses velhos que já não têm jogo de cintura...” (MARTINS, 2009, p. 23).

Em Roma, no final do século I a.C., surgiram poetas que figuraram como grandes nomes da poesia amorosa latina: Galo (70 a.C. – 26 a.C.), Tibulo (54 a.C. – Roma ?, 19 a.C.), Propércio (43 a.C. – 17 a.C.) e Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.) (ANDRÉ, 2015, p. 9). Tal é a importância dessa nova forma de conceber o amor, que atravessa a antiguidade e se torna grande fonte de influência ao longo da Idade Média. Virgílio, Ovídio, Horácio e Cícero não só eram constantemente lidos e estudados como foram fundamentais para os séculos XIV e XV (GROUT & PALISCA, 2001, p. 16).

Mas em que consiste essa nova concepção de amor deixada pelos poetas elegíacos? Certamente algo que ainda na nossa contemporaneidade se mostra como uma idéia viva e costumeira: o amor como fonte de sofrimento e tormento, que dá uma gama inesgotável de situações emotivas para a trama amorosa, e é disso, em geral, de que se trata a maioria do conteúdo poético e literário sobre o amor. Paolo Fedeli, ao tratar de um dos primeiros poetas elegíacos — Catulo (87 ou 84 a.C. - 57 ou 54 a.C.) —, sintetiza bem o *tópos* não só da elegia amorosa, mas de toda produção poética e literária que trata do amor: “o amor digno de canto jamais será aquele feliz, que logo seria exaurido em tediosa contemplação, mas aquele atormentado e fonte de sofrimentos contínuos” (FEDELI,

2010, p. 158).

É o filósofo e ensaísta Denis de Rougement, em *História do amor no ocidente*, que ilustra o cenário comum do que foi a poética amorosa do ocidente:

...se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental (ROUGEMENT, 2003, p. 24).

O amor aflitivo — amor pleno de obstáculos que geram uma relação de conflitos, aventuras e peripécias — parece ser a força motriz da matéria poética amorosa. E, especificamente nos poetas elegíacos, ele não é um mito requintado, mas, segundo Paolo Fedeli, “um sofrido motivo de vida. Na sua esteira, portanto, desde Catulo o amor será contraditório e fonte de infelicidade” (FEDELI, 2010, p. 154). Além disso, a escolha de temas menos “refinados” (em oposição a gêneros considerados elevados como a Epopéia e a Tragédia, e que, por isso, deveriam ser imitados [mímesis]) é uma atitude deliberada pelos poetas elegíacos, que decidem imitar a forma elegíaca, considerada mediana, juntamente com a Ode e o Hendecassílabo (MARTINS, 2009, pp. 25-26).

Influenciados pelos poetas helenísticos (que imprimiram seu amor de cunho erótico dos breves epigramas), os poetas elegíacos romanos passaram a imitá-los e atingiram acurada consciência da inovação e ruptura que suas poesias desempenhavam em oposição aos valores morais da política vigente (FEDELI, 2010, p. 152). É por meio deles que aprendemos sobre essa concepção de amor que perdurou ao longo dos séculos e reservou muito de suas características. Entender nossos sentimentos amorosos era propriamente a função daqueles poetas: a de nos ensinar a amar (MARTINS, 2009, p. 52).

Um dos primeiros poetas elegíacos de Roma foi Catulo. Antes dele não se pode falar de uma poesia eminentemente amorosa (FEDELI, 2010, p. 151). Apesar de sua produção poética não ser exclusivamente amorosa (MARTINS, 2009, p. 53), é em Catulo que vemos que a mulher — no seu caso os poemas amorosos se dirigem à amada Lésbia, mulher de “alta linhagem, além disso já casada” (FEDELI, 2010, p.156) — é o objeto temático central de sua poesia. Trata-se de um modelo de comportamento, numa nova relação de casal, que se concretiza fora dos arranjos matrimoniais (FEDELI, 2010, p. 152).

Esta nova concepção de amor, que canta e exalta a figura feminina, tanto configura uma transformação de mentalidade como tem seu imaginário perpetuado no tempo até nossos dias com grande êxito (FEDELI, 2010, p. 154). Em suma, Catulo inaugura um novo modelo poético, cujo tema comum é a preponderância da paixão entre um homem e uma mulher, recusando a austeridade das formas poéticas convencionais e prestigiadas politicamente como a Epopéia e a Tragédia para se tornar um mestre influente para a geração de poetas elegíacos (FEDELI, 2010, p.157). É de parte desse fulcro que os trovadores occitânicos do século XII terão como fonte de inspiração poetas como Horácio, Virgílio e, sobretudo, Ovídio para criarem uma nova concepção de amor da Baixa Idade Média: o amor cortês.

1. A Elegia amorosa romana

Uma das características mais comuns dos poetas elegíacos é a idealização da amada, que “se eleva sobre todas as outras pelos seus dotes intelectuais, mas é posta num nível sobre humano de dignidade, que faz dela uma *puella divina*” (FEDELI, 2010, p. 158). Nas elegias de Propércio, por exemplo, nos seus quatro livros reside um único nome: Cíntia. Se Catulo dedica a Lésbia a ocupação de papel central dos seus poemas, em Propércio é Cíntia a causa primeira da sua construção literária e caracterização do amor (MARTINS, 2009, p. 60).

O livro I das elegias de Propércio, além de apresentar variedade de temas e gêneros literários — este último pela inserção da matéria mítico-religiosa —, trata da sua relação ambivalente com Cíntia, em virtude de suas traições, e da penosa submissão à dama (*seruitium amoris*) e do impulso arrebatador do amor (FEDELI, 2010, p. 167). Na primeira elegia (1.1.1-6), Propércio é assaltado pela divindade, isto é, por Cupidos, que o prende a Cíntia e o faz sofrer os arrebatos de amor:

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos
um coitado intocado por cupidos.
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e esmagou minha testa com seus pés
até que me ensinou sem pejo a odiar
moça casta e a viver em desatino.
Já faz um ano que o furor não me abandona
e ainda sofro os Deuses contra mim (PROPÉRCIO, 2014, p. 33).

O amor é uma força incontrolável: o poeta está à mercê da divindade e sofre as penas do amor (*seruitium amoris*). O roubo amoroso fomenta sentimentos conflitantes de afeição e ódio à amada, além de ser uma força que o sobrepuja. Cíntia, “ao mesmo tempo em que é figurada no âmbito mais sublime, é também observada sob a perspectiva de traços vis e baixos” (MARTINS, 2009, p. 61). Além disso, o poeta vive em “desatino”, outro elemento que está presente nos poetas elegíacos, isto é, “a representação metafórica do amor como loucura” (FEDELI, 2010, p. 158).

Se em Propércio temos a relação conflitante e ambivalente entre o poeta e a amada Cíntia, em Tibulo o amor coexiste com a tranquilidade da natureza, “do louvor do sossego, da *aurea mediocritas*, da existência modesta, vivida com moderação” (ANDRÉ, 2015, p. 34). Tibulo dedica o seu primeiro livro de elegias a Délia. Nele, o poeta faz uma exaltação da vida simples e tranquila no campo, longe das riquezas da cidade e das guerras; o amor se relaciona com o sonho e deve estar associado com o contato com a natureza (FEDELI, 2010, p. 165). No poema inaugural do primeiro livro (1.1.1-10), Tibulo faz o elogio da vida simples do campo e de suas vantagens, em contrapartida ao tormento das riquezas e o rumor da guerra que tira o sono:

Riquezas, haja outro que as ajunte, a refulgirem de ouro,
e possua hectares de terra cultivada;
que padecimento sem parança o atormente, por ter perto o
inimigo,
e o som das trombetas de guerra lhe afugente o sono;
a mim, que a minha pobreza me conduza ao longo de uma vida
de ócio,

enquanto brilhar de fogo constante a minha lareira;
 eu mesmo hei-de plantar, no tempo certo, tenras videiras,
 volvido camponês, e, com mão ágil, árvores de fruta já crescidas;
 e não há-de a Esperança defraudar-me, mas sempre montes de
 frutos
 mehá-de dar e odres cheios de vinho com fartura (TIBULO, 2015, p. 49).

Para Carlos Ascenso André, o amor de Tibulo está associado à vida amena, a sua intenção é “poder partilhar com Délia a vida campesina e seu sossego, o tempo simples e sereno passado no campo, a paz que vem associada à ruralidade” (ANDRÉ, 2015, p. 14). Embora haja um apaziguamento da relação entre Tibulo e sua amada, a traição é um componente presente tanto em Tibulo quanto nos poetas elegíacos (ANDRÉ, 2015, p. 15). Por fim, após uma longa exposição das dádivas do campo, a natureza cede lugar ao tópos elegíaco, ou seja, a escravidão do amor a Délia (1.1.55-60):

A mim, quem me tem preso são as cadeias de uma formosa
 mulher,
 e permaneço sentado, feito porteiro, diante de cruéis portais.
 Não busco eu ser louvado, ó minha Délia; basta-me,
 apenas, estar contigo, e chama-me, por favor, mandrião e
 indolente;
 possa eu contemplar-te, quando chegar a hora derradeira,
 possa eu agarrar-te, ao morrer, com a mão a desfalecer (TIBULO, 2015, p. 51).

O poeta está atado diante da figura feminina idealizada. Coloca-se, de bom grado, como prisioneiro desse amor, implora pela sua companhia e deseja contemplá-la no momento derradeiro de sua vida. Os últimos versos da primeira elegia aconselham Délia a gozar do amor na juventude, pois não ocorre ao tempo o mesmo que sucede a natureza, isto é, deve-se usufruir o máximo da vida e do tempo que passa para não se arrepender na velhice (ANDRÉ, 2015, p. 23). Este conselho que o poeta faz para que se goze o amor na juventude também se verifica em Propércio (1.7.25-26): “Evita desprezar meus cantos com orgulho: o Amor tardio cobra imensos juros” (PROPÉRCIO, 2014, p. 41).

Ademais, cumpre notar certo tom de artificialidade dos últimos versos acerca dos elogios dirigidos a Délia, o que provavelmente se deve ao fato desses elogios e arrebatamentos de amor não passarem pela impressão de verossimilhança, beirando ao exagero que revela, em certa medida, seu pano de fundo ficcional. Sobre essa questão, o historiador e arqueólogo Paul Veyne afirma que a elegia não coincidia com a vida pessoal dos poetas, mas que eles possuíam, de certa maneira, consciência da ficcionalidade de suas obras e se divertiam com a recepção dos leitores:

A elegia é uma poesia pseudoautobiográfica, em que o poeta conspira com os leitores contra seu próprio Ego. Os estudiosos observaram muitas vezes que acontecia de os elegíacos fazerem troça, e eles estavam certos, porque troça é a única coisa que eles fazem; humor do persa que não sabe que é engraçado ser persa; humor mentiroso que diz “eu minto”, piscando o olho para o leitor. O humor que finge não fazer ideia de si mesmo é o humor de Propércio, que é engraçado porque ele sofre; ele parece não se dá conta da vida que leva e do que pensam dela as pessoas de bem (VEYNE, 2013, pp. 83-84).

Paul Veyne exemplifica também o artificialismo do primeiro poema supracitado de Tibulo, e tem conclusão semelhante sobre o caráter lúdico que reside na transição de uma poesia rústica a um amor idealizado:

A elegia começa no pé de uma poesia rústica e gnômica e depois se reequilibra no amor, fazendo uma transição sonhadora, que é mais apaixonada pelo conforto rústico do que sensual: “Que prazer ouvir da cama o ventre inclemente, tendo a amante ternamente em seus braços!”. É com esse verso 45 que Tibulo se lembra de que existe uma grande paixão em sua vida. Onde está a seriedade? E onde está o centro de gravidade? (VEYNE, 2013, p. 64).

Esta consciência ficcional, atrelada ao humor, atribui leveza aos acontecimentos, emerge dela um caráter mais lúdico, mais descontraído. A *seruitium amoris* — a escravidão do amor — se torna um pacto ingênuo. Essas características de humor e distanciamento entre um eu-poético e a pessoa real do poeta são facilmente identificáveis no segundo livro, no qual Propércio intenta arranjar outra amante para se vingar de Cíntia, que ganhou má fama em Roma pela sua vida libertina (2.5.1-8):

Cíntia, é verdade que andas na boca de Roma,
infame por tua vida libertina?
Eu merecia? Pagarás por isso, pérfida!
Um vento vai levar-me longe, Cíntia.
Encontrarei alguém em meio às impostoras
que então deseje a glória por meu canto,
que não me insulte com dureza, mas te irrite:
depois de muito amada hás de chorar! (PROPÉRCIO, 2014, p. 99).

É impossível não se ater ao ar puramente cômico desses versos, assim como uma intencional construção de uma situação amorosa, espontânea e provocativa que chame a atenção do leitor. Os versos seguintes dão maior certeza quanto ao empreendimento puramente lúdico de sua elegia (2.5.15-16): “Somente na primeira noite sofrerás – se aceitas, todo mal no Amor é leve” (PROPÉRCIO, 2014, p. 99). O que provavelmente explique a necessidade de relações conflituosas, e a oscilação de sentimentos contraditórios que ora maldizem a amada ora a admoestam.

Urge notar que, se por um lado havia a consciência desses poetas elegíacos, a qual lhes parecia patente, por outro, esse distanciamento entre ficção poética e realidade, entre a *persona* literária e a pessoa real não era nítido para o público receptor das elegias. Paulo Sérgio Vasconcellos, inclinando-se nessa questão no capítulo “Poesia amorosa e infâmia: eu poético e autor empírico na Roma antiga”, afirma que:

Pesquisas recentes revelam que a categoria de ‘persona’ poética nunca foi teorizada pelos antigos; mais: a leitura de tipo biografista era comum, embora de quando em quando, poetas, sentindo-se pressionados em certas situações, se expressassem no sentido de distinguir vida pessoal de poesia (IN: LEITE et al., 2012, p. 169).

Não se pode, portanto, extrair dos eventos expostos nas elegias uma reconstrução de um romance real, as diversas relações de contrastes e situações em que se embrenham os elegíacos com sua amada — tanto em Cíntia com Propércio quanto Tibulo com Délia — nos conduzem a certo distanciamento das interpretações de natureza biografista (FEDELI, 2010, p. 183). Cumpre ressaltar que, embora os elegíacos usem o recurso do fingimento para atribuir um caráter lúdico e descontraído às suas elegias, isso não significa mero intento de criar uma realidade ficcional, mas

também é “respeito a convenções literárias e a leis do gênero, é busca de *topoi* e recurso à alusividade” (FEDELI, 2010, p. 184). Se os amores foram reais ou não, verdadeiros ou fictícios, com mulheres reais ou não, certo é que obtiveram grande renome na história e passaram à posteridade como fonte significativa na poesia (ANDRÉ, 2015, p. 11).

Entre os poetas elegíacos, é Ovídio que vem a ganhar notório destaque pela influência que desempenhou, sobretudo na Baixa Idade Média e no Renascimento, com *Amores e Arte de amar. Nos Amores*, a musa de sua inspiração é Corina, a qual, ao contrário dos demais elegíacos, “se mostra mais facilmente disponível para Ovídio do que seria o caso de uma amante casada” (GREEN, 2011, p. 19).

Ovídio — assim como Propércio e Tibulo o fazem em grande parte — assenta sua elegia na recusa da *rusticitas* da virtude romana, defende o prazer do fazer poético e coloca o sexo acima dos feitos militares; trata o tema do adultério como “jogo social de alta classe” (GREEN, 2011, p. 41). Também em Ovídio encontramos os temas mais comuns que saíram da pena dos elegíacos: o divertimento, o louvor da juventude, a escravidão do amor, as traições e os amores extraconjugais. Porém, um componente que parece situar o traço de distinção da elegia ovidiana é a forte carga erótica. Sobre isso afirma Carlos Ascenso André:

O amor, em Ovídio, parece ser, antes de mais nada, divertimento; ou melhor, divertimento poético, porque é de um amor cantado que se trata. Mas é, também, erotismo e, portanto, sensualidade, sexo, encontro de corpos, fulguração dos sentidos. E é, por isso mesmo, busca incessante de prazer, sem o qual o amor não logra alcançar a sua verdadeira dimensão, o seu verdadeiro significado. (ANDRÉ, 2011, p. 80).

O amor em Ovídio é deleite físico e divertimento, o sofrimento de amor vem como efeito superficial, mais provisório, que não se deixa afogar em tormentos por muito tempo (ANDRÉ, 2015, p. 26). A elegia 5 do primeiro livro de Ovídio é a que inaugura o explícito erotismo de seus versos. Corina lhe surge com uma túnica e os cabelos soltos, o poeta não resiste e tem um arrojado desejo (1.5.9-13). A princípio ela resiste, mas “como quem não quer vencer, foi vencida sem custo, com sua própria ajuda” (1.5.15-16). Nos versos a seguir, o poeta, então, encanta-se com o corpo desnudo e perfeito de Corina, numa culminação de erotismo e contemplação:

Quando ela surgiu diante de meus olhos, o manto caído aos pés,
no corpo inteiro nem uma só mácula se mostrou:
Que ombros! Que braços eu vi e toquei!
A beleza dos seios, como se pôs ao dispor dos meus afagos!
Como era liso, abaixo da linha do peito, o ventre!
Que grandiosidade e perfeição nas coxas! Que frescura nas pernas!
Que mais minúcias direi? Nada vi que não mereça elogio,
e foi a nudez do seu corpo que apertei contra o meu (OVÍDIO, 2011, p. 112).

Esse erotismo manifesto — que se desdobra, pouco a pouco, nas formas perfeitas do corpo de Corina — imprime certa harmonia na qual o amor carnal adjunge sua forma perfeita e ideal. Nos outros poetas elegíacos, essa carga erótica, com frequência, está menos presente do que em Ovídio. Em Tibulo, por exemplo, a expressão mais sugestiva desse amor erótico se encontra na elegia 1.8, na qual Márato se relaciona com uma jovem (1.8.35-38):

Mas Vénus inventa como se deitar com o rapazinho às escondidas,
 enquanto ele treme e se aconchega na quentura do peito,
 e como lhe dar, enquanto respira, ofegante, beijos molhados, de línguas
 enleadas, e deixar-lhe no pescoço marcas dos seus dentes (TIBULO, 2015, p. 22).

Outros elementos gerais da elegia aparecem, com frequência, nas elegias ovidianas. Entre eles, observa-se a *seruitium amoris* na elegia I do primeiro livro: “Ó Musa, tu, que deves ser cantada por meio de onze pés” (1.1.30). E é essa mesma elegia que se inicia com o Cupido impedindo-lhe de escrever uma poesia em estilo épico: “...estava eu prestes a cantá-los — o assunto assentava bem no metro; era igual o segundo verso; Cupido soltou uma gargalhada...” (1.1.1-4). Outro tema, comum aos elegíacos, é o que compara o amante a um militar, um combatente do amor (ANDRÉ, 2011, p. 85). Na elegia 1.9, Ovídio se coloca como um soldado combatente e aconselha que o bom amante guerreie enquanto ainda estiver jovem, numa clara associação do amor à juventude (1.9.1-4):

É um combatente todo amante e possui Cupido seus campos de batalha;
 ó Ático, acredita em mim, é um combatente todo amante.
 A idade apropriada para guerra é, também, a que convém
 aos prazeres de Vénus;
 é uma vergonha um velho soldado, é uma vergonha o amor num velho (OVÍDIO, 2011, pp. 122-123).

Além da recusa à epopeia, os elegíacos pareciam se preocupar mais com questões de problema estético do que com a percepção que se tinha dos gêneros literários elevados que deveriam ser, portanto, imitados. Segundo Veyne, a elegia é louvada por ter uma arte refinada (*docta*) e ser delicada (*lenis*) em “contraste com a musculosa epopeia” (VEYNE, 2015, p. 55).

Outro aspecto comum nos elegíacos e, com mais frequência em Ovídio, é a presença da traição. A criação de um rival (seja ele um novo amante ou um marido que dificulta, de alguma forma, o poeta de encontrar-se com sua amada) é elemento essencial para criar contraste e movimento à trama (FEDELI, 2010, p. 174). Em Ovídio a traição e o engano ganham destaque. A traição pode se apresentar de duas maneiras distintas: “pelo canto do lamento e do queixume e o canto do convite e do apelo” (ANDRÉ, 2015, p.15). O canto do lamento e do queixume constata-se mais nitidamente na elegia 5 do segundo livro. Nela, o poeta deseja morrer quando lembra que foi enganado pela amada (5.2.3-4), e nos versos seguintes lamenta com tristeza a traição (5.2.13-14):

Eu mesmo vi, triste de mim, quando julgavas que eu dormia,
 a vossa traição; apesar do vinho que fora servido, eu estava sóbrio (OVÍDIO, 2011, p. 144).

Na elegia 4 do terceiro livro, Ovídio repreende o marido que vigia a amada e lhe faz exortação (3.4.5-6): “posto que guardes bem o corpo, o coração é adúltero; não pode ser guardada, se o não quiser, mulher alguma”. Em seguida, apela ao marido que desista da ideia de vigiá-la (3.4.11-12): “Desiste, acredita em mim, de estimular o pecado, proibindo-o; com o teu sentimento, mais facil-

mente o hás de vencer” (OVÍDIO, 2011, p. 181). Além de o amor ser apresentado como sentimento invencível, ele é também capaz de subverter o âmbito das relações matrimoniais. É notável a sutil ironia e o tom lúdico com que Ovídio defende uma espontaneidade dos prazeres em detrimento das normas sociais.

Por fim, a concepção de amor dos elegíacos, especificamente o modo como Ovídio a formulou nos *Amores* e na *Arte de amar*, atravessará os séculos e terá profundo impacto para os séculos XI e XII, período de gênese da lírica trovadoresca. A herança poética elegíaca contribuiu significativamente para o desenvolvimento de uma nova forma de amor profano — mais idealizado e nascido nas cortes palacianas medievais —, que se torna ideal de conduta e refinamento, sobretudo para os homens. Trata-se de uma nova concepção de amor — a idéia de amor cortês.

2. A lírica trovadoresca e a concepção de amor cortês

No século XIII, grande parte da poesia trata da expressão do sentimento mais comum e elementar: o amor (DONADONI, 1958, p. 11). No século seguinte, com mais afinco, vê-se um grande apreço pelo mundo da antiguidade latina, pelas suas obras e seus respectivos poetas. É Francesco Petrarca (1304-1374) um símbolo vivo da retomada entusiástica dos textos clássicos na Baixa Idade Média. A influência dos poetas romanos, juntamente com os trovadores provençais que cantaram seu amor em língua vulgar, culmina no Il *Canzoniere*, expressão descompromissada dos mais variados estados da alma que acompanham a paixão amorosa do poeta pela musa Laura — ideal de beleza, ao mesmo tempo, terrena e contemplativa, que eleva e aflige (DONADONI, 1958, pp. 71-73).

Já no século XII, nota-se uma retomada maciça aos grandes autores da antiguidade clássica. Segismundo Spina, oferecendo-nos uma visão mais ampla da expressão literária medieval, atribui a Ovídio notória importância para a formação dos mais variados gêneros literários e poéticos que ganharam força na Baixa Idade Média:

Ovídio enche o século XII e o seguinte, denominados por Ludwig Traube a *Aetas ovidiana*; Ovídio está presente na arte amatória dos trovadores palacianos, nos romances cortesões, nas cortes de amor que discutem problemas de jurisprudência amorosa, e no drama passional de Abelardo e Heloísa. Depois dele, é Virgílio o poeta mais lido no tempo (SPINA, 1997, p. 77).

É justamente neste século que se desenvolve uma nova concepção de amor romântico, eternamente insatisfeito (SPINA, 1997, p.78). Nascido nos séculos XI e XII, o amor cortês e sua poesia amorosa difundiram-se pela Europa. O poeta era um trovador e cantava a poesia do *Languedoc*, isto é, a língua provençal occitânica. Os trovadores exaltavam o amor infeliz, insatisfeito, no qual o poeta repete exaustivamente seus lamentos a uma bela que sempre o nega (ROUGEMENT, 2003, p. 102).

Segundo Spina, na lírica trovadoresca, o amor se apresenta como uma solicitação de união entre um homem (*o amante-mártir*) e a mulher (*dame sans merci*) que recusa sua investida. Este aspecto mais geral do amor cortês coloca o amor impossível e infeliz como centro de expressão poética (SPINA, 1997, p. 49). O amor é, portanto, o fermento de grande parte da produção literá-

ria e poética da Baixa Idade Média (SPINA, 1997, p.39).

Todavia, o amor cortês exigia um ideal de conduta, um comportamento refinado por parte dos homens. A relação entre o homem que canta e a mulher exaltada era regida por um sistema de leis – *as leys d'amor*, amor esse que pressupõe a castidade (*D'amor mou castitaz*). O trovador deve seguir os rituais da cortesia – o *domnei*, isto é, ele deve se colocar como vassalo da dama e jurar-lhe fidelidade. A cortesia previa também alguns preceitos que denotavam um refinamento dos costumes: esperava-se do homem qualidades como a mesura, a paciência e o segredo como indicadores de retenção (ROUGEMENT, 2003, p. 103). Para a historiadora e arqueóloga Régine Pernoud, o ideal de amor cortês e a relação de submissão do homem à dama estavam intimamente associados à estrutura social feudal, cuja relação se dava através dos laços de juramento recíproco entre senhor e vassalo. O primeiro prometendo-lhe proteção; o segundo, jurando servi-lo com fidelidade (PERNOUD, 2016, p. 85).

Dentre as características mais fundamentais que se encontram na poesia provençal, e que mantêm algum grau de parentesco com os temas mais gerais dos elegíacos, estão: a exaltação do amor leal e inatingível, a vassalagem amorosa, isto é, a submissão à dama; o serviço e o juramento de fidelidade, a prudência e a moderação, a fim de não expor a dama à má reputação, a mulher como modelo ideal de beleza e formosura e o desprezo às riquezas (SPINA, 1991, pp. 24-25).

Além disso, semelhante aos elegíacos, o amor entre o trovador e sua dama se dá fora do matrimônio. Os trovadores dirigem seu desejo à mulher casada, pois o amor cortês só pode germinar no campo do jogo e das aventuras amorosas. Nesse sentido, o “amor delicado” encontra sua razão de existir numa atmosfera de liberdade, longe dos arranjos matrimoniais obrigatórios, cujos fins eram outros, contrários ao amor espontâneo e livre (DUBY, 1989, p. 38).

Um dos mais notáveis trovadores da Catalunha, Guilhem de Cabestanh (1160-1220?), fornece, por meios de seus versos, a síntese amorosa do homem que é prisioneiro do amor:

Amor me põe a imaginar como possa compor uma
alegre canção para a bela (dama) a quem me ofereço
e me entrego; fez com que eu a escolhesse entre as
mais nobres, e quer que eu a ame lealmente, sem em –
buste, com coração sincero e com dedicação de todos
os meus cuidados; e faço com que o amor que nutro
por ela cresça e se eleve, dobrando (em intensidade) o
meu desejo. (SPINA, 1991, p. 163).

O trovador devota uma canção para a bela dama, que supera em formosura todas as outras e é dotada de grande nobreza. A sinceridade e lealdade são qualidades fundamentais para o bom trovador, que faz questão de ressaltá-las. O bom amante sempre deve tratar bem a sua amada. A composição do poema traz um equilíbrio dos sentimentos, que contrasta, no final da estrofe, com o desejo que se intensifica.

Nos versos seguintes, na terceira estrofe, Guilhem ilustra um caso de um imperador que maltratava seus barões e perde força por isso; assim o faz aquele que age mal e trata com descortesia

o seu amante. Ao final da estrofe, o trovador apela para a boa observância, a consideração medida para que a dama considere seus sentimentos e não se arrependa:

Por isso prego em favor de uma dama perfeita
que será incapaz de agir injustamente com o seu amigo,
pois é bom que se observe a mesura em todas as coisas,
para que não se arrependa tarde quem tem a culpa
do próprio dano (SPINA, 1991, p.163).

Nos versos da quarta estrofe, Guilherm faz um elogio dos tributos físicos da amada, ainda que seu retrato seja vago e platônico. Em seguida, faz a declaração de que o Amor é um cárcere que mantém o amante prisioneiro:

Formosa dama, a melhor dentre as melhores, suave e
prazenteira de corpo e aspecto, Amor me conserva
em sua doce prisão: por vós eu digo que me sentirei
honrado e feliz se deus um dia me conceder esta graça:
quererdes cingir-me em vossos braços; não há coisa
que eu tanto deseje, tanto, como a extensão e a
duração do mundo (SPINA, 1991, p. 164).

O impulso dos sentidos, cada vez mais intenso, culmina na exaltação inflamada da vassalagem, ou seja, da servidão amorosa à dama de nobre estirpe. Ele deixa de referir-se à mulher como terceira pessoa, e passar a tratá-la como interlocutora para lhe dirigir uma súplica mais pessoal:

Senhora, valha-me o vosso valor a correspondência (a
que aspiro); não olheis para o vosso grande prestígio,
mas para o meu amor tão elevado e puro; vede como
meu coração se esforça por servir-vos, de tal forma
que noutra coisa não penso (SPINA, 1991, p.164).

Outro notável trovador, considerado um dos precursores da lírica trovadoresca — Guilherme IX (1071-1126), duque da Aquitânia e conde de Poitiers (SPINA, 1991, p. 18) —, canta, na canção II, a alegria de submeter-se à dama, “pois honra maior jamais se viu nem ouviu” (SPINA, 1991, p. 101). Aqui não há o canto do amor infeliz, mas o da alegria de render-se ao amor da dama, que tudo desarranja e transforma:

Pela alegria de seu amor ela pode curar as doenças,
como pode matar os mais sãos com sua cólera; além
disso, tem ela o poder de tornar louco um sábio, de
transfigurar a beleza do mais belo homem, de fazer do
mais nobre um simples vilão, como do pior vilão um
homem da corte (SPINA, 1991, p. 102).

Ao longo das oito estrofes, o poeta desenvolve as características mais gerais do amor provençal: o elogio da mulher inalcançável, os poderes fascinantes da amada que transforma todos os seres, a formosura e beleza da dama acima de todas as demais e, por fim, a promessa da confiança, da prudência do segredo e da fidelidade à amada, a fim de preservar a sua reputação:

Mensagem alguma ousarei mandar-lhe por alguém,
com receio de que venha com isso aborrecer-se; tão
grande é meu medo, que eu mesmo não ousou mos-
trar-lhe toda a extensão do meu amor. Porém ela deve
conceder-me esta graça, pois bem sabe que com ela,
somente, haverei de me curar (SPINA, 1991, p. 103).

Até aqui se constatou que a relação amorosa é centrada no amor impossível, na dama de nobre estirpe como figura ideal e inatingível. Entretanto, o amor cortês não parece ser, em todo caso, puramente platônico. Ele sintetiza em si uma tensão erótica com um amor de tipo inatingível e ideal. Segismundo Spina explica, na sua antologia de trovadores provençais, como que sob uma vestal de amor ideal, havia um amor carnal subjacente:

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amorem-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia (como é o caso de muitos trovadores), encontrarmos enlaçadas as duas formas. O amor, para os trovadores, era, como bem definiu Bernard de Ventadorn, o amor integral, o puro e o da carne; a alegria da razão (amor intelectual) e alegria dos sentidos (a boca, os olhos e o coração) (SPINA, 1991, p. 26).

É justamente o primeiro trovador, Guilherme da Aquitânia, a nos legar canções claramente eróticas. A canção nº 5 conta que o conde de Poitiers, em ocasião de um passeio pela Alvéria, encontra duas jovens – Agnes e Ermessen – irmãs e casadas. Na ausência do marido, e vendo que o trovador fingia-se mudo, elas decidem se aproveitar dele:

“Irmã”, disse Dona Agnes à Dona Ermesina,
“Encontramos o que queríamos!”
“Irmã, pelo amor de Deus, alberguemo-lo,
pois ele é totalmente mudo,
e por ele nosso propósito
não será conhecido” (GUILHERME IX DUQUE D’AQUITÂNIA).ⁱ

As duas jovens procuram abrigá-lo e oferecem-lhe comidas e bebidas, até que então elas planejam pôr a prova sua mudez, trazendo um gato ruivo para arranhá-lo. Após a masoquista provação, o jovem duque as convence de que nada falará e recebe, então, os favores sexuais das irmãs:

i Versão traduzida pelo historiador Ricardo da Costa. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/poema-v#footnoteref2_lou8185. Acesso em: 28 jul. 2017.

Por oito dias, talvez mais, eu estive
naquele forno.
Tanto as fodi, tal como ouvireis,
cento e oitenta e oito vezes.
Por pouco não rompi minhas correias
e meu arnés.
E não vos posso dizer o mal-estar
tão grande que me tomou (GUILHERME IX DUQUE D'AQUITÂNIA).ⁱⁱ

Além da forte carga erótica, é interessante notar que são as mulheres a tomar a iniciativa. O novo ideal de amor cortês tanto refinou as relações amorosas como trouxe vivacidade e certa autonomia no comportamento das personagens femininas.

Em síntese, embora o amor cortês trate, no mais das vezes, de um amor elevado e nobre, a presença de sua concretização física, isto é, do amor carnal, também ganha espaço nessa poesia lírica amorosa. Mais tarde, já no século XIV, com as novelas boccaccianas, ela transmutará o amor sublime e o amor erótico em “instinto natural, que contém em si, como elemento primário, uma exigência sexual” (BURA & MORETTI, 1997, p. 14).

3. Considerações finais

Em suma, os grandes nomes da poesia amorosa romana criaram as condições para a formulação de uma expressão poética que coloca o amor como centro propulsor de suas inspirações. Catulo, Propércio, Tibulo e, com maior destaque, Ovídio foram os precursores desse amor artificioso, conflitante, lamentoso e, por vezes, divertido que sobreviveu ao longo dos séculos e nos legou as sementes para a gênese de uma nova concepção de amor profano, mais idealizado, nascido nas cortes palacianas medievais do século XII. Esta concepção de amor repercutiu solidamente no imaginário ocidental. Ela é fonte de expressão literária, cultural e social de notória importância, refletindo ainda, vivamente, na contemporaneidade.

Referência bibliográfica

ANDRÉ, Carlos Ascenso. Introdução. In: TIBULO. *Poemas (Cantos de amor)*. Lisboa: Cotovia, 2015.

_____. Introdução. In: OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: PenguinClassics, Companhia das Letras, 2011.

BURA, Claudio; MORETTI, Maria Antonietta. *Dieci novelle dal Decameron di Giovanni Boccaccio*. Perugia: Edizioni Guerra, 1997.

ii *Idem*.

DONADONI, Eugenio. *Breve storia della letteratura italiana*. Milano: Carlo Signorelli, 1958.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FEDELI, Paolo. “A poesia de amor”. In: CAVALLO, Guglielmoetalii. *O espaço literário da Roma Antiga*. Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

GREEN, Peter. Prefácio. In: OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: PenguinClassics, Companhia das Letras, 2011.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011.

PROPÉRCIO. *Elegias de sexto Propércio*. Organização e tradução Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PERNOUD, Régine. *Idade Média: o que não nos ensinaram*. Trad. Mauricio Bret de Menezes. São Paulo: Linotipo Digital, 2016.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

TIBULO. *Poemas (Cantos de amor)*. Trad. Carlos Ascenso André. Lisboa: Cotovia, 2015.

VASCONCELLOS, P.S. “Poesia amorosa e infâmia: eu poético e autor empírico na Roma Antiga”. IN: LEITE, L.R. et alii (Org). *Gênero, religião e poder na Antiguidade: contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM Editora, 2012.

VEYNE, Paul. *Elegia erótica romana*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Sobre o Autor

Evandro Albino de Souza:

Graduado e licenciado em Letras Português / Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É mestrando em Letras Neolatinas — opção literatura italiana — pela mesma instituição com o projeto de dissertação de mestrado: *Amor e engenho: a repercussão do amor cortês para o protagonismo feminino nas novelas de Giovanni Boccaccio*.

E-mail: evandrosz15@hotmail.com