

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O COMPORTAMENTO DUAL E AS RELAÇÕES DE AMBIVALÊNCIA  
NAS OBRAS DE JOÃO UBALDO RIBEIRO E BERNHARD SCHLINK

Hugo Tadeu dos Santos

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal de Pernambuco como  
requisito para obtenção do título de Mestre  
em Letras/Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

RECIFE

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O COMPORTAMENTO DUAL E AS RELAÇÕES DE AMBIVALÊNCIA  
NAS OBRAS DE JOÃO UBALDO RIBEIRO E BERNHARD SCHLINK

Hugo Tadeu dos Santos

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal de Pernambuco como  
requisito para obtenção do título de Mestre  
em Letras/Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Delane Mendonça de Oliveira Diu, CRB4-849

S237c Santos, Hugo Tadeu dos  
O comportamento dual e as relações de ambivalência nas obras de João Ubaldo Ribeiro e Bernhard Schlink / Hugo Tadeu dos Santos. - Recife: O Autor, 2014.  
99 f.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2014.  
Inclui referências.

1. Literatura - Crítica. 2. Literatura – Ambivalência. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientador). II.Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-26)

**HUGO TADEU DOS SANTOS**

**O Comportamento Dual e as Relações de Ambivalência nas Obras de João  
Ubaldo Ribeiro e Bernhard Schlink**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 19/2/2014.

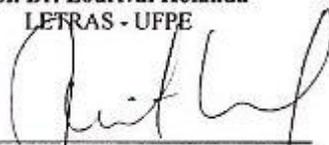
**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



**Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**  
Orientador – LETRAS - UFPE

*Lourival*

**Prof. Dr. Lourival Holanda**  
LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. Cristiano Cezar Gomes da Silva**  
HISTÓRIA - UNEAL

**Recife – PE**  
**2014**

Cultivar esse “eu social” é o essencial de nossa obrigação para com a sociedade. Sem algo dessa sociedade em nós, ela não teria qualquer poder sobre nós; e basta-nos ir até ela para bastarmos a nós mesmos, se a encontramos presente em nós. (Henri Bergson)

À memória de meu pai – João dos Santos, condutor  
de minha formação e formador do meu caráter.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço a Deus. Cada passo, cada superação de dificuldade, cada alegria da conquista, devo a Ele; agradeço à minha mãe, Odete Gonçalves, octogenária e lutadora, por enxergar além do óbvio e guiar-me pelos caminhos da correção; à minha esposa, Juliana Patrícia, cuja sensibilidade de análise fez de cada opinião na composição desta pesquisa uma contribuição essencial; aos colegas de trabalho, agradeço pela compreensão no dia a dia e pelo suporte em uma atividade onde o espírito de união é estabelecido diariamente; não poderia deixar de agradecer ao professor doutor Anco Márcio Tenório Vieira, amigo de uma década, incentivador e orientador, pela ajuda inigualável na condução deste trabalho e pela maneira como guiou minhas ideias e reflexões, possibilitando transformar intenção em atitude; agradeço ainda ao professor doutor Lourival Holanda, por sua visão precisa e por sua análise preciosa desta dissertação, além dos professores doutores Cristiano Cezar, Maria do Carmo Nino, Sônia Ramalho, Antony Bezerra e Roland Walter, pelos ensinamentos e contribuições em suas disciplinas. Por fim, agradeço à coordenação da pós-graduação do Departamento de Letras, composta por integrantes com boa vontade e extremamente aplicados, o que invariavelmente estimula e massageia a alma do pesquisador.

Muitíssimo obrigado.

## RESUMO

É comum que em determinadas obras dramáticas as expectativas não realizadas frustrem as perspectivas do leitor, na medida em que as ações de suas personagens, especialmente as ações decorrentes de seu caráter fragmentário, permeiam-se por mostras de constatada falta de heroísmo, culminando com a decepção e o desespero humano. Quando as configurações de um estilo anti-heroico, particularmente hostil e decadente, são acompanhadas de perto pelo esvaziamento do perfil do herói tradicional, observa-se o surgimento de uma ambiguidade que impulsiona essas mesmas personagens a uma revolução da visão desse herói tradicional, gerando, a partir daí, uma dimensão igualmente heroica.

As obras *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, do brasileiro João Ubaldo Ribeiro e do alemão Bernhard Schlink, respectivamente, possibilitam-nos a análise dos diversos aspectos das personalidades de suas principais personagens e suas variações morais e psicológicas, sendo por isso um extrato da vida real que acaba por levar o leitor a ser instigado a um aprofundamento dessas sensações. Duas obras caracterizadas por personagens inseridas no seu tempo e que refletem a angústia dos que vivem um mundo real, desprovido de heróis tradicionais, equilíbrio social e indivíduos coerentes. Duas obras que dão voz a João Ubaldo e Schlink, enriquecendo suas posturas literárias e desafiando o leitor a considerar em sua mente o “processamento do moralmente correto” e o seu grau de concordância com esse processo.

Palavras-chave: Sargento Getúlio, O Fim de Semana, ambiguidade, estilo anti-heroico.

## ABSTRACT

It is common in certain dramatic works the unfulfilled expectations frustrate the reader's perspective, in that the actions of his characters, especially the actions arising from their fragmentary nature, permeate for signs of lack of heroism, culminating with the human despair and disappointment . When the settings of an anti- heroic, particularly hostile and decadent style are closely followed by emptying the traditional hero profile, we observe the emergence of ambiguity that drives these same characters to a revolution of the vision of this traditional hero, generating thereafter, a dimension equally heroic .

The works *Sergeant Getúlio* and *The Weekend*, from the Brazilian João Ubaldo Ribeiro and from the German Bernhard Schlink, respectively, allow us to analyze the various aspects of the personalities of its main characters and their moral and psychological variations, so it is an extract from real life that eventually leads the reader to be motivated into a deepening of these sensations. Two works characterized by characters inserted in his time and who reflect the anguish of living a real world, devoid of traditional heroes, social balance and consistent individuals. Two works that give voice to João Ubaldo and Schlink, enriching their literary postures and challenging the reader to consider in your mind "the morally right process" and his agreement with this process.

Keywords: *Sergeant Getúlio*, *The Weekend*, ambiguity, anti-heroic style.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A dualidade e a ambivalência num olhar comparado _____	10
CAPÍTULO I: O conflito moral como um desafio ao leitor	
1.1 A compreensão da moralidade _____	15
1.2 O percurso do progresso moral _____	19
1.3 A mente “primitiva” e dicotômica em nossa natureza moral _____	25
1.4 A composição das personagens a partir de um mundo conflituoso ____	29
CAPÍTULO II: A concepção do mito no caminho do anti-herói	
2.1 O mito moderno _____	34
2.2 Uma leitura da heroificação frente à conduta do anti-herói _____	49
CAPÍTULO III: A narrativa em suas estruturas	
3.1 Narrativa nos romances _____	58
3.1.1 A análise da estrutura em <i>Sargento Getúlio</i> _____	59
3.1.2 O estudo da personagem em <i>O Fim de Semana</i> _____	67
3.1.3 O universo de <i>Sargento Getúlio</i> e <i>O Fim de Semana</i> nas perspectivas de João Ubaldo e Bernhard Schlink _____	74
3.1.4 Uma visão dos arquétipos literários _____	77
3.2 O tempo em <i>Sargento Getúlio</i> e em <i>O Fim de Semana</i> _____	84
3.3 A mise en abyme em seu caráter especular _____	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	94
BIBLIOGRAFIA _____	98

## INTRODUÇÃO

## A DUALIDADE E A AMBIVALÊNCIA NUM OLHAR COMPARADO

Um ponto determinante na análise literária contemporânea, seja da obra nacional ou estrangeira, é o fato de não termos, inicialmente, o alcance de o quanto nela as ações ambíguas do ser humano levam a armadilhas de complexa resolução moral. Obviamente, em decorrência de uma necessidade natural de refletirmos sobre esse comportamento dual, por vezes atingimos, nas nossas livres concepções, os dilemas morais nascidos da ambivalência das personagens de dada obra, isso tudo, sobretudo, quando se trata de uma com forte inserção num contexto contemporâneo.

Especificamente nessa linha de observação, vemos que a contemporaneidade abraça o passado e que, de um ponto de vista estritamente literário, a ambivalência pode funcionar como uma figura de retórica. As obras modernas se relacionam com as de outrora, não apenas no que concerne à intertextualidade do diálogo, como também no reflexo das temáticas e consequentes sensações a que nos remetem, ainda que tais comparações deem-se num plano internacional.

Com esse foco, observamos que João Ubaldo Ribeiro e o alemão Bernhard Schlink, em suas obras *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, respectivamente, abordam de maneira bem interessante essa reflexão sobre os dilemas morais provocados pelas contradições humanas, a partir de personagens que têm dentro de si instintos de seres irracionais, com dificuldades de adaptação às mudanças da civilização e da educação, provocando um impasse ainda maior na hora da aceitação do novo e dos sentimentos opostos que neles habitam. As criações de João Ubaldo e Schlink nos remetem a uma reflexão sobre a forma de retratar o bem e o mal, o que se configura como extremamente importante, na medida em que a sociedade cada vez mais tenta buscar respostas para entender as ações, reações e o modo de viver de indivíduos em constantes dilemas morais. Cabe ao mundo real, que é o mundo do leitor, e que é também o mundo do crítico, traçar um paralelo entre estas ambivalências, buscando respostas para os seus surgimentos.

Com o propósito de oferecer uma noção detalhada da construção das obras que são alvo do presente estudo, os resumos completos, acompanhados das respectivas análises críticas, combinadas com os fundamentos teóricos encontrados na bibliografia utilizada nessa construção, foram colocados no terceiro capítulo, de modo que, assim, suas recepções estivessem inseridas numa gradação de todo o estudo, coincidindo exatamente com a análise estrutural das obras *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*. De toda sorte, um extrato de seus

respectivos conteúdos será mostrado nesta introdução, de modo que o entendimento inicial dos enredos e das vidas das personagens principais auxilie na compreensão de todos os pontos teóricos doravante apresentados.

*Sargento Getúlio* narra a saga de uma personagem na sua tentativa de conduzir um prisioneiro até seu destino final, especificamente a cidade de Aracaju, cujo percurso acaba por ser caracterizado como uma grande demonstração de atos de crueldade por parte dessa mesma personagem, Getúlio. A jornada é narrada em primeira pessoa, distribuída ao longo de ininterruptos fluxos de consciência, a partir dos quais detalhes de sua vida são relatados para o leitor, sobretudo os delírios envolvendo as condutas inescrupulosas componentes de seu passado.

Em razão de uma pressão pública gerada pela prisão efetuada, uma contraordem no sentido de libertar o prisioneiro é emanada, mantendo a personagem, no entanto, o rumo ao seu destino final, a partir de cuja decisão passa ele, Getúlio, a ser o perseguido, seguindo-se daí os inúmeros eventos sangrentos promovidos por ele e pelas forças armadas incumbidas de ir ao seu encalço. Já próximo de Aracaju, trava-se uma intensa batalha realçada pelos delírios que lhe ocorrem naquele momento, nos quais é apoiado por um gigantesco exército, ocasião em que vem a ser assassinado, permanecendo a reflexão do leitor em torno da essência de tudo o que foi narrado por Getúlio e que diz respeito principalmente às citações relacionadas à terra, aos costumes e à brutalidade de um jagunço pobre sertanejo nordestino, para quem as ideias contrapõem-se aos valores morais.

No contexto de *O Fim de Semana*, é destacado o drama de um ex-guerrilheiro alemão, Jörg, frente à avaliação de seu passado, no momento em que revive seus ideais com antigos companheiros de causa, sendo que o enredo todo se passa em um final de semana, por ocasião da saída da personagem da prisão. Os convidados, em seu primeiro momento juntos, demonstram um clima de inicial nostalgia, mas que já passa a dar lugar às discussões acaloradas e às discordâncias de ideais, o que apenas acaba por aprofundar a sensação de desapontamento de Jörg, ao falar do seu isolamento, sofrimento e desolação na prisão.

A descrição dos dias seguintes, feita pelo narrador, estabelece uma visão compreendida entre momentos em que Jörg aproveita para realizar um *mea culpa* de sua vida, e um modo de conciliar as divergências geradas com todos e também com o contexto social revolucionário que vivera antes.

Ao longo dos dias, fatores marcantes para a trama são registrados, incluindo a chegada do filho de Jörg ao encontro, e a descoberta da verdadeira responsável pela sua delação e

prisão, vinte e dois anos atrás, além de ser estabelecido um clima de envolvimento conflituoso, a partir de cujas reflexões os valores de vida dão lugar a interesses pessoais e evidentes conflitos de ordem moral, que permeiam as atitudes de cada um dos presentes até as suas despedidas do encontro.

Evidentemente que um estudo comparativo é sempre um trabalho complexo, sobretudo quando os pontos de vista a serem considerados são aqueles relacionados à contemporaneidade, dada a grande interferência das relações sociais na ação criativa das obras literárias. *Sargento Getúlio* foi publicado na década de setenta, retratando um cenário frequentemente citado em obras anteriores, dando conta de um sertão brasileiro caracterizado por suas mazelas socioeconômicas, associadas a uma incidência climática inigualável no país, responsável por castigar o indivíduo física e psicologicamente. *O Fim de semana* teve a sua publicidade em 2011, embora retratasse um panorama existente na Alemanha no final dos anos setenta, cuja evidência eram as ações de grupos guerrilheiros vinculados a partidos socialistas, na tentativa de alcançar uma igualdade sócio econômica, longe de ser atingida ante as condutas opressoras dos governos da época, que viviam uma franca guerra fria entre os blocos de países. Em que pese o fato das obras terem sido publicadas em momentos distintos, ao observarmos a ordenação cronológica dos acontecimentos, é fácil destacar João Ubaldo e Schlink como representantes de duas épocas detentoras de suas próprias características e que por isso mesmo oferecem uma ampla possibilidade de serem comparadas, e mesmo tendo sido criadas em séculos diferentes, tratam de questões eternas e universais. As tramas nas duas obras são conduzidas por contextos sociais bastante presentes na atualidade e as personagens delas derivadas parecem imunes às passagens dos anos, na medida em que suas presenças no meio atual poderiam ser consideradas sem maiores resistências, encaixando-se muito facilmente em perfis presentes nos círculos de relacionamentos que envolvem a maioria dos leitores.

Na construção desse estudo, a abordagem inicial, enfocando a compreensão da moralidade humana, foi desenvolvida a partir dos posicionamentos de Henri Bergson e dos artigos organizados por Adauto Novaes, de onde todo um cenário foi conduzido para os aspectos que consideram a construção de determinadas personagens e que puderam ser avaliados minuciosamente em Antonio Candido. Nesse quesito, haja vista que construir e moldar personagens estarão sempre associados à visão heroica ou não heroica que cada mito possa deter, uma navegação pelos conteúdos de Brombert e Bernadette Bricout tornou-se imprescindível, sobretudo em razão da fundamentação necessária para o conhecimento da

origem e composição dos arquétipos literários, ocasião em que o conhecimento da obra de Eleazar Meletínski foi determinante para essa análise.

Tendo sido dividido em três capítulos, o presente estudo foi finalizado pelo destaque do tempo utilizado em ambas as narrativas, assim como pelo enfoque do caráter especular da *mise en abyme* encontrada em ambas as obras, haja vista que a inserção desses espelhos complementares às narrativas nos auxilia a enxergar além do que nos parece óbvio, assim como a não nos deixar ir além do conveniente.

Assim, a constatação de que existem pontos em comum nas obras de João Ubaldo e Schlink, frutos de um intenso processo de redefinição de atitudes frente a um dilema gerado pelo novo que se avizinha, e de um forte apelo aos recorrentes conflitos morais decorrentes destes mesmos dilemas, será o que se tentará demonstrar neste trabalho de pesquisa. Uma maneira de compreender alguns fenômenos do individualismo dos mitos modernos, frutos de um linear processo de transformação, e que interferem na formação do indivíduo moderno e no modo como ele reflete acerca de seus conflitos ideológicos, interferindo também na estrutura narrativa dos romances e, sobretudo, no aspecto punitivo dos personagens.

## CAPÍTULO I

### O CONFLITO MORAL COMO UM DESAFIO AO LEITOR

## 1.1 A COMPREENSÃO DA MORALIDADE

No processo de reflexão em que desenvolve uma tentativa de construção de um Iluminismo Moderno, Sérgio Paulo Rouanet<sup>1</sup> nos apresenta alguns pontos que diferenciam a Ilustração, considerada como uma corrente intelectual envolta num movimento de ideias historicamente definido no século XVIII, do Iluminismo, que pode se restringir a uma época específica, sendo caracterizado pelo próprio Rouanet (2000, p.149) como uma “destilação teórica da Ilustração”. Conforme ele nos coloca, o pensamento moral da Ilustração foi absolutamente cognitivista, “na medida em que se apresenta como um pensamento intelectual que postula a possibilidade de uma ética capaz de prescindir da religião revelada e que, em princípio, não vê diferença categorial entre conhecimento do mundo empírico e o conhecimento do mundo moral” (ROUANET, 2000, p. 149), em cujo cerne a rejeição da religião era a essência de uma postura que assegurava a possibilidade de se construir uma ambientação ética e justa sem a presença dos ensinamentos religiosos.

*Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* trazem esse apego e distanciamento, respectivamente, dos fundamentos das Leis da Natureza, o que colabora para a existência de um cenário conflituoso nos conceitos de moral e de valorização da vida humana. A fundamentação desse pensamento é iniciada com a argumentação de que o conformismo humano com as leis da natureza poderia ser o combustível natural para a fundação da moral. Em ambas as obras, divisamos o homem no seu desejo natural de buscar o prazer e evitar o desprazer, além de discernir naturalmente o agradável do desagradável, vindo o fundamento de sua moral a ser constituído pelas sensações puramente imanentes de um animal organizado, sujeito a paixões e tendo em Getúlio e Jörg, personagens principais dos dois dramas, as demonstrações tácitas desse desejo. Em razão de uma visão de mundo cujo propósito maior era um caminho escapista de tempo e espaço, que tem por característica uma viagem ao interior da consciência e que será abordada com mais vigor ainda neste capítulo, essas paixões estavam norteadas por uma busca do refúgio materno da natureza. Porém, sendo a moralidade fundada na razão, ela deve buscar e cultivar a existência de sua liberdade, sedimentando as suas ações em um procedimento a que Kant chamava de “imperativo

---

<sup>1</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. **Dilemas da Moral Iluminista**. In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

categórico” (ROUANET, 2000, p. 151), um comportamento a partir do qual o indivíduo testa o máximo de suas ações para saber em que medida ela é generalizável.

Assim como Umberto Eco alude, em *Cinco Escritos Morais*, a presença de um sincretismo que concilie as diversas formas de crenças e práticas em uma combinação que tolere as contradições, fica clara a intenção da Ilustração em cristalizar uma ideia de moral sem a rígida obediência às revelações dos Dez Mandamentos e que ela pode ser constituída a partir de um procedimento interno à própria razão. Os pensamentos das personagens de *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* poderiam ser configurados como uma instância soberana, sobrepondo-se às regras inseridas numa sociedade, julgando o bem e o mal, organizando as ações psíquicas de acordo com convenções consensuais e passionais de uma comunidade, instando-a a seguir por uma espécie de própria moralidade institucionalizada.

A partir do que nos é apresentado, não podemos colocar de lado os princípios validadores do comportamento moral, e que fazem com que mesmo as leis institucionalizadas não tenham valia em todas as épocas e todos os países. O que dizer, por exemplo, do direito à vida e morte sobre os filhos, dados aos pais romanos; dos sacrifícios humanos permitidos na ilha de Cartago, ou do roubo encorajado em Esparta? As mortes vistas acontecer, por pura crueldade em *Sargento Getúlio*, e as consideradas baixas de guerra em *O Fim de Semana*, dão-nos uma dimensão dessa aparente aceitação de um estado de coisas que justificam determinados comportamentos de suas personagens.

A compreensão do pensamento moral está profundamente associada às ideias de natureza e costume. Uma dicotomia que nos dá a possibilidade de uma visão empírica, a partir da qual percebemos que o que é permitido em um país pode não o ser em outro é fruto de uma subjetiva concepção de normas variáveis que nos dizem que tudo é relativo.

Alçando momentaneamente nosso olhar à contemporaneidade, há a percepção de que o século XX é, de modo geral, “anticognitivista”, o que fica bem estabelecido ao se analisar que em seu curso foi “negada a possibilidade de fundamento para o comportamento moral” (ROUANET, 2000, p. 153). Algo que o racionalismo crítico de Karl Popper assinalou como uma “tentativa de regressão infinita pela seleção arbitrária de certas premissas” (ROUANET, 2000, p. 154), deixando claro que não há como preencher o fosso profundo que separa o mundo do ser do mundo do dever ser.

A eticidade significa aquela esfera da sociedade em que a consciência moral já se concretizou, não na consciência solitária de um indivíduo que arrogantemente se atribui o direito de julgar sua comunidade, mas

em normas, usos e instituições que dão, em cada caso concreto, soluções evidentes para os dilemas morais vividos por cada indivíduo, sem que ele precise sofrer dilaceramentos existenciais ou recorrer a procedimentos tão perigosos como o de julgar a partir de seu foro interno se determinada norma deve ou não ser considerada válida. (ROUANET, 2000, p.155)

Não há verdades para Getúlio que não sejam as verdades de seus princípios religiosos, assim como para Jörg o que há são justificativas para atos de terror provocados por um ateu, em nome da ética e da justiça social. Há, sim, as verdades de cada país, de cada canto e de cada pessoa, e concepções que fincam raízes e fazem história no seu tempo, de modo que a moral reduz-se a vigências em determinados rincões, em determinados períodos e ocasionalmente em determinadas mentes. No mundo atual, porém, claramente diferenciado do mundo harmonioso da Ilustração, a tendência natural é a de recolocar a moral sobre fundamentos religiosos, sobretudo a partir de um cristianismo tradicional permanentemente disponível.

A construção de uma ética contemporânea passa necessariamente pelo resgate dos princípios da ética discursiva, mesmo porque os pressupostos pragmáticos do discurso, como igualdade, liberdade e não discriminação, por exemplo, são muito férteis dentro das normas e dos valores contemporâneos estabelecidos.

Pelo que temos visto, todas as temáticas relacionadas a grandes temas acabam por ocupar-se de questões morais. Atualmente, uma grande perspectiva teórica, bastante presente no ocidente, tem sofrido um desgaste perceptível em seu entendimento inicial – a concepção de que a transgressão sempre se devia à falta de conhecimento. Ora, a participação do ser humano em vários sistemas de normas, aceitando uns e rejeitando outros, impede que ele encontre-se numa rede intrincada de determinações de uma relação comum, sem um norte mínimo para balizá-lo. Ao contrário, nesse conjunto de regras que este mesmo sujeito se encontra ele torna-se capaz de operá-las, aprendendo-as e repassando-as.

Nesse foco, Arthur Gianotti<sup>2</sup> nos coloca que “esse sujeito, principalmente uma personagem em conflito moral, só se mostra na transgressão quando abandona de vez um determinado sistema de regras” (2000, p.241). Getúlio decide por transgredir todas as regras no momento em que se vê abandonado por aquele que sempre o apoiara, enxergando no

---

<sup>2</sup> GIANOTTI, José Arthur. **Dilemas da Moral Iluminista**. In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

cumprimento de uma última missão a definição do seu caráter, ao passo que Jörg, após um diagnóstico de câncer, e na tentativa de reconciliar-se com seu passado, inicia uma tentativa de rever seus conceitos e de reaproximar-se de todos aqueles que exaltavam suas ações terroristas e, posteriormente, o abandonaram. Dito isto, poderíamos afirmar que uma determinada ação não é boa ou má, e sim que adquire esta sutil definição a partir da escolha feita pelo autor desta mesma ação, quando poderia fazer o contrário. Cabe a nós, ao leitor, a quem analise todo o conjunto externamente, suspender o juízo de valor e calar, não apenas por tratar-se de um tema controverso, mas principalmente pelo respeito que deve ser dirigido à aflição da personagem em conflito, seus comportamentos duais e suas escolhas insólitas. Afinal, sempre existirão várias morais e vários sistemas éticos, e a suspensão de nosso juízo dá a real medida da nossa ideia de distinção de situações duais, possibilitando que nós mesmos tenhamos comportamentos morais.

Normas consentidas determinam um certo grau de identidade aos grupos de pessoas, e na proporção em que existam várias formas de moralidade, numa comunidade que as tenha relativamente definidas, a infração dessas normas acarreta numa censura clara ao indivíduo e ao respeito mútuo. Ainda que num sistema haja várias instâncias de moralidade, essa diversidade de critérios morais promoverá uma seleção natural daqueles critérios que serão alvo de uma enunciação e aceitação pública. Quase paradoxalmente, é um pensamento que se apresenta como uma conduta que aponta para uma pretensa finitude de todos os juízos morais, e que após um confronto de várias formas de moralidade delinea na virtude, especialmente na tolerância, essa espécie de virtude contemporânea, uma forma de julgar.

Desse modo, não fica difícil compreender quais são as formas pelas quais atua hoje em dia o imoralista. Em primeiro lugar, é o intolerante, que imagina ser ele o proprietário de um único critério moral para todas as formas de moralidade, e por isso o aplica a ferro e fogo sem levar em consideração as condições em que o juízo moral deva ser suspenso. Em segundo lugar, é o rigorista, aquele que pratica a sua moral automaticamente, sem se dar conta da unilateralidade de seu ponto de vista. (GIANOTTI, 2000, p.244)

## 1.2 O PERCURSO DO PROGRESSO MORAL

Em sua obra, Henri Bergson<sup>3</sup> nos conduz à compreensão da moralidade a partir da existência de suas duas espécies: a compulsiva e a ideal, o que, de certo modo, justifica o que vemos em certas obras como um “impulso idealista”. Ele nos apresenta que qualquer sociedade humana é um conjunto de seres livres e “que as obrigações que elas impõem, e que lhe permitem subsistir, introduzem neles certa regularidade que tem simplesmente analogia com os fenômenos da vida” (BERGSON, 1978, p.09), querendo dizer com isso que mesmo onde os preceitos morais implicados nos juízos de valor não sejam observados, as coisas são dispostas para que eles deem a impressão de o ser. Ainda que percebamos o fato de subsistir um mandamento religioso dando suporte a este imperativo social, importa salientar que de um modo ou de outro a religião, seja ela essencialmente social ou exercida por acidente, tem desempenhado uma função notadamente social.

Essa perspectiva de juízo de valor, primada ao longo de obras que enfatizam o conflito moral como fio condutor das ações das personagens centrais, acaba por categorizar *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, a partir de sua historicidade e seu tempo, como obras cuja análise nos impõe que nos distanciemos do texto dramático e enfoquemos sobremaneira a teorização refletida sobre a manifestação do conflito como um fardo na vida em comum de cada indivíduo. A visão do social gradualmente ganha espaço originando-se de acontecimentos que desfiguram um conceito estético inicial, em que fatores externos e internos incidem sobre o indivíduo, transformando-o junto com a comunidade que o circunda. Visto isso, vê-se com naturalidade a ideia de que a essência dos conflitos não se tenha mantido imutável contemporaneamente e certamente suas presenças serão infundidas por um caráter estético que teve seu cerne modificado, porém, manteve inalterado o seu propósito, na medida em que busca sempre no indivíduo as razões pelas quais ele continua sendo o poço receptivo das consequências decorrentes entre ele e a sua impiedosa relação com o mundo.

Em sociedades como a nossa, notadamente marcada por uma obediência quase celibatária aos ritos da comunidade, a religião tem sustentado e reforçado as exigências

---

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. 216ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

sociais, introduzindo-nos numa ambiência de cumprimento de regras em que apenas ocasionalmente os organismos e leis firmados para isso seriam capazes de fazê-lo. Ela preenche na nossa linha de visão os espaços, diminuídos pelo senso comum, entre um mandamento da sociedade e uma lei da natureza.

Na análise de Bergson, a inteligência e a imaginação comportam-se como ingredientes fundamentais na formação do hábito, principalmente em razão de os membros de uma comunidade entrosarem-se como as células de um organismo, e será este mesmo hábito que encerrará uma disciplina cuja semelhança com a unidade de um organismo não pode ser ignorada. Se uma dessas células, todavia, apresentar um instante de consciência, antes mesmo de qualquer esboço de emancipação, ela será incontinentemente travada em sua saga individual, em nome da necessidade comum. O sentimento dessa necessidade, por parte do indivíduo, acompanhado da consciência de poder dela se esquivar, cristaliza no seu comportamento o que ele pode chamar de obrigação, “que assim encarada e tomada em sua acepção mais comum, está para a necessidade como o hábito está para a natureza” (BERGSON, 1978, p. 12).

Essa obrigação, responsável pela ligação comportamental entre os indivíduos, liga primordialmente cada um deles a si mesmos, e exatamente por isso, o desprezo pelos deveres individuais não deveria provocar a censura de uma moral puramente social. O cultivo desse *eu social* torna-se imperioso para a relação obrigação e sociedade, especialmente se considerarmos que se não houver um tanto dessa sociedade incrustado em cada um de nós, ela não teria poder algum sobre nossas posturas. Há uma presença dela nas relações cotidianas e aparentemente nenhum isolamento absoluto poderia ser considerado, mesmo porque a memória e a imaginação dos indivíduos vivem do que a sociedade lhes introduziu, e a alma da sociedade, em toda a sua plenitude, é imanente à alma desses indivíduos. Getúlio é o reflexo da intolerância e da macheza do sertão nordestino e Jörg o extrato social de uma comunidade afivelada a lutas de classe em nome de uma igualdade entre os indivíduos. Assim, se o eu social é conservado incólume dentro do eu individual, o que vier a ser feito, ainda que no isolamento, o será com o apoio e estímulo de toda a sociedade, ao passo que aqueles condenados à solidão, marcados por um destacado conflito moral, seguramente não terão fixado o eu individual ao mesmo nível estabelecido pelo eu social.

Em geral, também a angústia moral é uma perturbação das relações entre esse eu social e o eu individual. Analisemos o sentimento do remorso na alma do grande criminoso. Poderíamos primeiro confundi-

lo com o medo do castigo, porque ele toma as precauções mais minuciosas, sempre completadas ou renovadas, para ocultar o crime ou para fazer com que não se encontre o culpado(...)Olhemos, porém, mais de perto: para tal homem não se trata tanto de evitar o castigo quanto de desmanchar o passado, mas sim de agir como se o crime não houvesse sido praticado. Quando ninguém sabe como uma coisa é, é quase como se a coisa não existisse. É, pois, o próprio delito que o criminoso pretendia anular, suprimindo qualquer conhecimento que dele pudesse ter uma consciência humana. (BERGSON, 1978, p.14)

Frente a uma instância como a citada por Bergson, a mente conflitante, sentindo-se isolada daquelas que a cercam e de uma sociedade que lhe dá suporte, vê na confissão uma possibilidade de reintegração, a partir do que seria castigado por eles, porém reassumiria sua condição de colaborador, sendo autor de sua própria condenação e por isso mesmo escapando de parte da punição que lhe seria imposta, por ele mesmo, através da expiação. É uma demonstração tão cabal da necessidade de adesão do indivíduo à sociedade, que essa possibilidade de ruptura e isolamento faz com que ele ajuste-se às suas obrigações mais do que pense nelas. Seguramente, na grande maioria das ocasiões, se a cada oportunidade de cumprimento das obrigações houvesse a possibilidade de reflexão acerca das ideias nelas inseridas, seria bem mais fatigante o cumprimento do dever, cabendo, portanto, ao hábito, nesse caso, encarregar-se de conduzir o indivíduo, na maioria das vezes a esmo, dando à sociedade o que ela espera de cada um deles. Para Bergson (1978, p. 16) “ao tornar-se plenamente concreta, a obrigação coincide com uma tendência tão habitual que a consideramos natural e à medida que nos deixamos levar por ela, mal a sentimos. Ela só se revela imperiosa, como todo hábito profundo, se dela nos afastamos”.

A perda das conexões humanas geradas pela solidão, com um conseqüente fechamento do olhar para o mundo, leva-nos a outras interpretações relacionadas a essa luta interior marcada pelo isolamento. Como um exemplo disso, tanto nas mortes alardeadas em tom vangloriado por Getúlio, quanto naquelas consideradas baixas de guerra por Jörg, a glória da ação assume um tom silencioso, destacando uma situação irreversível que aprisiona o indivíduo dentro de seu próprio conflito. Atado a esse silêncio, numa tentativa de justificar os prejuízos desse desvio, distinguem-se o isolamento social e as conseqüências dele derivadas, o que, num contexto geral, aparece como uma espécie de “explicador estético” das ações do indivíduo.

Paradoxalmente, observamos que esse isolamento em seu interior e essa circunspeção nos confins da mente, remetem esse indivíduo para odisséias sem limites ou coordenadas no

plano da consciência. O desejo de buscar a descoberta de novos espaços é cativo do ser humano, especialmente se a isto estiver vinculada uma perspectiva de desbravamento de horizontes de um mundo subjetivo. Nessa viagem sem escalas de seu mundo virtual, perdido em sonhos em que invariavelmente se depara, ele se vê surpreso com a solidez da realidade e com os contrastes de suas ideias de presente, passando a redefinir o seu futuro.

Ocorre que a existência cotidiana do indivíduo é traçada pela sociedade, e na sua tendência natural de ajustar-se à norma, mesmo sem consciência, ele não coloca qualquer objeção a esse itinerário traçado que foi colocado aberto à sua frente, de sorte que a obediência e o cumprimento do dever automaticamente executados, consideradas as variáveis e guardadas as devidas proporções, poderia ser considerado como um ato de descaso à reflexão. Sendo a consciência, então, esse fio de luz de hesitação e por mais natural que seja o ato de cumprimento das obrigações, o fato de encontrar dentro de si um filete de resistência aos atos condicionados mostra que, embora tenha sido relativamente fácil ser inserido no quadro social, manter-se nele exige um esforço permanente. Colocado dessa maneira, em que pese o fato de não ser tecnicamente correto afirmar-se que o dever pode ser cumprido automaticamente, pode-se naturalmente ser defendida a formulação de que a obediência às normas e o cumprimento do dever por parte do indivíduo é uma resistência em si mesma, principalmente considerando a existência de inúmeras obrigações cotidianas, cada uma delas exigindo-nos explicações especiais, sendo muito mais fácil, portanto, obedecer a todas.

Seguindo esse eixo condutor, cujo propósito determinante é o de selar um caminho que una os princípios comportamentais do indivíduo à construção do seu juízo de valor, podemos ressaltar que em *Sargento Getúlio* e em *O Fim de Semana* a moral é composta por duas partes distintas. Uma primeira, que é constituída a partir da estrutura original da sociedade humana, em cujo bojo a pressão exercida pelos integrantes da sociedade, uns sobre os outros, é representada pela obrigação; e uma segunda, cuja visão interna dessa mesma estrutura assume um papel explicativo dos comportamentos diferenciados, duais ou conflitantes desses membros.

Considerando essas duas partes, havemos de considerar também a distância existente entre elas, o que pode ser destacado por uma ideia de mobilidade entre ambas. Na primeira, cuja característica maior é o seu estado de inércia, não detectamos qualquer distanciamento entre as ações do indivíduo e aquelas ações que a sociedade gostaria que ele seguisse, de modo que se houvesse alguma mudança da sociedade, ele mudaria junto com ela. Já na segunda, detectamos a necessidade de movimento, de impulsão e de deslocamento à frente; a

necessidade de se utilizar a inteligência e a fala para representar um deslocamento em direção ao progresso. Habilidades que se dilatam nesse esforço de distanciamento e, num desenvolvimento inesperado, isentam o indivíduo de servidões, revestidas de obrigações, a que estavam condicionados pelas naturais limitações socialmente impostas.

Fruto dessas habilidades e desse distanciamento, a razão surge como uma característica distintiva do homem e acaba por tornar-se um atributo essencial da humanidade, a ponto de, num erro de avaliação, frequentemente os moralistas apregoarem que é a razão presente em cada um de nós o que constitui a dignidade do homem. Por certo, uma interpretação mútua de todas as noções morais, em cujo rol de princípios a razão tem uma localização bastante especial, é o caminho mais coerente que leva ao perfazimento de uma sociedade ideal, contudo, numa sociedade real como a que vivemos, todos esses princípios e seus consequentes juízos morais têm andado de mãos dadas com a justiça. Inicia-se daí uma relação que consistirá numa regularização de impulsões naturais e na inserção da ideia de reciprocidade entre as pessoas.

Podemos citar para isso o exemplo extraído de Bergson (1978, p. 57-58), acerca do que acontecia nas sociedades primitivas, em cujas estruturas “os atentados contra as pessoas só envolviam a comunidade excepcionalmente, quando o ato realizado podia prejudicá-la, atraindo sobre elas a cólera dos deuses”. As famílias atingidas por tais atentados buscavam na vingança o meio mais comum de reação, seguindo um instinto natural de procedimento, ainda que a resposta apresentasse uma proporção desmedida em relação ao dano de origem. Nessa prática, a contenda poderia seguir vingança após vingança por ambos os grupos, até que um deles se decidisse a aceitar alguma indenização pecuniária, sendo exatamente esse viés compensatório que se estabelece como uma ideia de troca e reciprocidade.

Sendo hoje a sociedade a responsável pela aplicação dos castigos, na tentativa de reprimir os atos de violência entre e contra os indivíduos, sejam quais forem suas essências e origens, podemos dizer que é ela quem exerce a justiça. Uma referência que se aplica hoje, como se aplicou no passado, à sua maneira, embora apenas não tivesse o mesmo nome, para por fim às disputas das famílias, de modo que se destaca o fato de que ela não mudará a essência da sua fórmula num estado de civilização mais avançado, mormente se forem levadas em consideração as relações entre os indivíduos e aqueles que o governam dentro de um variado grupo de categorias sociais.

Ao considerarmos que as habilidades de inteligência e fala podem ser capazes de se destacar como uma virtude inerente ao poder de criação de uma ideia nova, igualmente

consideramos que essa capacidade de operar mudanças pode se aplicar a um objeto já existente e, na medida em que o modifica, interfere e influencia direta e retroativamente o seu passado.

Desconsiderando a amplitude dessa temática nas obras da literatura contemporânea permeadas por conflitos internos, uma reflexão há de ser considerada ao se analisar criticamente seus conteúdos – a crença religiosa cristã da humanidade. Atrelada a ela, a permanente busca por justiça, inevitavelmente vinculada aos benefícios decorrentes do desprendimento em sua aplicação, estará sempre sendo alimentada mais pela intenção de satisfazer o individual e menos pelos anseios serenos e coletivos a ela afetos. Seja em Getúlio ou em Jörg, num crente ou naquele cuja proximidade com um Cristo apenas beire as hostes do aturável, a busca surge tão somente por efeito de anseios conscientes, muitos dos quais fora de controle, cujos donos estão passivos a desígnios divinos. Na medida em que as diretrizes que matizam suas vidas estão fora do alcance da razão e da justiça, caberá a esta concepção cristã apresentar os novos sentidos para as provações dos indivíduos, numa busca não raro frenética por explicações que reequilibrem as forças que permeiam os planos material e espiritual.

Assim considerada, a visão dirigida à justiça, aplicada pelas sociedades antigas, careceria tão somente de uma complementação estrutural para torná-la integral e semelhante à nossa, o que deve ser considerado algo normal ante a análise de que apenas pela diminuição da distância entre os pontos de partida e chegada - o que é um reflexo natural de uma sociedade cujo hábito é o de buscar um movimento progressivo – as concepções de moral estarão a serviço do indivíduo, ao mesmo tempo em que o indivíduo se guiará pelo seu juízo de valor.

(...) um intervalo do qual ainda só existe um extremo não pode diminuir aos poucos, visto que não é ainda intervalo; ele terá diminuído aos poucos quando o móvel tiver criado por sua pausa real ou virtual um outro extremo e o consideremos retrospectivamente, ou mesmo simplesmente quando acompanharmos o movimento em seu progresso ao reconstruí-lo de antemão desse modo, para trás. Mas disso não nos apercebemos o mais das vezes: introduzimos nas próprias coisas essa previsão retrospectiva, sob a forma de uma preexistência do possível real. (BERGSON, 1978, p.60)

Importa salientar, todavia, que nem sempre houve um caminho suave, paulatino e constante, mas em alguns momentos saltos intempestivos e bruscos, trazendo-nos, decerto, à

luz da moral, a constatação de uma dicotomia em nossas análises, e que dá conta da impressão que se tem muitas vezes de uma forma de justiça relativa vir a ser representada como uma justiça absoluta. Nesse caminho, percebe-se que o sucesso de uma ideia de justiça moderna foi obtido graças aos esforços individuais e múltiplos gerados a partir de um mesmo impulso original, e essas criações sucessivas estarão repetidamente sendo guiadas por uma mesma noção central de direcionamento, utilizando os mesmos nomes, umas após as outras.

De uma maneira bem particular, e através de um enfoque na busca da humanidade pela liberdade e igualdade, será possível observar em *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* a definição do progresso da justiça, cujo extrato foca seus traços numa análise do passado, dificultando nossas orientações e escolhas relacionadas ao futuro. Um exemplo disso poderia ser colocado na ideia de liberdade individual, realizada às avessas por Getúlio e Jörg, a partir da qual “se costuma dizer que o indivíduo tem direito a toda liberdade desde que não prejudique a liberdade de outrem” (BERGSON, 1978, p. 65). A aplicação, porém, de uma outra liberdade que venha a inserir-se sobre as já existentes traria certamente um desequilíbrio em todo esse contexto social, produzindo uma reforma contrária à noção de costume e de regras a serem seguidas. Qualquer concepção que se tenha; qualquer ação que se tome, haverá sempre, o indivíduo, de considerar o pensamento dos criadores de uma doutrina moral, cujo cerne é o de compor uma nova ambientação social, em que se queira de fato viver e não se queira mais retornar ao *modus* antigo. Ao experimentá-la, o indivíduo terminará por colaborar com o estabelecimento e a definição de um visível progresso moral.

### 1.3 A MENTE “PRIMITIVA” E DICOTÔMICA EM NOSSA NATUREZA MORAL

Ainda que a espécie humana, conforme colocado anteriormente, tenha sido caracterizada pela existência de saltos dirigidos a um ponto em comum e originados de diversos pontos ao longo do percurso de sua história, há ainda a presença de um certo tipo de humanidade rudimentar em nossa ambiência. E ainda que não haja dúvidas quanto à composição bruta da natureza moral do indivíduo de agora comparado a dos antepassados distantes, a recorrência aos hábitos hereditários, utilizados como argumentos para a intercorrência de ideias pré-concebidas, a fim de se justificar determinadas ações, parece ser uma forma bem presente de se tentar operar algumas transformações. O fato é que apenas em decorrência de um notado acúmulo de costumes, hábitos e conhecimentos no meio em que se

vive, repassados como que em uma transfusão para os integrantes das comunidades a cada nova era, é que foi possível à civilização modificar profundamente o homem, este ser por vezes analisado de maneira fragmentária – o que será bem comentado no tópico a seguir – e que nos oferece uma imagem dissecada dessa humanidade e dos conflitos retratados através das personagens de suas obras.

O alcance obtido pela contradição em *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* é um fator de destaque e se constitui como um ponto dicotômico norteador das concordâncias das personagens secundárias em torno das principais. Elas ordenam um comportamento ilustrado por dualismos na medida em que os amigos mais próximos de Getúlio e Jörg inebriam-se e recompensam-se pelas ações por eles cometidas em seus passados, de modo que tais comportamentos repercutem nas estruturas que combinam as relações entre eles. Ao fazermos referência à presença dessas ambiguidades, lançamos luzes à concordância e até admiração nutrida pelo motorista Amaro às histórias de atrocidades e mortes com requintes de crueldade perpetradas por Getúlio, ou à defesa histriônica de Marko Hahn, amigo de Jörg e simpatizante do movimento revolucionário, às mortes causadas por ele nas ações guerrilheiras - passagens que enfatizam a recorrência de um discurso instável. As ações por ambos demonstradas descrevem suas personalidades e permitem uma série de contextualizações amparadas pelas marcas anti-heroicas que nortearam suas vidas. É bem verdade, contudo, que suas posturas, endossadas por seus discursos, têm lugar no seu mundo e aos seus olhos, em razão de um processo de opressão existente no país, notadamente uma aflição representada à luz de um deslocamento semântico no qual a linguagem desvelou a existência da negativa face de um governo e suas hostes. Se em *Sargento Getúlio*, a personagem reafirma metonimicamente a decepção de um filho do sertão com as agruras, descaminhos e covardias da politicagem local, em *O Fim de Semana*, Jörg destaca a estrutura corroída de um país com profundas desigualdades sociais, a partir das quais a adoção dos seus métodos estaria plenamente justificada. E em que pese o fato de que ambos, nos contextos das obras nas quais estão inseridos, margearem a sanidade e a loucura através de uma linha tênue, caberá ao leitor o papel fundamental em sua determinação.

Por certo a transformação dos costumes ao longo dos tempos operou diferentemente nessa linhagem de indivíduos a que poderíamos chamar de primitivos da atualidade<sup>4</sup>, e essas circunstâncias diferenciadas, certamente com interesses bem definidos, vieram por nos apresentar um ser irracional do ponto de vista do convívio social, inteligente na maioria das

---

<sup>4</sup> Citados literalmente como “primitivos de atualmente” (BERGSON, 1978, p. 106)

vezes em razão de ser comum entre os comuns, e dono de ideias e atitudes casuais, desempenhando-as “sem se preocupar com o que se poderia chamar de intenção original da natureza” (BERGSON, 1978, p. 107).

Como já visto na análise de seu isolamento, esse mergulho nas profundezas da consciência conduz a uma errância virtual que nesse ponto se desenvolve tanto a partir do seu conhecimento empírico, decorrente do contato do sertanejo com o mundo, no caso de Getúlio, quanto na afirmação da razão científica, pautada por uma certeza ideológica de um componente do Exército Vermelho, no caso de Jörg. Em ambos os processos as narrativas servem para estabelecer uma cisão entre as personagens e a realidade, o que conduzirá, por sua vez, a um conflito que será estabelecido no cerne de seus discursos e que de modo definitivo estará relacionado à cultura que os envolve.

De um certo modo, a inteligência desses “primitivos da atualidade” não apresenta diferenças determinantes da nossa, e percebe-se, na verdade, que ainda quando eles tentam inibir atos inteligentes à sua volta, eles não se dirigem à inteligência. Seus propósitos são invariavelmente os de parar o progresso das coisas e o movimento das pessoas, numa espécie de “resistência oposta às tendências”, numa tentativa de provocar um ponto de estagnação. Ao colocar na ordem inversa a trilha dos valores que deveriam visualizar, acabam por se deparar com uma repulsão física cristalizada em uma inibição moral, fruto desse erro de avaliação, provocando um equívoco insustentável e uma perturbação da vida, contido apenas pela ação da inteligência.

Nesse viés em que se coloca a inteligência como um fator importante na disputa entre progresso e estagnação, Bergson não nos deixa esquecer que, contrapondo a inteligência, o instinto combina-se com ela num par de tendências ao mesmo tempo divergente e complementar. Tendências dicotômicas inseridas numa evolução geral do ciclo de vida e que se desenvolvem, cada uma por uma trilha distinta, porém com propósitos bem definidos.

O ato voluntário, por exemplo, encaixa-se muito bem nessa argumentação. Ao se combinar a atitude com o reflexo, cria-se a noção de que as ações concretizam duas tomadas possíveis de uma atividade indivisível, na medida em que um reflexo composto pode ser demonstrado por um ato voluntário, assim como há a possibilidade de se ver no reflexo uma disfunção do caráter voluntário. Embora não se constituam como a mesma coisa, combinadas tornam-se as duas ao mesmo tempo.

Uma diferenciada observância do mundo, em dissonância com a realidade, aliada a uma nova concepção do meio demonstram que sistemas em crise interferem numa

homogeneidade social, responsável por reger diretamente as bases comportamentais de uma ideologia dominante, ocasião em que o aspecto da transitoriedade será imprescindível para equilibrar as expectativas geradas pela alusão ao contraditório. A característica dual que moldou o ficcional desde os últimos tempos, estabelecida por uma fragmentação do aspecto divino das leis da natureza e por uma capacidade do homem em refletir acerca de suas próprias ações, coloca a personagem em conflito numa espécie de linha tênue, onde os atos humanos se articulam com potências quase divinas. Personagens de dramas, como em *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, cujos comportamentos duais, além de contextualizarem o reflexo da sociedade de onde eram emergentes, questionaram as estruturas ideológicas a partir das quais essa mesma sociedade era regida. Tratam-se de recursos cujos propósitos são os de mostrar claramente o grau de assimetria das relações entre os indivíduos e a imperfeição do pacto social. Nesse quesito, dando ênfase às questões morais que focam no individual e fortalecendo o interior do homem, suas obras emolduraram uma sensação crítica que conduz as ações do homem social no tempo de sua história, rompendo com o seu tradicional e colocando sob discussão as dificuldades enfrentadas pelo espírito.

Na evolução da vida psicológica e social, todas as tendências que se formaram por dissociação estarão presentes na alma e mente do indivíduo, num desenvolvimento normal e sucessivo, vindo uma delas a amoldar-se primeiro e com mais comodidade a esse indivíduo. Este, aplicando-a em suas ações o mais que puder, com o tempo iniciará uma busca àquela que ficou no caminho, em detrimento da primeira, prolongando este novo esforço até que seja renovado a partir de aquisições de novas tendências, fazendo sempre das últimas sinônimo de ideias positivas e, das anteriores, ideias de negação.

Esta oscilação entre dois pontos contrários e não necessariamente divergentes é o que tem estabelecido o rumo do progresso, do movimento à frente, vindo a ser a cooperação entre essas tendências o fator mais referencial para a velocidade imprimida por esse movimento. Ao passo que a primeira tendência impulsiona o homem em suas ações, quando as circunstâncias assim o pedem, na direção de um ponto à frente, a segunda estabelecerá uma espécie de desaceleração, numa intenção maior de evitar uma extrapolação no comportamento, tendo sempre em vista evitar o exagero e o perigo.

A humanidade ama o drama; de bom grado ela colhe no conjunto de uma história mais ou menos longa os traços que lhe imprimem a forma de uma luta entre dois partidos, ou duas sociedades, ou dois princípios; cada um deles, alternadamente, terá conquistado a vitória.

Mas a luta, no caso, é apenas aspecto superficial de um progresso.  
(BERGSON, 1978, p.246)

#### 1.4 A COMPOSIÇÃO DAS PERSONAGENS A PARTIR DE UM MUNDO CONFLITUOSO

Ao longo da leitura de *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* detecta-se um ponto que tem sido frequentemente observado na literatura moderna e está diretamente relacionado à explicação dos diferentes comportamentos que pessoas que julgamos conhecer bem vêm a ter, a ponto de imaginar-se que um outro ser poderia se apoderar de suas concepções de realidade, ou da falta dela, agindo de modo a nos surpreender frontalmente, e esta observação tem sido atingida a partir de uma ampliação que a psicologia moderna tem dirigido às noções de subconsciente e inconsciente.

Antonio Candido<sup>5</sup> nos coloca que isso tudo pode derivar do fato de que existe uma incompletude na noção a respeito de um ser, quando esta é elaborada por um outro ser. Candido nos fala que o conhecimento dos seres é fragmentário, algo que pode ser bem definido em algumas obras cuja dificuldade na identificação da coerência de suas personagens reflete-se numa incomunicabilidade das relações entre elas. Examinando as personagens de João Ubaldo e Schlink, por exemplo, atingimos um grau de complexidade tamanho, a ponto de aliarmos a força de sua presença a essa característica, muito embora tudo seja uma derivação da caracterização dada pelo autor. É partindo dessa premissa, de que primordialmente há a ação do *ser* autor sobre o *ente* personagem, que a compreensão que temos do romance é mais substancial do que a compreensão da existência real, ainda que contando com as presenças de personagens insólitos, numa combinação de máximo de complexidade com um mínimo de traços psíquicos.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir uma certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão de 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 fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem. (CANDIDO, 2004, p.58)

---

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance**. In: *A Personagem da Ficção*. 10ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Uma complicação crescente da psicologia das personagens do romance moderno parece-nos deixar claro a partir do quê foi configurado esse universo conflituoso, imposto por uma espécie de necessidade de caracterização – uma transição de um enredo complicado com personagens relativamente simples, para enredos relativamente simples permeados por personagens cuja caracterização é de extrema complexidade. Na medida em que a transferência de um ser vivo para o plano do romance tem as suas limitações, seja pela impossibilidade de captação da totalidade, o que, sendo possível, relegaria a capacidade de criação, seja por não atingir um conhecimento profundo e específico, que apenas através da ficção pode ser solidificado, a personagem criada acabará por nos apresentar as maneiras e os caminhos através dos quais as respostas que buscamos podem ser atingidas. Candido (2004, p. 65), em suas reflexões, nos coloca que “o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação desse mistério”.

A personagem do romance que se encontra, pela trama do enredo ou pela sua caracterização, diante de um conflito moral, invariavelmente apresenta-se isolada do seu grupo, isolando dentro de si suas próprias paixões. Nesse mundo à margem, em que ela vive suas próprias leis, há algo que pressupõe lógica e eficiência nas suas ações, além de uma gradual percepção dessa busca frenética pela coerência, e esse algo pode ser estabelecido a partir na relação estreita entre personagem e autor. Em que pese o fato de, a esse quesito, caber uma gama muito maior de reflexão, bem como não ser o foco principal dessa abordagem que tem como fundamento a análise do conflito moral, convém ressaltar o detalhe de que o romance transfigura a vida, e por ser assim, a possibilidade de criação passa necessariamente por um vínculo que une personagem e autor. Quando falamos em comportamento de uma personagem de ficção, subentendemos estar nos referindo a algo que surgiu a partir de um universo inicial, especificamente a partir da natureza artística de um autor, e é claro que deste pondo em diante todas as variáveis deverão ser consideradas, de modo a se estabelecer com que nível de fidelidade a personagem foi projetada e o que se tentou incorporar quando da sua criação, o que não é o caso e nem a que se prende a presente abordagem.

Um fator, porém, que alça nossas vistas a uma discussão mais analítica, tendo como referência o mundo real, é o quão verossímeis serão as ações da personagem em conflito no mundo da ficção, e essa comparação estética sem dúvida vai depender de um critério estético

na organização interna da obra, de modo que, quando ela funciona, até mesmo as condutas mais inverossímeis passarão a ser aceitas pelo leitor, em face de uma estruturação que assim o possibilite.

Assim, pois, um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar.(CANDIDO, 2004, p.77)

Olhar as dimensões simbólicas de uma determinada ação, não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida, ao contrário, é inserir-se neles. Neste quesito, João Ubaldo e Bernhard Schlink nos apresentam um mapa de relacionamentos, num clima de tensão e num ambiente claustrofóbico, em que questões como responsabilidade, culpa e perdão, persistem na mente de todos os personagens, especialmente os centrais – Getúlio e Jörg, que além de terem de enfrentar as consequências de seus atos do passado e do presente, num tom de amarga nostalgia, veem-se questionados a responder se as nossas escolhas, por piores que tenham sido, deveriam realmente nos obrigar a renegar os nossos ideais. É neste ponto que o leitor, diante de uma produção ativa, transforma o esquema da obra em representação de realidades diversas. “Se a obra literária tem a desvantagem de não apontar diretamente para a realidade, tem, por outro lado, a vantagem de permitir a representação de múltiplas e variadas realidades, que interferirão em sua postura diante do mundo (CANDIDO, 2006, p. 34)”.

Quando Cândido contextualiza os aspectos sociais e as ocorrências destes em determinadas obras, ele nos apresenta um vínculo entre a obra e o ambiente, o que nos leva à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem.

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta(...), conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos sociais. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra.(CANDIDO, 2006, p. 13)

Para Cândido (2006, p. 21), “a literatura como fenômeno de civilização depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”, ainda que estes não interfiram de modo determinante nas características essenciais da obra, uma vez que, em diferentes graus de sublimação, cada obra exerce sobre os leitores uma (re)análise de sua concepção de mundo e seus valores sociais. Conforme sua teoria, “a sociedade traça normas por vezes tirânicas para o leitor, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões (CANDIDO, 2006, p. 46)”. A grandeza de uma obra, portanto, “depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar (CANDIDO, 2006, p. 54)”.

CAPÍTULO II  
A CONCEPÇÃO DO MITO NO CAMINHO DO ANTI-HERÓI

## 2.1 O MITO MODERNO

No capítulo intitulado *Mito e Individualismo*, em sua obra *Os Mitos do Individualismo Moderno*, Ian Watt<sup>6</sup> faz uma referência a Claude Lévi-Strauss e à sua queixa “de que hoje pensar sobre o mito significa pensar sobre um retrato do caos (WATT, 1997, p. 10)”. Nas argumentações que se seguem, Watt recorre a um resumo de Percy S. Cohen, inserido em seu texto “Theories of Myth”, em cujo conteúdo Cohen distingue sete principais tipos de interpretação do mito.

No primeiro deles e também o mais antigo, refere-se à necessidade do mito apresentar respostas aos fatos mais racionais que nos cercam e para os quais explicações igualmente práticas poderiam ser aplicadas. Como exemplo, ele recorre à história da Torre de Babel para explicar a variedade de línguas existentes; na segunda análise, Cohen enfatiza que não deve haver uma interpretação literal do mito e, sim, aplicar sobre ele as projeções da realidade humana; a terceira interpretação deriva do viés psicanalítico do mito, cujos significados simbólicos serão encontrados ao se transferir processos análogos para a vida inconsciente do indivíduo. A esse respeito, a teoria elaborada por Jung, a do inconsciente coletivo, passou a adquirir uma base mais social do que individual, de modo que, por exemplo, quando analisados em conjunto, os heróis da mitologia configuram-se como heróis da própria história, em razão de seus padrões de pensamento e ações semelhantes entre si; diferentemente das anteriores, a quarta interpretação traz um enfoque à sociologia e sob esse aspecto mito e ritual teriam funções paralelas, a ponto dos mitos mostrarem uma ratificação e sacralização das instituições sociais, da magia ao direito de propriedade; a quinta e sexta interpretações do mito continuam nesse percurso de ênfase da função social, semelhante à anteriormente descrita, fazendo referências a declarações enigmáticas sobre estruturas sociais. Por fim, em sua sétima definição, ganha corpo a trilha aberta por Lévi-Strauss, que apontou “interessantes regularidades estruturais nas representações coletivas das sociedades primitivas (apud WATT, 1997, p. 12)”.

Watt nos coloca que, por vezes, a crítica literária tende a confundir poesia com filosofia, de modo que uma sutil influência religiosa de muitos críticos configura-se como

---

<sup>6</sup> WATT, Ian. *Os Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 1997.

uma tentativa de desviar-se de um caminho obsessivo da sociedade moderna, prevalecendo a defesa de que o mito é um imagem capaz de dar rumo e sentido filosófico aos fatos da vida comum, acrescentando, ainda, a alegação de Durkheim, segundo a qual o “mito é menos profano do que sagrado e nos ajuda a descobrir os conflitos ocultos da sociedade moderna” (apud WATT, 1997, p. 13).

Em seu livro Watt faz uma abordagem às imagens de quatro protagonistas envolvidos com as aspirações características do homem ocidental; quatro personagens e suas diferentes esferas de atuação em nossa cultura e as suas respectivas importância no contexto literário – Fausto, Dom Quixote, Don Juan, e Robinson Crusoé. Em seu intuito de estabelecer uma análise histórica sobre o tema, destaca o fato de não se tratarem de personagens bíblicas nem saídas de histórias clássicas e sim criações modernas caracterizadas pela energia individualista do Renascimento. No caso das três primeiras, inclusive, seguidas de um articulado porta-voz das novas atitudes econômicas, religiosas e sociais que vieram logo após a Contra-Reforma.

Em defesa de sua obra, Watt destaca dois comentários relacionados à natureza do status internacional e da universalidade adquiridos pelas personagens, na medida em que foram amplamente difundidas por todo o ocidente. O primeiro dá conta da diferença conceitual relacionada ao sagrado, vista nas sociedades iletradas. Nesse ponto, avista-se em cada obra a condição de explicação intelectual de uma imagem artística, diferentemente da codificação de crenças a que o mito, nessas mesmas sociedades iletradas, está fadado a ser submetido; o segundo comentário diz respeito às condições e status alcançados por essas personagens e que são ligeiramente diferentes daqueles alcançados pelas personagens da maioria dos romances. Todos eles, Fausto, Dom Quixote, Don Juan e Robinson Crusoé, são personificados numa linha tênue sobre a qual “não são vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções de natureza ficcional (WATT, 1997, p. 15)”.

Alicerçado por essa perspectiva, não seria um exagero argumentar que, embora numa análise mais empírica do que descritiva, *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* não tenham sido escritos num plano de histórias míticas simbólicas, tendendo a adquirir significados que se perpetuam ao longo do tempo, permanecendo mais tempo do que denotam as suas representações cultas, ambas as obras encerram alguns eventos e objetos que estão presentes no mito, com uma narrativa que se refere a uma forma dramática relacionada à sua origem.

Neste livro não uso o termo mito em seu sentido mais comum de crença falsa ou imprecisa.(...) Meus quatro mitos não são

propriamente “sagrados”, mas derivam da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus atuais significados românticos. Portanto, a definição de mito com que trabalho no momento de escrever a abertura deste livro é: “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade. (WATT, 1997, p. 16)

Diferentemente dos demais mitos inseridos na análise de Watt, Fausto é o único que teve suas origens numa personagem real, baseada em um indivíduo errante da história alemã, dotado de conhecimentos que, segundo a crença, possibilitavam-lhe prever o futuro a partir da comunicação com os espíritos dos mortos. De acordo com Watt, não foram os méritos pessoais que alçaram *Fausto* à condição de panteão da história e, sim, as reinvenções do contexto da obra a partir dos medos e desejos inseridos em suas novas construções. Para isso Watt esclarece, tomando como exemplo o *Faustbuch*, que apesar de a obra ser apresentada como uma eventual biografia, ela é, na verdade, quase completamente fantasia, sendo que pouca coisa dessa fantasia teria sido criada por seu autor original. A maior parte da obra baseou-se em histórias já conhecidas, em razão das quais ações antigas foram sucessivamente reinterpretadas e readequadas de acordo com a complexidade religiosa da época.

Aliada a essa característica de obra reapresentada, no livro a personagem de *Faustbuch* apresenta um certo tom desfocado do Jorge Fausto histórico, e cujos principais destaques são as cenas de humor barato. Nesse quesito, em *Sargento Getúlio* poderíamos igualmente sentir uma certa dificuldade, por exemplo, em levar verdadeiramente a sério o apelo dramático da cena em que Getúlio arranca os dentes de seu prisioneiro, rindo e contando vantagem ao pároco do povoado, ao descrever como realizou tal feito: “O padre achou que ia dar sangue e apertou as bochechas do coisa pra espiar. Que foi que teve aí no infeliz, sargento? Hum. Nele não teve, que teve nele foi uma coisa de fora. Sim, sim, Taí. Que é que o senhor fez aí, sargento? Virgem Santa. Bom, por primeiro bati com a coronha nele pra ele abrir a boca; depois tirei dois dentes de riba, dois dentes de baixo. Foi serviço ligeiro. Hum, hum, disse o padre, depois você me conta (RIBEIRO, 1971, p. 64-65)”.

Tanto Getúlio quanto Fausto parecem estabelecer um certo moralismo vulgar na medida em que empreendem um caça a um propósito estético que foge do senso comum para

a sua época. No caso do relato da vida de Fausto, contrariando muitas outras obras que caíram no esquecimento, alguns fatores foram determinantes para que isso não acontecesse, sendo que o mais relevante deles foi a adaptação trágica para o teatro feita por Christopher Marlowe, o que acabou por estabelecê-la como verdadeiro mito. Some-se a isso o fato de a tradução inglesa ter sido produzida quando começava a grande era do teatro elizabetano, bem como ao fato de o próprio Marlowe ter em comum com Fausto algumas das atitudes intelectuais e morais básicas. A adaptação para o palco da história do Fausto, dadas as circunstâncias da época, configurou-se de extrema importância, sobretudo pela força popular que ele detinha, o que, não por acaso, influenciou definitivamente a maneira como a obra foi levada à interpretação. De sorte que Marlowe não poupou esforços para instar a um grau máximo a dignidade da personagem ao longo do contexto trágico que descreveu a sua existência.

É ao associar a ideia de Jorge Fausto, ou Jörg em alemão, a do mártir, que nosso plano de visão enfoca a saga de Jörg de *O Fim de Semana*. Não há dúvidas quanto à lealdade tida por ele a seu grupo de guerrilheiros; era reverenciado pelos companheiros a ponto de a trama sugerir que nos tempos de atividade tudo fosse indicativo de que estaria pronto a sacrificar-se em nome da facção. Todavia, assim como vemos um Fausto totalmente aterrorizado e pondo-se a gritar pela misericórdia divina quando cobrado para o cumprimento de sua dívida, vemos também um velho Jörg ao sair da prisão, atemorizado e fragilizado ante a proximidade da morte sobre seu corpo carcomido pelo câncer. Nesse ponto, quando Jörg acha, de modo até paradoxal, que seu fim não é justo, ele acaba por considerar que se não o é, pelo menos não é justo pelas mesmas razões que se aplicam a todos os seres viventes. Para Jörg, que realmente não sentia como se houvesse cometido crimes, importava para a sua própria reflexão que em geral a vida não era justa e que seus castigos pareciam ser maiores do que os seus crimes: “Jörg riu com desprezo. Câncer de próstata. Já não levanta mais, não seguro o xixi, como vou falar disso pra uma mulher? Claro, você é minha irmã, mas...(…) Quando fiz o pedido de indulto, ainda mostrei uma postura digna. Mas na conversa com o presidente da República eu acabara de receber o diagnóstico com as metástases, e ele disse que isso ficaria entre nós, e eu não aguentei mais. Eu deveria ter morrido há vinte e cinco anos, num tiroteio (SCHLINK, 2011, p. 240-241)”.

*Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* contribuem com a noção de construção do mito na medida em que dão uma nova dimensão e uma nova intensidade aos conflitos básicos do individualismo emergente, de modo que Watt faz o fechamento do capítulo destinado a

Fausto com uma referência a Cleanth Brook, a partir da qual *ele conclui que o fato do herói manter-se individualista é ao mesmo tempo a sua glória e a sua perdição.*

Eis porque devemos ver o Fausto do Século XVI não como o mártir do individualismo, e sim como o seu bode expiatório. Surgindo em um período de grande tensão ideológica, ele se tornaria figura simbólica sobre a qual iriam projetar-se os medos das tendências anárquicas e individualistas do renascimento e da Reforma; sua danação foi a tentativa da Contra-Reforma de anatematizar as esperanças que uma geração mais otimista havia acariciado, e a quem a história havia lançado na decepção. No final das contas, o anátema foi também um fracasso; mas deixou em sua esteira o mito do Fausto, como uma nova forma do antigo e punitivo modelo mitológico que fazia do conhecimento e da imortalidade uma ameaça ao poder divino.(BROOK apud WATT, 1997, p. 58)

Pierre Chartier<sup>7</sup> pensa no Fausto como um mito moderno tanto por não ter sua origem numa antiguidade clássica, quanto por sua linhagem pagã, prosperando em função de seus ideais, dogmas e proibições, o que faz dele continuar a nos esclarecer ao longo da história. Em sua análise ao Fausto de Goethe, Chartier (2003, p. 156) faz referência ao mito da transgressão que, apesar de sua ambiguidade e gosto pelo risco, ainda permanece como uma fonte a ser buscada permanentemente pelos argumentadores críticos, a ponto de afirmar que “Fausto e Goethe não são indissociáveis, mas se tornaram, em nossa cultura, inseparáveis”. A partir de Goethe, a dialética da personagem estabelecia-se como individual mesmo como tantos futuros outros faustos representando as facetas de uma dialética coletiva, de modo que permanece sempre vivo na consciência coletiva, “apesar de suas máscaras e sem dúvida graças a elas”.

Com efeito, o mito de Fausto, como toda figura emblemática de uma civilização, em nenhum momento é “controlável”. Só pode enfraquecer – em cada uma de suas sucessivas versões, que o constituem em sua totalidade ideal, segundo a fórmula de Claude Lévi-Strauss – só pode denunciar as definições dadas a ele de passagem, a fim de estancá-lo, cercá-lo, compreendê-lo(...) Enfraquecido, desfigurado até se tornar por vezes irreconhecível, diversifica-se, no entanto, sem fim(...) Em suma, nada de artístico ou que pretende sê-lo, nada de novo pode ser estranho ao mito. Mas essa

---

<sup>7</sup> CHARTIER, Pierre. **Os avatares de fausto**. In: BRICOUT, Bernadette (org). O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

é a sua maneira própria de continuar a viver. Portanto, Fausto vive, sobrevive; não para de reviver e se transforma. (CHARTIER, 2003, p. 166-167)

De um modo distinto do que é destacado no Fausto, na construção *dO Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha* não é observada nenhuma referência a uma pessoa real, vindo a personagem principal a ser idealizada a partir do que compunha a consciência popular da época, numa explícita caricatura dos romances de cavalaria. Tendo como predomínio os conflitos entre os ideais cristãos de cultura e os valores seculares trazidos pelas várias gerações que antecederam a sua chegada, esses romances de cavalaria invariavelmente transitavam entre a evangelização cristã e o amor carnal, numa combinação de idealização religiosa e erotismo cotidiano, alimentados por histórias envolvendo magias não cristãs e a consequente hostilidade da igreja a essa prática.

Num ponto específico, entretanto, relacionado ao seguimento de um curso linear de suas ações, *Dom Quixote* apresenta-se associado a *Fausto*, *Dom Juan* e *Robinson Crusoe*. Nesse sentido, ele tem sua mente sendo guiada por uma única ideia que poderá conduzi-lo a um sem números de possibilidades, partilhando uma simplicidade de pensamento com uma ampla variação de realizações. No pensamento ou na ação, vemos justapostos, uns diante dos outros, temas cavaleirescos e temas relacionados à vida humana, da maneira mais relativizada que eles possam aparecer.

Um dos temas de Cervantes no *Dom Quixote* é o que está contido na pergunta: “com seus valores ideais, pode a cavalaria, em alguma ocasião, ser uma força operativa no mundo real?”. Historicamente parece não haver dúvida de que os ideais cavaleirescos de honra e cortesia produziram alguns efeitos ocasionais, exercendo influência sobre a própria conduta guerreira pelo menos até o século XVI, além de terem dado uma dimensão inconfundível à vida de muitas pessoas. (WATT, 1997, p. 68)

Em Nerlich<sup>8</sup>, ao tempo em que detectamos a obra *Dom Quixote* como sendo um texto que estabeleceu uma certa direção à literatura mundial, em especial dada a sua “dimensão

---

<sup>8</sup> NERLICH, Michael. **Dom Quixote ou o combate em torno de um mito**. In: BRICOUT, Bernadette (org). *O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

dialética, que pinta ao mesmo tempo o vulgar e o prosaico, o sublime e o poético (SAINT-ÉVREMOND apud NERLICH, 2003, p. 127)”, mas que também foi interpretado como uma crítica à nobreza espanhola, sendo a sua composição considerada uma sátira ao rei Filipe III da Espanha e uma sátira à nação, que era obcecada pela cavalaria. Conforme nos coloca Nerlich (2003, p. 128) “naquela época, começava a desenvolver-se na França e no resto da Europa a imagem de uma Espanha retrógrada e decadente, embrutecida por uma igreja católica dogmática e por sua inquisição”. Rapidamente difundidas na França, tais ideias terminaram por contribuir para uma reação “anticervantesca” por parte da aristocracia espanhola, a ponto de Cervantes vir a ser acusado de ter escrito *Dom Quixote* para “difamar a própria nação e a santa igreja (NERLICH, 2003, p. 129)”, o que proporcionou à Espanha, de certo modo, perder a hegemonia sobre a obra *Dom Quixote*, além de ter ficado fora da Europa, no que concerne à crítica literária relacionada a Cervantes, no final do século XVIII.

Importa salientar que para Nerlich (2003, p. 139), “deve-se a Miguel de Unamuno, no seu *En torno al casticismo* (1895), o apelo à *europaização* da Espanha, uma vez que, para ele, a obra de Cervantes pertence às obras de arte que combinam a tradição nacional, o eterno humano e os valores universais”. Nerlich (2003, p. 140) argumenta que, nesse ponto, Unamuno enxerga o caminho para a renovação da nação, a partir de uma tese segundo a qual a totalidade encontrada na personagem de Dom Quixote não teria sido atingida por Cervantes, de sorte que se estabelecia uma distância entre autor e personagem a ponto de, “para colocá-lo em evidência, ter de ser reescrito o romance”. O que resta de certeza, contudo, é que, ainda que Cervantes não tenha quisto criar um mito a partir da figura de *Dom Quixote*, a personagem definitivamente caracteriza-se como uma composição filosófica determinante para análise dos mitos e também deste mundo.

Unamuno transforma Dom Quixote em personagem simbólico, oposto, em *O sentimento trágico da vida*, ao Doutor Fausto, tido como aquele que arrasta a Europa para o abismo do niilismo, enquanto Dom Quixote salvaria, com sua morte, a humanidade encarnada em Sancho, assim como Jesus Redentor nos salvou na cruz. (NERLICH, 2003, p. 141)

O que parece bem claro é que, ao comparar as obras de Cervantes, João Ubaldo e Schlink, as contradições no caráter de suas personagens têm as dimensões de suas insanidades, em que pesem tratar-se de defeitos e fraquezas julgadas necessárias pelos

autores, na tentativa de fazê-los parecer mais reais e humanos. Se em Getúlio encontramos um comportamento obsessivo de um indivíduo claramente pensativo e reflexivo, cuja clareza de introspecções apenas é determinada através de suas ações, o que deixa clara a dimensão de sua loucura, em Jörg percebemos uma mente com grande poder de comiseração e uma pessoa estimada por seu grupo, surpreendendo com seu poder de eloquência: “Ô Amaro, esse hudso na porta da igreja e se aparecer a força aqui? Eu estava com sono, mas não estou mais, acho que vou carregar aquela de dois canos do padre e armar na janela. Um devia ficar acordado, isso era que devia. Ô fidumaégua, ô filho de uma mãe com vinte pais, ô condenado tu num acha que essas alturas já não está vindo uma força de cabras aí? (RIBEIRO, 1971, p. 68)”; “Para que a ironia? Você pode dizer que combatemos a guerra errada e eu não contradirei – nós subestimamos a situação. Mas nós levamos aquela guerra como se leva uma guerra. Como deveria ser? (SCHLINK, 2011, p. 112)”.

De um certo modo é possível se definir que as razões que implicaram para utilização das ironias e contradições nos comportamentos das personagens das obras de Cervantes, João Ubaldo e Schlink estejam relacionadas com as opressões tortuosas dirigidas pela inquisição, por um danoso desequilíbrio social e por uma tirânica opressão política, respectivamente, porém, certamente também é possível pensar que todo lamento e melancolia de Dom Quixote, Getúlio e Jörg decorre do fato de jamais terem encontrado, no transcurso de suas vidas, respectivamente, as Dulcinéias, as justiças dos sertanejos ou as conquistas políticas e sociais com as quais sonhavam. Não atingindo tais planos, não atingiriam também a nostalgia do triunfo do desejo sobre a decepção, restando a frustração de um sonho transformado num jogo de contradições de um mundo que eles não têm a certeza de pertencerem.

Contradições religiosas e psicológicas marcam também a obra considerada a maior de todas as peças da literatura espanhola – *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, escrita por Tarso de Molina e que destaca a forma original do mito de Don Juan. Erigido a partir de uma estrutura em cujo eixo Watt observa haver uma “subordinação do tratamento mais estrutural do enredo e dos personagens a uma arquitetura temática verdadeiramente complexa, consistente e poderosa” (WATT, 1997, p. 69), a personagem central é retratada na pele de um indivíduo ludibriador de mulheres, mas que não necessariamente está interessado em amor. Nesse quesito, importa ressaltar que na medida em que Don Juan demonstra um interesse sem amor nas escolhas circunstanciais de suas mulheres, lançando mão de disfarces, intrigas e falsas acusações durante suas conquistas, isso o coloca na condição de embusteiro

maior, cuja ideia de amar alguma de suas conquistas está diametralmente distante da própria ideia de ser amado.

Watt salienta que a tradição do cristianismo teve forte influência sobre a inserção da verdade como um princípio universal, sendo também um dos fundamentos que basearam as ideologias das histórias de cavalaria e do amor cortês. Na contramão dessa direção, Don Juan demonstra sentir um prazer desmedido e amoral nas suas realizações, a ponto de ele mesmo desejar a fama de burlador, o que, de um modo bem claro, desconstrói todo o decoro da corte e dos códigos de família e casamento reinantes. Por certo, há de ser considerado o fato de que o mundo habitado pela personagem pode também ser um mundo no qual a aceitação desses mesmos códigos, sobretudo os morais, dê-se na base do fingimento, o que implicaria em suas trapaças configurarem-se como o triunfo sobre o próprio egoísmo.

Segundo a análise de Watt, não é contra a lei nem contra o cristianismo que Don Juan acaba por se rebelar. Seus pensamentos são baseados na certeza de adiamento de toda e qualquer consequência gerada pelas suas atitudes. A danação vista em Fausto com uma data de validade certa, é aqui desconsiderada por Don Juan em função de uma ideia de presente sem limites, onde a concepção de morte nada mais é do que uma simples palavra.

A abordagem feita por Sollers<sup>9</sup>, por sua vez, destaca um Don Juan que tem na recusa do cumprimento das leis uma espécie de alento provocativo e, por isso mesmo, atrativo, especialmente pelo momento particularmente importante de transição da época, em razão da Revolução Francesa, no final do século XVIII. Ao ratificar a razão de existir do mito, dada a presença da mulher no seu caminho de sedutor, Sollers (2003, p. 181) vai além da percepção que inspira admiração, e registra a atuação de Don Juan como “uma atitude romântico-negativa, por vezes pincelada pela psicanálise, que associa o seu desempenho a uma busca desesperada”. O pensamento é completado com o destaque para o esforço que é despendido sem, no entanto, atingir-se a direção buscada e cuja conclusão poderia ser psicanaliticamente explicada: “Se um homem colhe dez mil flores é porque lhe falta uma, uma só, a única, a *única ausente do buquê*, segundo a expressão de Marllamé. Nessa interpretação pessimista, insidiosamente inquisitorial, a verdadeira história de Don Juan é apresentada sempre como o contrário do que nela ocorre. Se ele conquista mulheres é por ser homossexual ou impotente”. Dito isto e considerando que após o surgimento de Don Juan há uma espécie de orfandade

---

<sup>9</sup> SOLLERS, Philippe. **Do mito à realidade: Don Juan e Casanova**. In: BRICOUT, Bernadette (org). O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

sedutora que conduz a um grau de decepção por não visualizar-se uma outra personagem que personifique esse nível de interpretação, Sollers deixa claro tratar-se de um mito que atravessou culturas e gêneros literários, dotado de uma força de difícil contenção e incomparável diante dos homens comuns, sobretudo pelo fato de que “ a maioria dos homens banca os corajosos contra Deus porque não acredita nele. Troçam de um Deus que para eles não existe. Mas há outros, de uma outra raça, representados por Don Juan, que tocam a todo instante o sobrenatural e que no entanto se recusam a baixar a cabeça (MAURIAC apud SOLLERS, 2003, p. 187)”.

Assim como os outros mitos apresentados por Watt, ou Getúlio, ou Jörg, Don Juan demonstra estar imbuído de uma batalha silenciosa e universal contra os princípios da convivência social, e ainda que isso não lhe traga apenas compensações, inevitavelmente provocará uma certa medida de inveja e admiração naqueles que o veem como a representação de uma aceitação da norma social como fator determinante para burlá-la como alguém invulnerável.

Diferentemente de Don Juan, sobretudo no que diz respeito às investidas em direção às mulheres, as atitudes de Robinson Crusó são de constatada inibição frente ao que se poderia considerar como comportamentos normais para a época. Ainda que considerados perigosos fatores de perturbação dos homens nas suas jornadas em torno do desejo carnal, o amor e o sexo encontram-se presentes de um modo menos intenso nas aventuras da personagem de Daniel Defoe, ficando completamente de fora das passagens destacadas como as mais envolventes de toda a trama. Passagens envolventes essas que são a tônica da obra, como quando no início de sua jornada era advertido por seu pai, que bradava que sua inclinação para vagar pelo mar iria levá-lo certamente ao desastre, e Crusó percebia a existência de uma lei maior que o incitava a ser o instrumento de sua própria destruição, percebendo nesses momentos de solidão “que se sentia na mesma condição de alguém lançado pelo mar em uma ilha desabitada”.

Watt nos aponta o interessante detalhe de que em toda a parte introdutória da obra figura uma personagem caracterizada pelo nomadismo e pela aflição gerada pelos pecados que cometia contra seu pai e contra o próprio Deus. Dois terços de toda a narrativa são desenvolvidos durante a estadia de Crusó na ilha, e diante do fato de estar só frente a tantas adversidades, a sua elevação sobre as dificuldades impostas pelo naufrágio fazem-no triunfar

perante as rudezas da natureza, imprimindo-lhe um entusiasmo evidente em construir um mundo ao seu redor a partir de sua própria capacidade de organizar sua vida solitária.

Para Watt fica clara a intenção de Defoe em realçar o heroísmo de Crusoé através de feitos envolvendo um trabalho perseverante e duro na construção de seu habitat. Nas suas descrições, Defoe enfatiza e defende o trabalho durante longas horas e sugere um certo comedimento no desempenho das atividades prazerosas, o que acaba por ser ilustrado em expressões do tipo “trabalho infundável”, “trabalho infatigável”, ou mesmo “paciência invencível”, ao longo da obra.

Os prazeres que nascem de fazer todas essas coisas eram reais; e uma das razões do sucesso imediato de Robinson Crusoé foi certamente a medida em que ele ofereceu um modelo pelo qual os processos econômicos básicos são transformados em atividades lúdicas, com virtudes terapêuticas. Os proveitos da formação econômica de Crusoé e os prazeres ecológicos que ele alcança jardinando, limpando a casa, trabalhando com madeira, cuidando de animais domésticos, eram daqueles que podiam ser partilhados por todos, das crianças aos escoteiros e adultos normais. (WATT, 1997, p. 159)

Na condição de representante da humanidade, Crusoé estabelece como limite a simples saciedade de suas necessidades básicas, resumindo sua filosofia na assertiva de que *todas as coisas boas deste mundo só são boas para nós enquanto se prestam para o nosso uso*. Ele vive em torno de um cerne econômico bem definido na medida em que sua concentração permanente se dá em torno das coisas materiais, e no seu metódico arranjo do dia-a-dia administra perfeitamente seus resultados, diferentemente do quesito religioso que norteia sua narrativa.

O termo “religião dominical” é utilizado por Watt para estabelecer um certo grau de leniência na aplicação dos quesitos religiosos por parte de Crusoé, um seguidor de uma antiga tradição que aplicava a prática do pecado seguido de arrependimento e regeneração, subordinando todos os seus atos à providência divina. Conforme nos coloca Watt, a análise de Crusoé sob o ponto de vista espiritual é imperativa para uma caracterização de sua história. Um exemplo disso se dá quando, após ser agraciado por tantas providências divinas, chega o momento de deixar a ilha e ele não se lembra de agradecer a Deus, assim como também não o faz em nenhum outro momento do restante da obra. Essa evidente falta de continuidade de sua redenção religiosa provoca na sua conduta a imagem de um ser individualista para quem os

feitos do cotidiano são aceitos como repletos de significado, tanto para sua vida, quanto para sua alma.

O individualismo na obra de Defoe, que destacamos também na de Goethe, Cervantes, Molina, João Ubaldo e Schlink, mostra-se estabelecido a partir da condição inerente a cada ser, facultada pela escolha do próprio caminho, o que fica ilustrado pela ação punitiva sobre a personagem após suas imersões em suas escolhas. No caso de Crusoé, pelas atividades nômades e na busca de aventuras, no lugar de haver obedecido ao pai e permanecido no seu local de origem. É possível notar que todos os autores ressaltam os conflitos que são travados no interior de cada uma de suas personagens, cabendo ao leitor permitir que sua mente o conduza à conclusão de ser ou não a punição o ponto determinante de composição dos significados e dos mitos dessas histórias.

Um fator preponderante ocorre com as personagens estudadas por Watt e as criadas por João Ubaldo e Schlink, e está relacionado a suas permanências em nossa memória, passando a fazer parte do nosso imagético, o que Watt atribui ao fato de, “ao contrário do que acontece com a maioria dos romances e peças teatrais, conseguirmos nos lembrar mais dos protagonistas do que do conjunto de personagens ou do autor que os inventou (WATT, 1997, p. 238)”. Nesse ponto, ainda que acompanhados por aqueles a quem estão fielmente ligados – Mefistófeles, Sancho Pança, Catalinón, Sexta-feira, Amaro ou Christiane - essas personagens são basicamente solitárias e a nossa identificação com as suas histórias se dá também em função de seus ideais não realizados resultantes na maioria das vezes de suas escolhas morais e dos seus reflexos decorrentes.

A segunda definição de “individualismo” no Oxford English Dictionary é muito clara: o individualismo é um “sentimento ou conduta autocentrado como um princípio; ação ou pensamento individual livre e independente; egoísmo”. Ao que parece, não podemos evitar, de um lado, a contradição entre concepção social e ideológica do individualismo, e do outro a sua concepção ética e psicológica. A concepção sociológica, naturalmente, está ligada à concepção histórica, alinha-se à concepção do individualismo como uma característica ideológica relativamente moderna na história e basicamente limitada às sociedades ocidentais. Portanto, nossos quatro mitos eram historicamente novos; e sob este aspecto eles refletem a nova ênfase de sua época na primazia social e política do indivíduo. (WATT, 1997, p. 240)

Pierre Brunel<sup>10</sup> aborda de maneira singular Orfeu, essa personagem e esse mito, que faz uma viagem ao país dos mortos, em razão de ter perdido sua jovem esposa, Eurídice, para as divindades do inferno. Na sua tentativa de tê-la restituída, Orfeu resolve descer ao subterrâneo e com suas habilidades musicais consegue encantar as entidades e retirar sua amada dali, entretanto, ao desconsiderar a imposição que lhe fora colocada para que saíssem ilesos, volta seu olhar para Eurídice antes de terem alcançado a luz, de modo que a perde pela segunda vez e na sequência tem seu corpo despedaçado.

Segundo Brunel, em razão de sua condição mítica, a existência no tempo fica difícil de ser estabelecida para Orfeu, todavia, no que concerne ao espaço geográfico, a ênfase europeia à sua corporificação é um fundamento bastante explorado “dada a riqueza da posteridade do mito no conjunto das literaturas e das artes na Europa (BRUNEL,2003,p. 44)”. Nesse destaque a um Orfeu que deixa a Europa para juntar-se aos Argonautas, numa apoteótica expedição pelos mares, tanto percorrendo o continente quanto colonizando a Líbia, Brunel o compara a Don Juan, de Tirso de Molina, e sua indissociável ligação com a religião cristã, ressaltando que “Orfeu, nascido no Norte da Grécia, não pode ser transferido para outro continente senão a Europa, e por razões que se ligam muito menos à sua religião do que ao seu próprio gênio (BRUNEL,2003,p. 44)”.

Num momento de expressiva singularidade, Brunel relembra da tentativa da escola naturalista, na segunda metade do século XIX, em explicar os mitos a partir dos fenômenos naturais, em especial o Sol. Fazendo uma citação de Mallarmé<sup>11</sup>, para quem “o sentido primitivo de Orfeu parece ter marcado a energia e o poder criadores”, Brunel alerta para o recuo da condição do mito propriamente dito na direção do arquétipo, na medida em que se coloca que “Orfeu representa, na opinião de alguns, os ventos que arrancam as árvores em sua corrida prolongada, cantando uma música selvagem, mesclando as duas noções que vêm desembocar na sua lenda: a ideia da manhã, com sua beleza de curta duração funde-se, como na história de Hermes, com a ideia da brisa que normalmente acompanha a aurora (apud BRUNEL, 2003, p. 45)”. Brunel destaca que o mito é contextualizado num plano cultural e não universal, de sorte que uma distinção entre mitologia e arquetipologia se daria apenas no campo do imaginário, e pontua que “Orfeu é grego no ponto de partida. Que seu mito permita

---

<sup>10</sup> BRUNEL, Pierre. **As Vocações de Orfeu**. In: BRICOUT, Bernadette (org). O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>11</sup> (Apud BRUNEL, 2003, p. 45)

encontrar elementos arquetípicos, a começar pelas trevas, está fora de dúvida, mas esses arquétipos não constituem a sua marca própria (BRUNEL, 2003, p. 47)”.

A considerar as fórmulas apresentadas no artigo de Brunel (2003, p. 47-48), e que dão conta de que “escrever começa com o olhar de Orfeu”, ou “é esse olhar para trás que eu gostaria de interromper antes de mais nada”, João Ubaldo e Schlink despertam para um olhar dirigido a uma certa Eurídice perdida, reencontrada e novamente perdida, na proporção em que fixam suas narrativa em instantes que irão pulverizar-se diante do despertar para o que é relevante e imediato. Um olhar que ao ser aplicado sobre os campos de visão de Getúlio e Jörg os convida a olhar para trás e captar esses instantes que cuidam de despertar homens adormecidos.

A constatação, portanto, de que somente há mito se for mito nos primórdios, fica em *Sargento Getúlio e O Fim de Semana* bem estabelecida, e conscienciosamente concordamos que esse ponto de partida fascinante está presente desde os tempos mais remotos, representados por personagens oprimidas e conflituosas a quem foram conferidos lugares centrais na história, e cujos olhar para trás foram explicados especialmente pela impaciência, imprudência ou violência da paixão.

Decerto que modernamente ainda não foi concluído o tempo de Orfeu, possivelmente em razão da necessidade de, ocasionalmente, ter de se descer ao reino das trevas, o que para cada autor tem um fundamento distinto, mas que não passa senão de um duplo de sua própria escrita, como uma sombra que lhe exige um certo grau de atenção. Nessas representações modernas, inspiradas de maneiras mais ou menos explícitas, o crepúsculo da vida das personagens torna-se, de certo modo, seu despertar a partir de um processo de reflexão, tudo fruto evidentemente do poder do mito. Na medida em que Orfeu é a figura da civilização perante a barbárie; Getúlio, a figura da barbárie perante a civilização e Jörg a harmonia em oposição à discórdia, poderíamos dizer que o olhar de Orfeu é uma sensação imprescindível para o refinamento do pensamento do autor, das personagens e da civilização.

Em artigo intitulado *Juventude dos mitos*, Jean-Claude Carrière<sup>12</sup> faz alusão à ambiguidade derivada pelo próprio título, de um modo claro e também muito intuitivo, abordado sob duas perspectivas. Se, por um lado, o título faz referência ao fato de os mitos,

---

<sup>12</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. *Juventude dos mitos*. In: BRICOUT, Bernadette (org). *O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

independente de suas localizações no mundo, estarem sempre presentes, jovens e bem vivos nas narrativas de dadas culturas, por outro, pode também querer dizer que alguns mitos apareceram após tudo o que já foi narrado sobre eles, caracterizando o seu contexto jovem a partir de uma composição mais recente. Importa, contudo, salientar que a sua conservação se deu tanto por meio da forma original como foi escrita e de sua narrativa fundadora, quanto por meio da narrativa alegórica, ensinando a um determinado povo a razão de ele estar presente no seu imaginário, além de como ali chegou.

Carrière chama a atenção para o fato de que em sua grande maioria os mitos literários mais recentes são personagens produzidos por um autor, além de terem origem literária, conforme já visto em tópicos anteriores, diferentemente dos da antiguidade. Para Carrière, esses mitos nada têm de indiscutível, uma vez que “se apresentam como personagens que hoje chamamos como “de ficção”, e surgem da cabeça de um autor, isto é, um inventor, um mentor. Ele faz nascer personagens, situações, temas e acontecimentos antes inexistentes (CARRIÈRE, 2003, p. 28)”.

Ao criar as suas personagens, João Ubaldo e Schlink provavelmente estavam distante da ideia central de tornarem-nos mitos, o que termina por caracterizar a essência de formação desses mitos, já que será a sociedade imediata que proferirá um julgamento à posteridade acerca do que será decidido em torno dessas personagens recém-criadas. Se Getúlio, em sua ascensão literária, progride como os mitos de antes, ele também assumirá essa força inigualável dada pelo imaginário, indo além do contexto histórico. Se Jörg, em sua jornada, ultrapassa os limites de espaço, tornando-se uma invenção que corresponda a uma necessidade e uma carência, estará ele também no caminho da história. Para tanto, segundo Carrière, naturalmente surge uma leitura ousada, que se configura como uma nova leitura, a partir da qual as inovações intelectuais revelarão a existência de certas influência até então não destacadas, de modo que, “por exemplo, na medida que se lê Kafka antes de ler Cervantes, a leitura de Dom Quixote será modificada, mesmo contra a vontade; não será lido, na verdade, o mesmo livro. É um jogo sem fim, cujas regras quase sempre esquecemos (CARRIÈRE, 2003, p. 34)”.

Para Carrière, ainda que num primeiro momento haja uma percepção mais imediata dos mitos mais recentes, tudo se deve a uma apropriação deles por nós, e mesmo sendo aparentemente mais evidentes, são igualmente dotados da capacidade de se metamorfosearem. Um exemplo disso pode ser constatado na força dos jovens mitos europeus, podendo ser estendidos a Getúlio e Jörg, cujas transparências mostram o quão eficazes foram a partir da

perda de suas grandiosidades, tornando-se simples reflexos de nós mesmos, em decorrência dos quais estabelecemos nossos ideais e ampliamos nossos horizontes.

Obviamente que a existência desses mitos mais jovens sugere, de modo reflexivo, um outro ponto, que está diretamente associado à estabilidade das sociedades tradicionais, haja vista que a velocidade das coisas têm provocado um acompanhamento, na mesma velocidade, pelos mitos, de modo que eles surgem e desaparecem, e o que provoca em uma geração a personagem adorada com virtudes inigualáveis, em outra provoca um puro e simples esquecimento.

Que espírito ainda poderia pretender tudo compreender, tudo explicar? Isso parece ser o fim do mito global, da alegoria universal, das palavras concisas e gravadas para sempre. Devemos nos contentar com pequenos mitos maleáveis, por vezes refinados ou dissimulados, que afirmam algo em um momento dado, na cavidade de nossos ouvidos e, em seguida, se evaporam ou se calam. (CARRIÈRE, 2003, p. 35)

## 2.2 UMA LEITURA DA HEROIFICAÇÃO FRENTE À CONDUTA DO ANTI-HERÓI

Ao qualificar o termo *anti-herói* como paradoxal e, algumas vezes, provocativo, Victor Brombert<sup>13</sup>, na sua obra *Em Louvor de Anti-heróis*, remete seus argumentos a Dostoiévski, em cujos textos as condutas do herói na vida e também na arte passam a ser discutidas, estando a palavra anti-herói e seu contexto multifacetado diretamente associados a paradoxo e não a simples amostragem de textos significativos, numa tentativa de contra afirmar todas as definições relacionadas à figura do herói, impondo uma subversão natural à necessidade reclamada por todo romance.

Brombert destaca a falta de habilidades de toda ordem das inúmeras personagens que permeiam a literatura dos séculos XIX e XX, com suas características fracas, incompetentes e abjetas, mas que, sustentadas invariavelmente por uma firme resistência às agruras que enfrentam, revelam um enorme vigor em suas posturas irônicas e não tradicionais. Numa contra-argumentação aos valores heroicos apregoados ao longo dos tempos e aceitos de um

---

<sup>13</sup> BROMBERT, Victor. *Em Louvor de Anti-Heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

modo inquestionável, os anti-heróis apresentam uma outra versão do herói tradicional, despertando-nos para a possibilidade de uma nova maneira de nos ver inseridos nesse mundo de contraposições.

Na análise de *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, verificamos que as personagens de suas narrativas por vezes determinam a nossa visão moral quando tentamos considerar a relevância do sentido da vida, aliada à profunda necessidade de encontrar dignidade e beleza no sofrimento humano. Tal provocação, no entanto, não se dá em razão de serem entes excepcionais, passíveis de serem inscritos em lendas ou comprometidos com honra e orgulho, e, sim, por poderem nos cativar a ponto de parecerem admiráveis, a partir do modo como subvertem e contestam uma imagem ideal. Se é possível afirmar que as opiniões divergem e as contradições se impõem sempre que tentamos estabelecer uma natureza moral para o herói, assim também a natureza moral do anti-herói há de ser dissecada de modo que tudo que nele seja destacado em toda sua plenitude.

De acordo com uma afirmação de Paul Valéry, trazida por Brombert, “tudo que é nobre ou heroico está forçosamente vinculado à obscuridade e ao mistério do incomensurável que cerca a figura do herói (VALÉRY apud BROMBERT, 2003, p. 19)”. Uma assertiva ainda mais robustecida pelos passeios do imaginário nos quais se viam os heróis acima dos seres comuns, reverenciados quase que como deuses por toda a posteridade. Na contramão dessa direção, observa-se, no ocidente principalmente, uma considerável área de abordagem literária cada vez mais inserida por personagens que sequer se aproximam da expectativa vinculada às lembranças da literatura tradicional e de seus heróis míticos. Evidentemente que tais presenças são deliberadamente instadas a se destacarem nesse viés paradoxal por pura estratégia de seus autores e o aparente desprovimento de possibilidades heroicas também não podem ser considerados fracassos de seus protagonistas, ao contrário, o que pode ser destacado são outros tipos de coragem e habilidades muito mais familiarizados com nosso tempo e com mais afinidade com nossas necessidades.

Um vazio desse tipo clama por ser preenchido. A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um incentivo. A noção mesma do “anti-herói” depende de tal lembrança – o anti-herói só é possível numa tradição que já representou heróis reais. A razão é que tal lembrança atua como bem mais do que um contraste; sugere um anseio, talvez até uma busca. Numa época de ceticismo e fé definhante. Época marcada pela

consciência difusa de perda e desordem, a intencional subversão da tradição heroica pode indicar uma iniciativa de recuperar ou reinventar significação. (BROMBERT, 2001, p. 20)

Invariavelmente personificado pela paixão e impulso cego, que por sua vez são geralmente acarretados por sua ignorância e levam-no à queda e à morte, o herói comumente vive a fuga de uma composição dramática que preluda a afirmação de um mundo que está por ruir, onde há uma submissão a uma justiça divina e ele faz triunfar o seu domínio, comportando-se como o portador do verdadeiro sentido das coisas. Nietzsche lembra *que as forças cognitivas creditaram à dialética o repositório no qual o otimismo com o poder da razão seria demonstrado como método*. Nessa linha, o herói dialético arrisca-se a perder a compaixão trágica, na medida em que precisa defender as suas ações por meio da razão e contrarrazão, passando a existência desse herói virtuoso, guiado por essa dialética e estabelecendo suas atitudes a partir do limite existente entre crença e moral, vê-se limitado frente aos dilemas existenciais, diferentemente do herói negativo; diferentemente do anti-herói. Nos limites do possível, a dor do ser humano pode ser apagada e essa forma de drama que se insere na modernidade, por vezes configurado como drama social, conduziu-se para um heroísmo a partir do qual a vida do homem se dá como uma existência permitida e não como uma existência proposta.

Em seu livro, Brombert nos coloca diante de nove escritores e suas personagens marcantes, cujas essências de comportamento provocam no leitor reflexões em torno de questões morais, bem como da perspectiva anti-heroica. Autores com preocupações centradas nos questionamentos dos princípios eternizados pelas últimas gerações e que nos remetem a um reexame dos valores que têm sobrevivido aos conflitantes comportamentos dos heróis tradicionais. Desses autores, dois serão mais sucintamente analisados – Italo Svevo e Primo Levi - haja vista as posturas de suas personagens personificarem de maneira muito próxima as principais personagens de *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, Getúlio e Jörg, na medida em que alguns de seus propósitos são alcançados por meios que podem dar a entender a perda de um certo grau de dignidade e a coragem de expor um fracasso vivido como a essência de uma honestidade fundamental.

Através de Italo Svevo, Brombert nos apresenta Zeno, da obra *Consciência de Zeno*, que com sua típica conduta de anti-herói utiliza-se do modo irônico para delinear seus sentimentos de fracasso e marginalidade. Tal qual Getúlio, falante e com uma consciência energizada, beirando as margens da morbidez, Zeno se utiliza de um discurso por vezes bem

humorado e em outras vezes atroz e insensível, de modo que a descoberta da consciência de sua fraqueza estabelece um marco de descoberta de sua força, passando a converter uma derrota em vitória, a partir da construção de um mundo lastreado por sua visão lúcida da ironia.

O livro *Consciência de Zeno* se inicia a partir de uma recusa da personagem em ser curada de uma doença que a aflige, recusa essa que ao final do drama será refletida como uma cura real, reafirmando o paradoxo de um paciente curado reclamando uma explicação diferente para a cura. Percorrendo esse caminho paradoxal, a personagem quando declara sua confissão de um ser doente também vê a própria vida como doença e desse modo, ligado diretamente ao medo da verdade, estará o desejo dessa mesma verdade. Nesse intrínseco emaranhado de verdades e mentiras, portanto, a mentira se destacará e se transformará numa imagem do verdadeiro. Zeno e Getúlio são tagarelas compulsivos e proeminentes contadores de histórias, sendo Augusta e Amaro, esposa do primeiro e amigo e chofer do segundo, os únicos em condições de compreendê-los e ouvi-los ao longo dos romances que se movem num vaivém de falas, contradições e reverberações de suas falas.

As palavras paradoxo e anti-herói são casadas. (...) O estilo anti-heroico subentende a presença negativa do modelo ausente ou subvertido, ao passo que o paradoxo recupera significados ocultos por meio de negações ou contradições provocadoras. Dostoiévski leva a contradição a extremos, como o faz com a irracionalidade, pondo sua agressiva negação da ideia de progresso a serviço de uma implícita afirmação de valores espirituais. (Brombert, 2001, p. 90)

A ficção de Svevo apresenta como uma tendência natural a de despir suas personagens de qualquer presença de força de caráter, daí seus enredos caracterizarem-se por um forte apelo auto-irônico, sobretudo dada a recusa de aplicar a elas alguma performance heroica. Assim como se vê na saga de João Ubaldo, em *Sargento Getúlio*, o derradeiro heroísmo que se configura é o dos devaneios, em decorrência dos quais se atinge um permanente sentimento de derrota, a partir da impressão da personagem em encontrar-se sozinha num mundo coberto pela mais pura opressão; num combate sem glória a forças que a aniquilam frente ao abandono a que foi exposta. Presente de maneira constante, essa ausência do ato heroico tradicional acaba por transformar-se em um sinal de clara incapacidade. Se, por um lado, nós temos uma das personagens de Svevo com “talento verdadeiro para cometer enganos ou avançar na direção errada, sendo a inépcia, em seu caso, parte de um sistema pessimista que

tende a humanizar e trivializar o sofrimento (BROMBERT, 2001, p. 92)”, por outro lado temos, nas reflexões de Getúlio, um pessimismo radical e absoluto, o que implica numa consciência acompanhada por permanentes pensamentos de sofrimento e morte, por vezes receosa de um final trágico, nos quais sua recordação recorrente é o do sofrimento solitário.

A caracterização do paradoxo de Getúlio está inserida exatamente na maneira pela qual ele aprecia, a seu modo, o sabor da derrota, partindo-se do princípio de que aprendeu a converter a derrota em vitória. Ciente de que não mais poderia dar continuidade a uma missão recebida, e ao assumir a condição de oprimido por não poder dar cabo dessa missão, Getúlio demonstra que a transformação de derrota em vitória apenas será a partir do momento em que se valer de uma falta cometida para a realização de seu trabalho principal, o que conseqüentemente norteará a sua condição de anti-herói.

Outras obras de Svevo também são pautadas pela temática de uma intencional reescrita subversiva enfatizada por modelos literários que já são, pelas suas próprias naturezas, antimodelos. Em seu primeiro romance, originalmente intitulado *Um Inepto*, mas que apesar de comportar uma expressiva ressonância negativa foi transformado para *Uma Vida*, a personagem Nitti é um jovem provinciano tentando conquistar a cidade grande, porém, ele se recorre de não conseguir aprender as regras do jogo social dada a vergonha que tem de suas próprias inabilidades. Assim como para Zeno, a noção de vida para Nitti, como o é também para Getúlio, é aquela que é vista como um espaço textual que desmente suas próprias naturezas, na medida em que lhes coloca frente a padrões diferentes daqueles que para eles seriam os ideais, e a partir dos quais são produzidas tensões irônicas compostas por mal-entendidos, hesitações e descontinuidades.

Bem próximo das definições que Svevo aplica às suas personagens, Getúlio, ao tempo em que se considera um bom observador, vê-se também como um ser ignorante, que apresenta sinais constantes de falta de confiança, partir do que insiste na sua culpa e escolha erradas, fazendo pouco caso da necessidade de parar aquilo que está em movimento, assim como de se mover quando de repouso, numa típica atitude de anti-herói. Considerando que a existência do anti-herói apenas poderá ser destacada se o modelo heroico continuar presente, através de sua ausência, o que, no caso de Getúlio, caracteriza-se pela falta de decisão pessoal em reconhecer uma atitude equivocada, além de não reconduzir suas decisões atendendo à nova ordem que lhe fora dada e, aí sim, rebelando-se de forma plena ante a constatação de uma eventual falta de coerência em seu cumprimento, o anti-herói acaba por se transformar

num especialista em fracasso, que mesmo sabendo que a vida não é justa nem injusta situa-a fora de qualquer possibilidade de sensação pré-concebida.

Na medida em que o anti-herói aceita o desconforto de viver, paradoxalmente não aceitando a perspectiva decorrente de um final feliz, em alguns casos termina por se tornar aliado da morte. Nesse caso, o princípio original ou a visão absurda do existir se transforma numa solução para o desconfortável sentimento de seu sacrifício, o que se configura como uma irônica vitória irrevogavelmente próxima de um sentimento de derrota.

Em *Sargento Getúlio*, a personagem vendo-se cercada por tropas militares e com a exata noção de que não haveria quaisquer chances de sobrevivência diante de um enfrentamento daquele arsenal bélico dirigido para conter-lhe, opta por prosseguir com o confronto, sendo nesse episódio estabelecido o momento mais envolvente da narrativa, em cujo combate ela acaba por ser morta. Nesse específico ponto, a visão da morte do anti-herói poderá ser equiparada à própria aniquilação do herói, não indicando nem uma resignação ante uma nova ordem criada a partir de seu fenecimento e nem o fim da ação. Já que uma nova distribuição de forças normalmente sucede a sua morte, outra possibilidade se abre com aquilo que acontece ao anti-herói, e que nos ajuda a compreender uma outra representação da morte. Esse novo caminho obedece a aspectos estéticos cuja noção encontra ressonância numa experiência eminentemente individual. A morte do anti-herói, nesse mister, configura-se como um clímax da ação dramática, e a compreensão mais aprofundada do leitor deverá ser a de reagir à morte com um olhar voltado para um plano que a sentencia a configurar-se como um desfecho que vem a completar o curso natural da vida do anti-herói.

Já as personagens do escritor Primo Levi invariavelmente exaltam a figura do anti-herói. As características de suas descrições com traços de comportamento fundamentalmente humanos, como o jovem Pikkolo na obra *É Isto um Homem?* deixam clara a sua pretensão pela fuga do culto ao herói, ao tempo em que também criticam o estímulo às ilusões oriundas do culto a ações impossíveis de imitar. Sua motivação maior é o que está inserido no eixo condutor de uma incessante busca à volta para casa, ladeada pelo desejo de se por fim a qualquer conflito e pelo término de um eventual exílio, colaborando com a reconstrução de um mundo norteado pela paz e pela justiça.

Nesse quesito, a paridade com a obra de Bernhard Schlink é estabelecida na medida em que Jörg simboliza uma coragem que está mais para a necessidade de sobrevivência do que propriamente para feitos heroicos. Há aí uma ligação entre as personagens que não é apenas temática, uma vez que Pikkolo e Jörg constroem uma ponte entre a antiguidade e a

modernidade indicando um estado de permanente continuidade, destacando sobretudo a necessidade de cada indivíduo de perseguir seus objetivos. *É Isto um Homem?* e *O Fim de Semana* representam o ser humano na condição de uma criatura degradada. O primeiro, na figura de um sobrevivente de um campo de concentração nazista, reduzido à vergonha extrema e o segundo na de um ex-guerrilheiro libertado após longos vinte e dois anos, frustrado pela revisão e discordância de seus antigos ideais. Ambos, entretanto, estão destruídos em sua imagem básica, o que sugere ao leitor uma perspectiva de recuperação e reconstrução, e ambos acentuam o horror não heroico do campo e da prisão, simbolizados pelo desrespeito físico e mental e pela sucumbência ao pessimismo dirigido à natureza humana.

Levi está convencido de que nenhuma experiência humana é destituída de sentido ou indigna de análise, e que valores fundamentais podem, portanto, ser inferidos do mundo que ele descreve. É concebível que Levi, o químico traquejado, tenha encontrado um sentido de ordem e segurança num modo científico de encarar até mesmo a realidade mais hedionda, assim como o humanista Levi encontra consolo e salvação na poesia de Dante. Era uma questão de resistência. (BROMBERT, 2001, p. 174)

A essência de *O Fim de Semana* está associada, dentre outros enfoques, à capacidade de regeneração, destacando uma possibilidade de comprometimento moral frente a uma transferência de culpa e humilhação, o que faz com que Jörg, de certo modo, enquadre-se como cúmplice até mesmo das atrocidades que não participou diretamente, mas que ideologicamente apoiava em nome da causa pela qual lutava. Contrariando o culto à realidade do herói e encorajando uma espécie de irresponsabilidade moral diante da modernidade política, Levi e Schlink desacreditam a imagem tradicional do herói e suas *inverdades inventadas*, o que acaba por estimular indiretamente os autores incomodados por esta roupagem ficcional heroica a reescrever a história.

A retórica apresentada por Levi, e replicada por Brombert, é a de que os leitores encontram-se órfãos a partir do momento em que têm de idealizar um futuro sem a submissão ao danoso julgo do herói iluminado, embora isso não signifique dizer que a realização de atos heroicos seja completamente descartada. Sob um ângulo anti-heroico, aplica-se ao jovem guerrilheiro e intelectual Jörg a reação ao inconformismo político, e ainda que contrário à violência e concebendo que uma eventual não reação implicaria numa forma de cumplicidade,

entendeu que na maioria das vezes é ela o instrumento necessário para combater os danos gerados pela própria violência. Nessa direção, todo guerrilheiro cultivava um estereótipo não heroico acerca de si próprio, numa tentativa incondicionada de recuperar a dignidade, ainda que através de atuações inúteis e autodestrutivas, buscando a reconstituição de um itinerário plausível, porém imaginário, para seu mundo oprimido. Após sair da prisão, deprimido e fragilizado física e ideologicamente, e portando um câncer, Jörg deparou-se com a dura realidade do pós enfrentamento ao governo alemão oriental, não ficando claramente definido em seu discurso se houve uma bravura em seus antigos gestos, ou mesmo se eles foram delineados como uma marca de superioridade de um grupo de pessoas sobre outro.

Na esteira de uma outra personagem de Levi, Gedaleh, da obra *Se Não Agora, Quando?*, um violinista sonhador e um combatente, o velho Jörg é apresentado como detentor de uma série de contradições internas e difíceis de interpretar. O tom não beligerante do atual ex-guerrilheiro apresenta certos escrúpulos morais, unguindo um estado de consciência que nem de longe lembraria o instinto vingador de sua mocidade. Cansado e encarando a sua sobrevivência a partir de uma perspectiva sombria, tenta persuadir o grupo de amigos com os quais se reúne imediatamente após deixar a prisão, a abandonar a linha quase mítica a ele atribuída e que ainda o colocava na condição de mártir em vida.

Para Brombert (2001, p. 195) “a autodestruição como ato de vontade e manifestação de liberdade implica uma resolução trágica e está associada a lucidez, dignidade e coragem intelectual na procura da virtude e conhecimento”. Olhando assim, a sobrevivência acaba por não ser a mais importante atitude de vida e o retorno à casa passa a ser um experimento amargo ante a ocorrência da ininterrupta dor física, psicológica e moral, especialmente frente a uma permanente sensação de impotência e nulidade. Se em *Sargento Getúlio*, João Ubaldo alcança, através de Getúlio e o seu percurso em direção a uma morte inevitável, o homem universal e resgata a tragédia num contexto não heroico, em *O Fim de Semana*, Bernhard Schlink consegue dar à silhueta fragilizada de Jörg uma dimensão lendária como um não heroico, mas influenciador, ex-guerrilheiro que combateu a autoridade de um mundo ultranacionalista ensandecido.

CAPÍTULO III  
A NARRATIVA EM SUAS ESTRUTURAS

### 3.1 A NARRATIVA NOS ROMANCES

### 3.1.1 A ANÁLISE DA ESTRUTURA EM *SARGENTO GETÚLIO*

A obra *Sargento Getúlio* foi publicada em 1971 e é apresentada em primeira pessoa, narrando a intensa história de um sargento da Polícia Militar do Estado de Sergipe – Getúlio Santos Bezerra - na década de cinquenta, na sua tentativa de conduzir um prisioneiro até seu destino final, a mando e sob a proteção de um político da região, de quem o protagonista da história já havia recebido outras incumbências e cumprido um total de “vinte” trabalhos.

Caracterizado por seus atos de crueldade ao longo da narrativa, Getúlio tem origem em uma família pobre do interior de Sergipe, encontrando nas atividades de engraxate e feirante as primeiras experiências de vida, antes de se tornar soldado de polícia, vindo a ser ungido pelo manto de poder do seu futuro protetor – Acrísio Antunes, a quem Getúlio dirige um comportamento de lealdade, frequentemente demonstrado por ocasiões de cumprimentos de ordens de execuções emanadas por aquele soberano.

A intenção de Getúlio era a de se aposentar após um último “trabalho”, que consistia na captura em Paulo Afonso e condução até Aracajú de um adversário político de Acrísio. Exatamente a partir desse ponto inicia-se uma jornada narrada pela própria personagem, em seus longos fluxos de consciência, a partir dos quais detalhes de sua vida são relatados para o leitor, a exemplo da traição que sofreu da sua mulher, e que por conta disso veio a ser morta por ele mesmo. Nesse percurso do interior até a capital, a viagem é feita num veículo Hudson dirigido por um motorista e escudeiro de Getúlio – Amaro – que quase nada fala ao longo do trajeto, cabendo-lhe o papel de ouvinte, ao lado do leitor, dos histriônicos delírios do sargento, capaz de alternar condutas inescrupulosas e imperdoáveis com apelos de puro idealismo e cordialidade humana.

Ocorre que dada a pressão pública gerada pela prisão efetuada por Getúlio, Acrísio emite uma contraordem, cujo teor era o de libertar o prisioneiro, o que não pode ser processado por Getúlio, tampouco estabelecido como alvo de cumprimento, mantendo a personagem o rumo ao seu destino final, alheia a um enredo político e um conjunto de mudanças completamente incompreensíveis aos seus olhos e à sua ingenuidade. A partir dessa

decisão de seguir com o prisioneiro, e da decorrente insatisfação generalizada causada, a narrativa de Getúlio é ilustrada por inúmeros eventos sangrentos, incluindo o assassinato e degola de um tenente das forças armadas que fora incumbido de ir ao seu encalço. Estando sempre com o prisioneiro “udenista-comunista” - alvo maior de suas atrocidades - em seu poder, e já próximo de Aracaju, depara-se com um regimento militar, diante de cujos integrantes trava-se a batalha mais sangrenta da trama, com destaque para os delírios que naquele momento lhe assolam e a partir dos quais se vê apoiado por um resplandecente exército, com o poder de combater e derrotar o próprio São Jorge, ocasião em que Getúlio é morto, juntamente com o fiel amigo Amaro.

É possível observar, pela sua substância, que o romance retrata um cenário real e característico do sertão, especialmente por ser o autor, ele próprio, filho de um sargento da polícia militar de Sergipe, o que, de certo modo, traça uns retoques de autobiografia na condução das citações relacionadas à terra, aos costumes e à brutalidade da época. Uma obra que não compromete o seu valor literário e que ainda estabelece um questionamento e um impasse existencial, na medida em que a personagem vê-se diante de duas possibilidades – entregar ou não entregar seu prisioneiro, uma passagem que se associa a grandes outros dilemas da literatura e que serve também como uma denúncia contra a utilização, por parte dos líderes políticos da época, de serviçais homicidas, que num determinado momento veem-se numa transição de pensamento, de ideias e de vida, contrapondo sua lealdade a ocasionais valores morais.

Vemos na obra um choque entre o fantasioso e o racional, entre o antigo e o moderno, promovendo um encontro de contradições que fazem Getúlio se deparar com um desconfortante conflito entre dois mundos, em consequência do que ele acaba morrendo, num desafio às exigências de modernização. Desenvolvida numa narrativa centrada num monólogo do personagem principal – o que expressa de maneira bem clara as suas perspectivas de mundo interior – a obra destaca a escolha de quem enfrenta sozinho, até a exaustão, as consequências de sua obstinação, uma espécie de lutador fantástico que fundamenta sua luta numa tentativa vã de fazer-se entender pelas atrocidades, intermediando contradições e fragilidades, caracterizando fortemente o jagunço pobre sertanejo nordestino da primeira metade do século passado.

A partir de uma linguagem marcada por variações e expressões bem sertanejas, o enredo estabelece a saga de uma narrativa da própria morte. Um conflito pessoal que nos leva a produzir uma dissociação entre os mundos da cidade e do interior; entre os conchavos e

acordos políticos e os pensamentos inconcebíveis daqueles que, vivendo num mundo arcaico e regidos por códigos de honra draconianos, jamais se veriam traindo seus ideais. E é exatamente essa tentativa de não traição, que acaba desaguando num confronto entre dois mundos e duas mentes; entre tempos diferentes e duas histórias que colidem, que são conflituosas e que não se conciliam.

Tzvetan Todorov<sup>14</sup> ressalta que a análise estrutural de uma determinada obra sempre terá, essencialmente, um caráter teórico e não descritivo. Apresentada dessa forma, a assertiva em questão, na medida em que coloca em oposição as duas condutas literárias, deixa claro que a obra sempre será enfocada como uma estrutura abstrata manifesta, sendo ela apenas um dos resultados possíveis, bem como que o conhecimento da construção dessa estrutura é o que virá a ser o verdadeiro propósito da análise.

Ao se considerar a narrativa de *Sargento Getúlio*, porém, seria difícil imaginar a composição de toda a história a partir de uma junção de vários blocos isolados, tampouco seria possível concebê-lo em passagens descritivas que não tenham uma profunda intenção narrativa. De igual modo, percebe-se que seus diálogos - que são fundamentalmente os diálogos de Getúlio - estão condensados por características descritivas das reflexões da personagem. Isso tudo, de certa maneira, adequa-se ao postulado trazido por Todorov (2006, p. 82), quando diz que “o romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras”. De igual modo, um pensamento complementado pela ideia de Candido, quando por ele é apresentada a noção de corpo único resultante da composição do enredo<sup>15</sup>.

Um dos conceitos discutidos por Todorov, por exemplo, é o da intriga, e em que pese o fato dele não reduzir a literatura unicamente à intriga, essa temática é recorrida tão somente em razão de, além de não ser apreciada, ser ainda ignorada pelos críticos. Ela é destacada como um termo de equilíbrio cuja participação especial é a de promover uma relação estável e dinâmica entre os indivíduos de uma sociedade, estabelecendo um esquema particular de troca, a partir de uma espécie de lei social regendo as regras de um jogo. Evidentemente que será um equilíbrio intercalado por dois momentos distintos, interpondo invariavelmente nuances de degradação, seguidas de um processo de melhora e recuperação do estado geral das coisas, já que para Todorov (2006, p. 84) “o leitor comum, pelo contrário, lê um livro

---

<sup>14</sup> **TODOROV**, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>15</sup> Ver capítulo I, item 1.4 – A composição das personagens.

antes de tudo como a narrativa de uma intriga; mas esse leitor ingênuo não se interessa pelos problemas teóricos”.

O enredo de *Sargento Getúlio* caminha por uma trajetória intermediária entre os dois tipos de história elencados por Todorov. No primeiro, chamado de “a punição evitada”, o ciclo é seguido quase que completamente, começando por um estado de equilíbrio que veio a ser rompido por uma violação da lei. Caso houvesse uma punição aplicada, o equilíbrio inicial haveria sido restabelecido, ou o fato de ela ter sido evitada provocaria um novo equilíbrio. No segundo caso, a “conversão”, que começa no meio do ciclo completo, há o surgimento de um estado de desequilíbrio, caracterizado por um defeito do caráter da personagem, que caminha por um processo de melhora, culminando com a inexistência do defeito que gerou o desequilíbrio.

A narrativa de João Ubaldo definitivamente foge do conceito “simples, sadio, natural e primitivo, que não conheceria os vícios das narrativas modernas” a que se reportou Todorov (2006, p. 105). Esse afastamento por certo não se dá em razão “da perversidade inata do autor, ou pela sua vã preocupação de originalidade e obediência cega à moda (TODOROV, 2006, p.105)”, mas sim por uma construção que se aproxima mais de nossa ideia contemporânea de repetição e descrição das realizações das ações. No caso de Getúlio, a maior parte de seus discursos se acha contada mais de uma vez, e ainda assim a cada vez que são contados eles não se encontram num mesmo plano, e sim compondo um discurso de ausência e presença de realidade, tudo unido a um só corpo de coerência textual da obra.

Mas há também uma conclusão mais geral a ser tirada: é que a narrativa primitiva não existe. Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos. Não existe uma narrativa “própria” em face das narrativas “figuradas” (como, aliás, não há sentido próprio); todas as narrativas são figuradas. Só existe o mito da narrativa própria; e, de fato, é uma narrativa duplamente figurada: a figura obrigatória é secundada por outra, que Dumarsais chamava de “corretivo”: uma figura que ali está para dissimular a presença das outras figuras. (TODOROV, 2006, p. 88)

Há apenas um Getúlio na obra de João Ubaldo, e o que vive as aventuras é o mesmo que as narra; e esse um, que ao mesmo tempo é dois, é a personagem principal. A mesma personagem conflituosa, apresentada por Bergson<sup>16</sup>, e que a partir de seu isolamento e

---

<sup>16</sup> Ver capítulo I, item 1.3 – A mente primitiva e dicotômica em nossa natureza moral.

imersão em sua própria consciência é conduzida a uma errância que provoca uma cisão entre ela e a realidade. Não há uma certeza na realização dos acontecimentos conduzidos pela personagem, sendo assim, a narrativa não afeta de maneira determinante a noção de intriga do romance, uma vez que o leitor não faz ideia do que de fato vai acontecer. Considerando que a personagem é um ponto determinante da ação e que uma ação ilustra a característica de determinada personagem, conforme colocado por Henry James, em *The Art of Fiction*, um quadro de um romance será a descrição de seus caracteres.

Para Todorov, não há personagens fora da ação, nem ação independente de personagens, sendo as personagens, porém, mais importantes do que a ação. Nesse ponto, podemos conceber, então, que um traço do caráter de Getúlio não é simplesmente a causa de suas ações, nem também o seu efeito, mas sim ambas as coisas juntas, de modo que as ações se provocam umas às outras sistematicamente, sendo necessário perceber essa causalidade num plano distante do plano linear. Uma ilustração que pode ser feita nesse contexto se dá no início do antepenúltimo capítulo de *Sargento Getúlio*, por ocasião da decisão da personagem principal em abrigar-se na casa de uma antiga conhecida e amante, na tentativa de escapar do cerco que era feito pelas tropas do exército. O ímpeto de Getúlio na resistência à investida das tropas permanecia inabalável, ao passo que sua atenção e preocupação com Luzinete diferenciavam de todos os arroubos de rudeza e agonia perpetrados até então. O inconformismo com a perseguição e a crueldade com o prisioneiro eram presentes, no entanto, um lampejo de serenidade e até carinho, em meio ao interminável redemoinho de reflexões inconscientes, era possível observar.

Nesse ponto, o surgimento de uma outra personagem aponta para uma momentânea interrupção da história que se seguia, com o rápido início de uma nova história, cuja narrativa se amolda exatamente à mesma estrutura, e recebendo o nome de *encaixe*. Enquanto a história base é contada por Getúlio, são os comentários de Luzinete, através dos lábios dele, que contam todos os detalhes de seus desejos; contam o fazer amor e o ardor do reencontro; a intenção de procriarem, fazer família e fazer história: “É um diabo duma mulher grande, duas braças de mulher de cima pra baixo, cinco arrobas de mulher da legítima que quer que eu faça um filho nela(...) estou ficando por aqui, estou pensando na criação(...) e ela disse é o cheiro do homem que eu mais gosto(...)e ela só faz falando e fazendo zuada e dizendo me enxerte, meu filho, me enxerte, meu santinho, enxerte essa mulher toda”. (RIBEIRO, 1971, p.109)

A importância do encontro desses meios dentro da estrutura narrativa é explicada por Todorov (2006, p. 126) como “sendo a propriedade mais profunda de toda narrativa, uma vez

que a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa; já que, contando a história de outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma”. De um modo geral, ele resume que o encaixe é a maneira de toda narrativa se realizar, sendo a narrativa de uma narrativa.

Voltando à intriga, a narrativa é o que importa para o seu desenvolvimento, não necessariamente as aventuras ou desventuras vividas pelas personagens. Getúlio ganha a atenção do leitor não por viver sua saga, mas por contá-la através de uma interpretação que não deixa dúvidas acerca de sua importância. E se nesse processo ele não cessa de contar suas histórias é porque essa postura assumiu envergadura maior na obra, de maneira que contar história é igual a viver. Se, portanto, guiando-se por essa matriz, “a narrativa é igual à vida, a ausência de narrativa é igual à morte (TODOROV, 2006, p. 127)”.

Todorov lembra que cada narrativa parece ter alguma coisa demais, um contexto que excede àquilo que foi produzido no desenrolar de sua trama, sendo que esse ponto substancial é também algo menor; um suplemento que acaba por ser uma falta, com isso a narrativa se torna um caminho para convencer o interlocutor. Tamanha é a constância ininterrupta de narrativas em *Sargento Getúlio* que são raros seus meios de enunciação, de tal modo que nesse processo uma narrativa acaba promovendo a enunciação da seguinte, refletindo sempre a imagem uma da outra e proporcionando às suas personagens viverem e preencherem os espaços que suas narrativas invariavelmente constroem.

Definido esse pensamento e continuando com a análise estrutural da obra, duas passagens em *Sargento Getúlio* são interessantes de ser observadas à luz do fantástico. Na primeira delas, na fazenda de Nestor, logo após a decapitação do tenente que comandava as forças do governo, e ainda em estado de extrema excitação em decorrência do combate travado, Getúlio se vê rodeado por jias animadas e com reações humanas, numa interação umas com as outras e também com ele: “Uma jia se chama Natércio e prefere dar risada a outra coisa. Uma risada de jia com os braços cruzados. E fica ali, pensando em mosca e vagalume e besouro.(...) Tem outra jia, por nome Esteves Jaques, que é uma jia doutora e fica com muita pose e dando conselho às outras e fazendo propaganda, mas não vale nada, porque só gosta mesmo de dinheiro e tomar conhaques e fazer cara de santo.” (RIBEIRO, 1971, p. 77,78)

Nesse ponto, Todorov nos coloca que somos submetidos a uma espécie de âmagô do fantástico, e numa ambiência que nos pertence, onde não encontramos jias com sensações humanas, são produzidos eventos que não podem ser explicados pelas leis deste mundo. A

personagem que vive o acontecimento, portanto, guiará o leitor na trilha de uma solução possível e que retratará uma ilusão humana, fruto de sua própria perturbação, e assim permanecendo como um evento desse mundo, ou na condução de algo que é parte de sua realidade, porém regido por leis diferentes das nossas. Uma ou outra resposta, nos diz Todorov (2006, p. 148), “nos conduz pelo caminho que sai do fantástico para entrar no gênero vizinho do estranho ou maravilhoso”.

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; esse leitor se identifica com a personagem. É importante precisar desde logo que, assim falando, temos em vista não tal ou qual leitor particular e real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (da mesma forma que está implícita a de seu narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão que os movimentos das personagens. (TODOROV, 2006, p. 150)

*Sargento Getúlio* encerra, nessa passagem e em outra mais adiante, todas as condições que complementam a definição do fantástico, na medida em que o texto direciona o leitor a considerar o mundo de Getúlio como um mundo de pessoas vivas, mesmo que hesite, ocasionalmente, acerca das visões sobrenaturais diante de si. Ainda nesse complemento, o leitor passa também a adotar uma atitude com relação ao texto, a partir da qual recusará essa alegoria surgida no enredo, o que terminará por mostrar essa passagem fantástica do texto como sendo definida por uma certa ordem apresentada pelas visões da narrativa e por seus temas.

O segundo momento que nos conduz a uma passagem associada às questões do fantástico também está ligado aos devaneios da personagem. Importa salientar que o episódio em questão estará também sendo alvo de análise no final deste terceiro capítulo, dada a sua estreita relação e perfeita caracterização com a *mise en abyme*, sendo que aqui o fato observado é o comportamento impregnado pela loucura de Getúlio frente a um fim iminente, o que ajudou na criação da ambiguidade necessária à composição da história. Nessa passagem, Getúlio faz a narrativa das visões que o assolam e que dão conta de um grande exército por ele comandado, composto por três regimentos de encouraçados. A condução da narrativa se dá na primeira pessoa, porém, o *eu* recobre aparentemente a presença de duas pessoas distintas, a da personagem que percebe mundos que não conhece e a do narrador que identifica as impressões da primeira: “(...) se eu quiser ser governador, eu vou ser governador

e quem quiser que se acerte com o meu exército, que quase nem cabe no estado de Sergipe(...) O Primeiro regimento dos Encouraçados, que faz uma fileira de quatrocentos homens por fila e é tanta fila que não se pode contar”. (RIBEIRO, 1971, p. 141)

Num primeiro instante, a personagem não leva em conta a sua própria loucura e obviamente não considera as suas visões como obra do fantástico e sim como imagens lúcidas e naturais de seu próprio mundo, a ponto de, em determinado instante, fantasiar a vitória de seus comandados num combate contra *São Jorge*: “(...) São Jorge desceu uma certa feita para salvar um homem que o Capitão Geraldo ia sangrar, por ele ser ruim e um prejuízo e disse ao Capitão: esse homem é meu devoto, me faça vosmecê o favor de soltar ele e ainda reze umas penitências para desfazer o malfeito(...) Vendo dessa forma o seu cavalo amofinado e a sua lança partida, o santo foi só virando no calcanhar e se meteu num arrastador com o capitão Geraldo atrás”. (RIBEIRO, 1971, p. 142). Ao leitor, por certo, caberá identificar a narrativa como um vínculo à loucura da personagem, já que do seu ângulo a narrativa estará ligada tão somente ao estranho, podendo ocasionalmente recriar uma ambiguidade num outro nível: “(...) o santo correu quase que de Porto da Folha a Siriri e até hoje tem aquela nuvem lá, que é para ele se esconder, se o capitão Geraldo Cansação aparecer novamente por lá aperreado da vida”. (RIBEIRO, 1971, p. 143)

O narrador Getúlio não tem a noção de que o que vive a personagem Getúlio se deve a uma ilusão e insiste de modo inequívoco na verdade dos fatos narrados, constituindo um exemplo bem identificado de uma ambiguidade fantástica que gira em torno da loucura. Evidentemente caberá ainda ao leitor decidir se tudo aquilo que foi percebido se deve ou não à realidade, a partir do que exista no senso comum, ao cabo do que tomará a decisão entre permanecer no fantástico ou caracterizar o fenômeno apenas como *estranho* - identificado por Todorov (2006, p. 156) “como aquele acontecimento que parece sobrenatural ao longo da história e que recebe por fim uma explicação racional”. Na medida em que tal fenômeno permaneça intacto diante das leis da realidade, será possível explicar o que aconteceu.

Numa mudança de perspectiva em relação a este tema, Todorov redireciona a pergunta que é destacada na análise da narrativa, e no lugar da questão “o que é o fantástico?”, passa a questionar “por que o fantástico?”, de modo que, além de sua estrutura, seja identificada a sua função. Para isso, enfoques baseados na função literária e na função social do fantástico foram iniciados, a ponto de alguns temas passarem a ser identificados como provocadores frequentes do aparecimento de itens sobrenaturais nas narrativas, tais como o amor, incesto, poligamia e homossexualidade, dentre outros. Tais temas têm sido alvo, mesmo contemporaneamente, de

estabelecimento de censuras e proibições que vão além do caráter institucional e passam pela sutileza da psique dos autores. Na proporção em que haja uma condenação de determinadas ações por parte da comunidade, haverá, decerto, uma reverberação desses pontos de vista em cada indivíduo, e a proibição de abordar certos temas tabus também será observada pelo autor e pela comunidade, vindo o fantástico, portanto, a surgir como uma maneira de contrapor-se a esses tipos de censura.

Em *Sargento Getúlio*, as duas ocasiões de surgimento desse quesito deixam bastante claro que o texto fantástico nesse romance é uma narrativa que modifica o equilíbrio anterior, conduzindo a um único propósito as funções literária e social desses surgimentos – o de transgredir uma lei. Independente do aspecto social ou da narrativa, as divagações de Getúlio, fruto de sua mente fragmentária<sup>17</sup>, intervêm para uma ruptura de um sistema preestabelecido de regras, a partir do qual estariam justificadas as suas presenças. Assim, na obra, as visões narradas nessas duas oportunidades, decorrentes de um frenesi da mente abalada de Getúlio, colocam essas narrativas num patamar de acontecimentos provocados pelo próprio texto, como se algo preexistente assim o exigisse, de modo que, conforme ressaltado por Todorov (2006, p. 166), “a literatura nos deixa em mãos duas noções, a de realidade e a de literatura, tão insatisfatória uma como a outra”.

### 3.1.2 O ESTUDO DA PERSONAGEM EM *O FIM DE SEMANA*

O romance *O Fim de Semana* trata da história de um ex-guerrilheiro do grupo paramilitar e de extrema esquerda alemã Exército Vermelho, Jörg, e suas avaliações de condutas de vida, no momento em que se reencontra com antigos companheiros de revolução, realizando uma auto análise e uma expiação de seus propósitos e eventuais erros do passado. O encontro se inicia no mesmo dia em que ele deixa a prisão, uma sexta-feira, após vinte e dois anos de enclausuramento, e se desenvolve durante todo um final de semana, de modo que a obra também se encontra dividida por capítulos que percorrem cada um desses três dias.

A narrativa tem início às sete horas da manhã da sexta-feira, por ocasião da saída de Jörg da prisão, e descreve o cenário visto pela irmã mais velha, Christiane, uma espécie de eterna protetora da personagem principal, ao chegar no estabelecimento para buscá-lo. Nessa

---

<sup>17</sup> Ver capítulo I, item 1.4 – A composição das personagens a partir de um mundo conflituoso

descrição perceptiva, a prisão é vista por Christiane como “um antigo prédio bem atingido pela luz do sol, mas que, como sempre, a fazia estremecer por não entender como uma estrutura poderia ser tão bonita e, ao mesmo tempo, servir a um propósito tão feio (SCHLINK, 2011, p. 08)”. Os muros eram cobertos pela hera verde, “como os campos e as florestas na primavera e no verão, amarela e vermelha no outono (Id, 2011, p.08)”. Nas pequenas torres do canto e na torre central, “combinadas com um pesado portão, cujo conjunto lembrava o de uma igreja (Id, 2011, p. 08)”, ela via os claros sinais de que o que ali se pretendia era talvez não trancar seus habitantes do lado de dentro, mas sim, isolar os inimigos do lado de fora. As marcas do envelhecimento haviam ficado patente e “em que pesasse ainda ser um homem bonito, com seus olhos verdes brilhantes e cabelos castanhos ainda cheios (Id, 2011, p. 09)”, o rosto cinzento estava tomado pelas rugas e a sua voz soava pesada e hesitante diante da nova condição de liberdade.

Ainda na sexta-feira, Christiane o conduz até uma casa alugada no campo, para onde alguns amigos do passado foram convidados. Mesmo com a sua raiva declarada àquele sistema de luta revolucionária, que havia cooptado seu irmão para uma caminho sem volta, ela via nesse reencontro uma maneira de readaptá-lo à vida em comum, mesmo diante do risco desse “fazer bem” misturar-se a um certo grau de constrangimento com tudo o que viesse a ser falado e discutido durante o encontro. Os convidados, em suas atuais ocupações, vieram todos: Henner, advogado; Ilse, professora; Ulrich, dentista, acompanhado da esposa e da filha, Dorle; Karin, pastora; Andreas, defensor durante a prisão, além de Marko Hahn, o último dos ultrarrevolucionários e que ainda desejava o retorno do *front* político, numa retomada das ações que estavam longe de ser desejadas pelo próprio Jörg.

No primeiro momento juntos, ainda no jantar da sexta-feira, o clima de nostalgia do reencontro já passa a dar lugar às discussões acaloradas e às discordâncias de posicionamentos. Nesse quesito, Marko, Henner e Ulrich se destacam, o primeiro pela tentativa de reconduzir Jörg à liderança de um novo movimento libertário e o último pela clareza como defendia que Jörg representava tão somente a figura de um ex terrorista aposentado e frustrado, vivendo os reflexos de todo mal produzido às famílias daqueles a quem combatera e, ocasionalmente, assassinara: “(...) Ele deve ter cinquenta e poucos, ou muitos, assim como todos nós, e sua vida foi...como dizer? Assaltar bancos e matar gente, terrorismo, revolução e prisão, eis a vida que ele escolheu. E eu não posso perguntar a ele como foi? Afinal, é para isso que servem os encontros de ex amigos, fala-se dos velhos tempos e cada um conta o que fez de lá para cá” (SCHLINK, 2011, p. 48). Algo com o que

Jörg acaba por concordar, de um modo relativo, ao falar do seu isolamento e sofrimento na prisão, e da desolação em despertar para o fato de saber que o pior de tudo foi a vida ter estado em outro lugar; que ele havia sido cortado da vida e que estava *apodrecendo* ao detectar que quanto mais tempo se espera pelo que vem depois, menos vale esse depois.

Os capítulos descritos na sexta-feira marcam ainda duas passagens importantes da obra e que estarão diretamente ligadas às compreensões da sua progressão linear. A primeira é a apresentação de Ilse - para quem a guerra fria e a corrida armamentista pareciam verdadeiros absurdos - como a autora de uma história paralela a todo o drama, cujo enredo dava conta de uma fuga arquitetada por alguns amigos e que envolvia, inclusive, a simulação de um enterro para tal perpetração, o que acaba por se constituir também numa mise en abyme que acompanha toda a obra; a segunda, e igualmente relevante, ocorre quando a filha de Ulrich, Dorle, tenta seduzir Jörg em seu quarto e não consegue sucesso, o que provoca uma forte discussão entre os dois e chama a atenção de todos os convidados. Nos capítulos seguintes se descobrirá que a recusa de Jörg se dá em razão de um câncer de próstata que é acometido, tornando-o sexualmente impotente e também contribuindo para conseguir a clemência que possibilitou a sua saída da prisão.

A descrição da manhã do sábado pelo narrador, no momento em que faz referência ao povoado onde o imóvel está localizado e os seus habitantes, dá a justa medida do clima reinante também na casa e seus ocupantes: “Nas manhãs de sábado e domingo costumam dormir até mais tarde. Manhãs de sábado e domingo são silenciosas e melancólicas – assim como os dias, as tardes e as noites. Não são só melancólicas no outono e no inverno, mas também na primavera e verão. É a melancolia do céu imenso e da paisagem ampla e vazia. O olhar não se detém nas árvores, na torre da igreja, nas linhas de transmissão com seus postes e fios elétricos”. (SCHLINK, 2011, p. 102).

O sábado é iniciado com um café da manhã, ocasião em que Jörg aproveita para realizar um *mea culpa* de sua vida, com direito a confissões e arrependimentos decorrentes daqueles históricos de guerra. Um momento que Christiane assiste cheia de tristeza, meio que não acreditando no que ouve, embora tentando encontrar um modo de conciliar as divergências geradas em todos; um modo, principalmente, de dissuadir Marko de divulgar uma declaração à imprensa, em nome de Jörg, acerca da retomada, a partir dali, dos trabalhos relativos ao reerguimento dos princípios revolucionários.

Ao longo desse dia, dois outros fatores são marcantes para a trama – a chegada do filho de Jörg ao encontro, Ferdinand, que até então se achava afastado do pai, em razão de

toda a sua escolha de vida e especialmente por isso ter acarretado no suicídio da sua mãe, ex companheira de luta de Jörg, e a descoberta, por Marko, de que a verdadeira responsável pela delação e prisão de Jörg, vinte e dois anos atrás, havia sido a própria Christiane, ainda que ela argumentasse para isso razões de protecionismo com o irmão, já que não suportaria que algo lhe acontecesse naquela época, tampouco a ideia de vê-lo morto pela polícia.

O domingo é iniciado com um culto proferido por Karin, cujo tema abordado, “a verdade que liberta (SCHLINK, 2011, p. 221)”, pareceu ser por ela o mais adequado às circunstâncias do encontro, ainda que ela própria tenha sido responsável por um aborto no passado, e nunca o tivesse revelado ao marido. Na sequência, acontece um novo discurso de Jörg, sendo que agora numa linha de clímax mais intenso e revelando um dos momentos mais marcantes do romance, em que ele empolga-se numa fala quase didática, com segurança e paixão crescentes na medida em que discursava. Uma fala constrangedora ao olhar de todos, com exceção de Marko, e que era a mesma de trinta anos atrás e não algo como se falava hoje em dia. Naquele instante sua voz era revestida por um dizer claramente dirigido a seu filho, que se mostrava entediado e desinteressado, tendo Jörg passado a falar sobre pontos culminantes da vida na prisão, lembrando com saudade e sentindo falta da normalidade da vida e da infância, quando todas as coisas ainda estavam no seu lugar, inclusive a gentileza de sua mulher, mãe de Ferdinand.

Ao final da manhã, antes de todos se despedirem e apesar da forte resistência, Ferdinand termina por resignar-se e tentar uma nova reaproximação com o pai, com quem visivelmente tinha traços indissociáveis. Tinha a mesma atitude de defesa, rigor e inclemência, o que ao mesmo tempo enternecia e tornava pesado o coração de Jörg, por saber que ali estava o seu filho, tão vulnerável quanto ele o fora na juventude e que também herdara dele o fato de haver crescido sem a mãe.

Ao retonarmos a Candido<sup>18</sup>, vemos que o fato de uma personagem encerrar o que há de mais vivo num romance não é motivo de surpresa alguma, sobretudo em função da aceitação da verdade dessa mesma personagem estar diretamente ligada à leitura da obra, realizada pelo leitor. Prova disso é a pouca relevância que o leitor dirige aos mais graves defeitos de Jörg no enredo de *O Fim de Semana*, ou à ideia de criação dessa personagem por Schlink. Quando se é levado em consideração todos os outros fatores circundantes encarnados

---

<sup>18</sup> CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance**. In: *A Personagem da Ficção*. 10ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

pela personagem e que lhe dão vida, inicia-se uma relação entre ficção e vida real, e que apenas poderá ser concretizada através da personagem.

Em *O Fim de Semana*, há uma certa dificuldade na descoberta da coerência e na unidade dos seres refletidas nas personagens presentes na trama, além do que se observa uma relativa introjeção social por parte da personagem principal, dado o seu conflito com o mundo e com as coisas. Essa variação no conjunto da obra mostra que esse romance, em particular, aborda as personagens de uma maneira fragmentária muito próxima do modo com que estabelecemos o conhecimento de nossos próprios semelhantes, de tal sorte que a simplificação, por parte do autor, de gestos e frases significativas e marcadoras das personagens, termina por diminuir este grau de dificuldade: “Ilse continuou sentada à mesa, mesmo percebendo que Jörg e Marko teriam preferido ficar a sós. Marko também teria preferido não ter Christiane por perto, mas ela não quis sair por nada neste mundo. Jörg a manteve sentada à mesa, voltando-se para ela tanto quanto para Marko. A tensão entre os três estava tão forte que Ilse sentiu uma eletricidade interessante e simplesmente não cedeu ao ímpeto natural de sua timidez de desaparecer despercebidamente”. (SCHLINK, 2011, p. 63).

No seu ensaio, Candido (2004, p. 63) extrai uma magnífica distinção entre a personagem de ficção e a personagem viva, estabelecida por E. M. Forster, que nos ajuda a decodificar uma das principais funções da ficção, e que está vinculada a um conhecimento mais completo, mais coerente e menos fragmentário dos seres. Em *O Fim de Semana*, Schlink é o criador de Jörg e essa circunstância o faz detentor do conhecimento acerca da realidade de sua personagem, e caberá a ele replicar ao leitor, à sua maneira, o caminho que levará o leitor a identificar o conhecimento fragmentário resultante do seu relacionamento com as pessoas e encontrado na personagem. Assim como a morte estabelece um final definitivo no comportamento de um indivíduo, a partir do qual será possível se construir uma interpretação satisfatória sobre o conjunto de vida desse mesmo indivíduo, o final de um livro acaba por ensinar ao leitor, também no conjunto, os principais elementos que integram um determinado ser. No caso de Jörg, seu quadro terminal, suas frustrações pelo que não alcançou e seu ressentimento por possivelmente não atingi-los dão uma dimensão considerável desse conhecimento do conjunto: “Entendeu, Dorle? Fui eu a pessoa menos indicada que você poderia ter escolhido. Não quis contar e agora todos vocês ficam sabendo. O que mais vocês querem saber? Se eu fiquei mesmo, como ele disse, dilacerado entre o pedido de clemência e a revolta? Pois fiquei, sim. Eu quis voltar a viver antes de o câncer me devorar, mesmo sabendo que a minha vida não era mais grande coisa. Sentir o cheiro do bosque e da poeira

molhada quando chove na cidade depois de muitos dias de calor, viajar de janelas abertas num conversível naquelas estradinhas francesas, ir ao cinema, comer massa e tomar vinho tinto com os amigos”. (SCHLINK, 2011, p. 240).

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo, mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva pra dentro da personagem, “porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa”. (FOSTER, 1949, p. 66-67, apud CANDIDO, 2004, p. 63)

Cândido nos expõe o conteúdo da obra *O Romance e suas Personagens*, de François Mauriac, para quem a memória é a grande guardiã do arsenal do romancista, de modo que é dela que são gerados todos os conteúdos utilizados em tudo o que é inventado, o que de certa maneira acarreta num olhar ambíguo existente em toda personagem, uma vez que, embora não digam respeito a seres vivos, são originados a partir deles. Dessa assertiva, poderiam surgir perguntas do tipo: “de onde surgiu Jörg?”; “qual a substância a partir da qual são produzidos Christiane, Marko Hahn, Ferdinand e todas as outras personagens?”; “as frustrações e aspirações de Schlink poderiam ter tido uma projeção sobre suas personagens?”, para o que o próprio Mauriac responde não ser possível, haja vista “que o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas (MAURIAC apud CANDIDO, 2004, p. 67)”. Acrescentando ainda que a reprodução da vida é algo incapaz de ser feito pelo romancista, “tanto na singularidade dos indivíduos, quanto na coletividade dos grupos (Id, 2004, p. 67)”.

A partir de todas as considerações de sua obra, Mauriac propõe um certo grau de classificação das personagens, cujo referência para essa gradação é exatamente o nível de afastamento delas em relação ao ponto de partida da realidade, ficando apresentadas como um “disfarce leve do romancista, uma cópia fiel das pessoas reais ou personagens inventadas (Id, 2006, p. 68)”. Nesse ponto, é interessante constatar que algumas das personagens de Schlink em *O Fim de Semana* têm, de fato, algumas características com as apresentadas como sendo um *leve disfarce do romancista*. O próprio Schlink, em mais de uma ocasião, externou quão grande foi a sua surpresa ao descobrir que um dos professores que tinha tido nos tempos

escolares havia pertencido ao partido nazista alemão, sendo inclusive acusado formalmente de haver participado de algumas de suas atrocidades. Que tal passagem de vida interferiu determinadamente na criação de seus personagens, corporificando nele a característica de um romancista memorialista, isso não resta dúvida, o que demonstra o nível de desprendimento da própria alma por parte do autor.

O que fica bem claro, contudo, é o fato de que ainda que as personagens de determinada obra surjam como personagens *inventadas*, sempre haverá um vínculo com uma matriz de origem, cuja essência se não estiver relacionada ao próprio autor, estará com o mundo que o cerca. Jörg pode parecer uma realidade básica mais ou menos deformada do mundo de Schlink, porém, decerto, será um produto gerado a partir das concepções estéticas de suas possibilidades criadoras, havendo, inclusive, a perspectiva de, segundo Mauriac, a partir desse ponto, “o autor pensar que copiou, quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou (MAURIAC apud CANDIDO, 2006, p. 69)”.

Um ser como um produto de ficção foi o conceito inicial utilizado para se determinar a personagem e, desse modo, ao levarmos em consideração a possibilidade de *cópia do real* por certo não devemos supor que essa determinada personagem seja igual a um ser vivo, já que nesse caso se trataria da negação do romance. Nesse contexto, e na tentativa de consolidar o desejo de ser fiel como um dos elementos básicos na criação de Jörg, Schlink oscilou entre a transposição fiel de um modelo específico e uma invenção imaginária, o que veio a definir a linha estética de *O Fim de Semana* e cada um de seus integrantes. Nesse processo de criação das personagens, a sua experiência exterior estabeleceu a linha de transposição de pessoas com as quais teve contato direto, e esses modelos reais serviram de ponto de partida para a desfiguração inicial e recomposição de novas características. Jörg, particularmente, dá mostras de ter sido construído a partir de modelos diretamente conhecidos de Schlink, contemporâneos de sua juventude alemã, mas que serviram apenas de inspiração básica e motivadora de um trabalho complementar de caracterização, sofrendo uma tenaz interferência do quesito fantasioso inserido na sua mente, havendo inclusive a possibilidade de os traços da personagem, em alguns aspectos isolados, estarem dissociados de conceitos básicos relacionados aos modelos que serviram de inspiração.

Cândido ressalta que diante das intenções do romancista e das concepções que o norteiam para a produção de sua obra estabelecerem a natureza das personagens, convém salientar que serão os seus interesses pessoais os pontos determinantes no rumo de uma dada

trama. Se numa determinada circunstância de enredo, por exemplo, a observância e o questionamento das regras sociais é o que virá a ser abordado, um menor aprofundamento psicológico será detectado na personagem criada; se, por outro lado, o interesse for maior no contexto conflituoso dos indivíduos, a personagem se destacará mais pela sua singularidade do que pelo seu trato com as coisas relacionadas ao tecido social. Num plano geral, sendo ou não gerada a partir da observação, ou mais ou menos baseada na realidade, a existência da personagem depende de alguns fatores integrados, dentre os quais a ambientação, as ideias do autor e a própria interação com as outras personagens. Desse modo, “a caracterização depende de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrosam na composição geral e sugerem a totalidade dum modo de estar, dum existência (CANDIDO, 2004, p. 75)”. Nesse viés, aparentemente, Jörg, Christiane, Marko Hanh ou outra personagem de *O Fim de Semana*, fizeram parte de um *modelo* que constituiu o eixo central da obra de Schlink, sendo seus traços selecionados de maneira a descrever a totalidade de uma existência, deixando evidente o desejo de expor a substância da vida, especialmente porque suas reações foram regidas pela necessidade de serem adequadas à concepção da obra e às situações que constituem a sua trama.

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida, tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. (CANDIDO, 2004, p. 76)

### 3.1.3 O UNIVERSO DE SARGENTO GETÚLIO E O FIM DE SEMANA NAS PERSPECTIVAS DE JOÃO UBALDO E BERNHARD SCHLINK

Dentre as abordagens feitas por Roland Bourneuf e Real Ouellet<sup>19</sup>, a análise do *ponto de vista* apresenta uma importância determinante para o presente estudo, sobretudo em razão de o que está sendo considerado na construção desta dissertação ir muito além da distribuição

---

<sup>19</sup> BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O Universo do Romance*. São Paulo: Livraria Almedina, 1981.

dos episódios e dos discursos das personagens como elementos estruturadores de uma obra. Bourneuf e Ouellet ressaltam a fundamental relação existente entre narrador, autor e leitor, além de estabelecerem a presença de uma série de senhas que vêm a ser consideradas no ato da comunicação e que são interpretadas pelo leitor a partir daquela relação com o autor e o narrador.

Dessa convivência explícita, narrador e leitor iniciarão, juntos, uma jornada em busca da verdade escondida, e essa troca terminará por proporcionar um ritual de envolvimento na trama, haja vista que o narrador não é o único receptor da verdade e do segredo inserido na obra, assim como o leitor não aceitará com facilidade que se escondam essas posições. Particularmente ligado a essa relação *autor leitor*, encontraremos “a questão do ponto de vista (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 91)”, sendo caracterizado pelo ângulo do narrador na contagem da sua história. Esse *ponto de vista* invariavelmente conduzirá a um grau de apreensão da intencionalidade do autor, desde que seja possível a sua percepção e que dê um apanhado de suas intenções ao leitor, em sua busca de compreensão da obra. Fato é que a leitura prescinde de uma importância real dirigida às circunstâncias a partir das quais o texto foi escrito, bem como o momento histórico e as condições culturais que o nortearam.

No eixo central da narrativa de *Sargento Getúlio*, por exemplo, vemos o comportamento de uma personagem cuja compreensão moral, conforme nos coloca Sérgio Paulo Rouanet<sup>20</sup>, está profundamente associada à ideia de sua própria natureza e costume, e que apesar de ter cometido vários assassinatos e de realizar cenas de torturas com requintes de crueldade em um seu prisioneiro, surpreende o leitor na medida em que se mostra possuidor de um “código de ética” que o impede de abortar uma missão e de cumprir supostas “contraordens” de seu chefe: “(...) Vosmecê tem um alicate aí? Que eu arranco dois dentes da frente dele. Arranco dois de baixo, dois de cima, que fica mais certo. (...) inverti a arma, encarquei duas vezes no beíço e arranquei quatro dentes de alicate. E deixei(...) o chefe me mandou buscar isso aí e eu fui, peguei, truxe, amansei, e vou levar porque mesmo que o chefe agora não possa me sustentar, eu levei o homem, chego lá entrego. É preciso entregar o bicho. Entrego e digo: ordem cumprida. Depois o resto se aguenta-se como for, mas a entrega já foi feita, não sou homem de para no meio. (RIBEIRO, 1971, p. 60,84)”. Já em *O Fim de Semana*, Jörg, ainda que na condição de um terrorista líder da Facção Exército Vermelho e responsável por vários assassinatos, vê-se pressionado em seus dilemas morais por seus amigos, o que o faz ponderar suas convicções e contrapor o seu conceito de verdade: “(...) Arrepende? Claro

---

<sup>20</sup> Ver capítulo I, item 1.1 – A compreensão da moralidade.

que me arrependo de termos lutado por uma causa que não deu em nada. Não sei se poderia ter dado em alguma coisa(...) às vezes também penso na mulher e no policial que defendiam este Estado e morreram por ele. Tenho pena de o mundo não ser um lugar onde não se... que seja um lugar em que... bem, naturalmente ninguém deveria ter que lutar e morrer, mas infelizmente o mundo não é assim. (SCHLINK, 2011, p. 113)”.

Se recordarmos que Aristóteles atribuía tanto valor à narrativa homérica porque o autor intervinha pouco e deixava as cenas para suas personagens, podemos afirmar que, desde a antiguidade, encontramos duas concepções de narrativas que se enfrentaram ao longo do século XX: no primeiro caso, o narrador que sabe tudo, interna e externamente, o ausente e o presente, não hesitando em invadir as narrativas com sermões, juízos de valor e resumos de partes da história, em suma, que nos diz o que pensar em cada coisa; no segundo caso, o narrador que se esforça por desaparecer, por fazer duvidar que aquilo é uma narrativa. No primeiro caso, narra. No segundo, mostra. (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 97)

No estudo de Bourneuf e Ouellet é mostrado que as personagens do romance podem desempenhar diversas funções no universo da ficção criado pelo romancista, podendo ser configuradas, simultânea ou sucessivamente, como elementos decorativos, agentes da ação ou porta voz de seus criadores, sendo que a ênfase nessas duas últimas caracterizações dá a dimensão perfeita daquilo que é proposto nas perspectivas de João Ubaldo e Schlink.

O enfrentamento das personagens, gerando uma perseguição alternada entre si, num plano em que elas se encontram num estado de conflito, constituirá os momentos de ação que irão definir a estrutura de um romance. A partir da existência de uma disputa de forças antagônicas em que ocorre a observância dos papéis gerais dos agentes e pacientes de uma dada obra, e através das diferenciadas ações realizadas ou sofridas por esses agentes ou pacientes, serão revelados vários grupos de outras personagens, que por sua vez provocarão a existência de outros subgrupos cada vez mais definidos. Nesse ponto, os autores de *O Universo do Romance* nos apresentam a inserção da psicologia como “a ciência da alma, da vida mental e do comportamento (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 188)”. Na condição de um insubstituível instrumento para identificar o conjunto definidor do caráter de um indivíduo ou de um grupo, ela leva em consideração os pontos de referência que a definem e que também variam entre um “estudo direto de uma vida anterior considerada em si mesma e a observação dos feitos orgânicos como preliminares para o conhecimento do psiquismo (Id, 1981, p. 188)”.

A introspecção que segue na direção da descoberta da vida interior nos ajuda, por exemplo, na compreensão do ponto de vista estabelecido pela psicologia nas obras *Sargento Getúlio e O Fim de Semana*. A densidade psicológica das personagens se dará na medida em que o leitor identificar o discurso de suas paixões, decorrentes de seus traços de caráter. O inconsciente e a conduta de Getúlio e Jörg nos auxiliarão a reduzir as formas de suas aparições nesses romances, seja através de uma sugestão ou de uma análise dos históricos anteriores de vida de seus criadores.

Bourneuf e Ouellet lembram que boa parte da crítica está condicionada a encarar as personagens do romance como um somatório de observações e virtudes de seu respectivo autor, de modo que toda ordem de emoções ou sensações jamais obtidas, desde possibilidades a frustrações, seja naquela obra projetada. Essa busca pela descoberta do “latente debaixo do manifesto (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 188)” acaba por caracterizar o romance como uma relação interpessoal, ligando analista e analisado, de modo que a relação autor personagem termina por ser uma relação semelhante à paciente médico. Por certo que esta variação, reforçada por um viés notadamente psicanalítico, encontra uma resistência na análise crítica contemporânea, e muito disso se deve à tendência natural de redução de muitos analistas, que colocam a obra apresentada como uma finalização de um processo determinista mecânico. Numa tentativa de esclarecer tal resistência, Bourneuf e Ouellet tratam de fazer uma referência ao artigo de J. Starobinski (apud BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 199), em cujo teor é ressaltado que “longe de se constituir unicamente por uma influência de uma experiência original ou uma paixão anterior, a obra poderia ser considerada como um ato original ou ponto de ruptura em si do que no indivíduo”.

A partir disso, os estudos de psicologia e psicanálise traduzem-se como de suma importância no clareamento das ideias que estão relacionadas à análise das personagens do romance, sobretudo em razão de não ceder a um determinismo que diminuiria o valor de uma personagem detentora de recursos incontestes e de relevância vital para a construção e grandeza de dada obra. No tocante a Getúlio e Jörg, ainda que eles não tivessem as preocupações relacionadas aos seus demônios interiores, estariam inseridos em uma comunidade que se opõe a eles no processo de convivência social, e que frontalmente lhes coloca a margem, derivando daí a possibilidade de se conjecturar uma projeção de João Ubaldo e Schlink e suas relações com os contextos sociais que os envolvem. Explicando mais claramente essa possibilidade, Bourneuf e Ouellet lançam mão do pensamento de Lukács<sup>21</sup>,

---

<sup>21</sup> LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009

em *A Teoria do Romance*, a partir do qual “o herói problemático, também conhecido por herói demoníaco, ao mesmo tempo oposto e integrado no mundo, se encarna em um gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, por um lado, e a epopeia e a história romanesca, por outro (LUKÁCS apud BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 200)”.

### 3.1.4 UMA VISÃO DOS ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS

No estudo que faz em sua obra, Eleazar M. Meletínski<sup>22</sup> traça um enfoque sobre quase todos os esquemas narrativos que podem ser vistos na literatura mundial, sobretudo no que tange à sua formação e ordenação dos elementos. A partir de um estudo das estruturas mentais da humanidade e da necessidade sempre manifestada pelo indivíduo em dirigir um sentido às coisas por ele criadas, Meletínski analisou os arquétipos constituintes da narrativa universal e os símbolos dela derivados.

Em sua primeira parte, a obra é pautada por uma identificação de elementos temáticos componentes de uma linguagem temática da literatura universal, cujo desenvolvimento foi caracterizado por uma *excepcional uniformidade* de seus elementos – os arquétipos. O conceito foi introduzido na contemporaneidade pelo fundador da psicologia analítica, K. G. Jung, para quem os arquétipos são identificados como “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto (JUNG apud MELETÍNSKI, 2002, p. 20)”. Assim, a ênfase do autor será no estabelecimento da identificação desses elementos iniciais, caracterizados como arquétipos temáticos, arquétipos literários e arquétipos mitológicos.

Meletínski destaca tanto a opinião de Jung no que diz respeito ao caráter metafórico dos arquétipos, ressaltando a “mãe”, a “criança”, a “sombra” e o “animus” como os mais importantes arquétipos mitológicos, e a sua constituição por símbolos e não signos, como propunha Freud, quanto a ênfase deste último no mito de Édipo, para ele o mito mais importante. Ao afirmar que os arquétipos “traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior”, Jung (apud MELETÍNSKI, 2002, p. 22) dá ênfase ao fato de que tais aspectos são, em primeiro plano, imagens, personagens e papéis a serem desempenhados, bem como que, num plano posterior, todos esses arquétipos compõem

---

<sup>22</sup> MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os Arquétipos Literários*. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

as etapas de um “processo de individuação”, ocasião em que se observa um destaque da consciência individual a partir do inconsciente coletivo.

Segundo Meletínski, tanto a imaginação poética e mitológica quanto a relação entre os princípios do consciente e inconsciente terminam por originar uma relação mútua entre o mundo interior do indivíduo e o seu ambiente; de igual modo, que o mundo exterior é refletido a partir dos mitos e das relações entre personagens e coletivo, algo que vai além dos aspectos materiais utilizados para a descrição de conflitos puramente interiores. Nesse plano, ele inclui o papel da *iniciação* no mito do herói, sobretudo os rituais de iniciação no amadurecimento sexual, como uma “busca pelo aprofundamento do indivíduo em sua alma à procura de novos valores (CAMPBELL apud MELETÍNSKI, 2002, p. 29)”.

A tendência à mitologização da literatura moderna, segundo Meletínski, é algo visto com certa proximidade pela crítica, e a fusão do Junguismo com o ritualismo, produzindo a crítica mitológico-ritual, passou a dar uma nova leitura, ou uma leitura da nova crítica, ao que era considerado não apenas “a base dos mitos e dos temas mitológicos, mas também o fundamento de toda a Antiguidade e da cultura posterior (MELETÍNSKI, 2002, p. 30)”.

A iniciação também é vista como a força que supera as tendências libidinosas infantis. Outros momentos do mito do herói são ligados por J. Campbell ora ao trauma do nascimento, ora mesmo ao complexo de Édipo (não como o analisa Jung, mas sim, Freud). Vendo nos mitos uma motivação de diferentes fatores físico-psíquicos, Campbell fornece um apanhado impressionante da mitologia dos povos do mundo. Nesse mesmo sentido, ele interpreta a mitologia criativa da literatura modernista do século XX. (MELETÍNSKI, 2002, p. 29)

Para Meletínski, em seus estudos, a base da análise literária é estabelecida, a partir da obra *O Ramo Dourado*, de Fraser, e os trabalhos de Jung sobre os símbolos da libido, e para o próprio Frye o mito e o ritual são únicos e compõem a essência da arte verbal, sendo o mito a união do ritual e o sonho, na forma dessa própria comunicação verbal. Na ordenação desses símbolos arquetípicos, portanto, ele distingue a identificação metafórica das comparações mais distantes, deslocando para um primeiro plano o *ciclo da existência do homem*.

Nessa temática, ainda segundo Meletínski, G. Durand propõe uma ligação entre as diferentes épocas da criação literária e a hegemonia de uma determinada personagem mitológica antiga. Nessa linha, defende que o próprio mito, cuja descrição “só é possível em forma de narrativa da formação dos elementos desse mundo (DURAND apud MELETÍNSKI,

2002, p. 37)”, caracteriza-se por ser a arena onde algumas oposições são confrontadas, citando Hermes, Dionísio e Prometeu, e inclusive a disputa entre si, destes dois últimos, no romantismo europeu. Para Meletínski (2002, p. 40), entretanto, mesmo as imagens mais poderosas dos mitos antigos conservam um caráter “super”, “inter” ou “pré”, sendo que a identificação de um membro daquela comunidade com o seu correspondente era o que estabelecia a provação do herói. Nesse sentido, ante o fato de deter a prática de domínio do mundo, o homem o molda teoricamente a partir das narrativas de suas origens, incluindo nessas criações, evidentemente, relações de harmonia com ele e principalmente, num momento mais adiante, as lutas entre os heróis e as forças demoníacas do caos circundante. Segundo ainda Meletínski (2002, p. 41), “o mito da criação é o mito básico, fundamental, o mito par excellence. O mito escatológico é apenas o mito da criação pelo avesso narrando durante a maior parte do tempo a vitória do caos – pelo dilúvio, incêndio, etc, no fim do mundo ou no fim de uma era cósmica”.

Há evidências na relevância de alguns modelos ritualísticos na composição dos arquétipos, de modo que, inclusive, o ritual seja olhado como o aspecto formal e o mito o aspecto conteudístico de um mesmo fenômeno. Ao falarmos de relações sociais, por exemplo, o que deve ser considerado é a essência puramente humana da sociedade tribal, e se tomarmos como referência o interior de um mesmo grupo em seu estado primitivo, o casamento entre parentes tem um contexto proibido, sendo o limite de sua expressão o incesto, o que no mito é caracterizado nos primeiros ancestrais. Ele era permitido, porém, na época das cerimônias orgiásticas ligadas à magia agrária, aparecendo como um sinal de maturidade do herói mais jovem, na iminência de atingir a iniciação, em substituição ao antigo chefe. Para se ter uma ideia, no folclore o casamento com um mito totêmico é comumente o oposto ao casamento incestuoso, e no mito é um acontecimento normal que reflete um dos hábitos matrimoniais daquelas comunidades primitivas.

Meletínski faz referência ao importante fato de que o mundo exterior era modelado pelos deuses e pelos espíritos, ao passo que a sociedade humana era composta por personagens em cujas essências o arquétipo do herói vai sendo formado de modo claramente gradual. O papel de destaque desse mesmo herói, figurando num plano primordial, e o aprimoramento de suas capacidades e seus traços teve uma evolução bem paulatina, e na medida em que ele encarna e representa a sociedade humana, de uma maneira significativa ele coloca em lados opostos os deuses e os espíritos. Meletínski (2002, p. 53), então, finaliza toda essa contextualização em torno dos arquétipos temáticos dando destaque ao fato de que “na

mitologia grega o herói é tratado como filho ou descendente de um deus, mas não como um deus”, e nesse caminho ele destaca um conjunto de fatores mitológicos que expressam a impossibilidade desses heróis atingirem esse estágio diferenciado junto aos deuses e alcançando também a imortalidade. Em seus argumentos, o herói, assim como o mais normal dos homens, jamais poderia se tornar imortal e qualquer tentativa de assemelhar-se e concorrer com os deuses era sumária e cruelmente punida, ante a notada indicação de desrespeito a esses mesmos deuses.

Conforme nos coloca Meletínski, na literatura da idade moderna também são refletidos ecos da passagem do herói por provações das iniciações, o que terminou por constituir-se numa das fontes do chamado romance de formação, caracterizado por herdar os pontos determinantes da iniciação arcaica, invariavelmente caracterizados por “provações preparatórias básicas do herói (MELETÍNSKI, 2002, p. 58)”. Nele, tudo o que dá origem ao feito heroico reflete o ritual da iniciação, servindo de maneira determinante para a construção do signo da própria heroicidade. Ao passo que no mito heroico, os motivos da descendência divina e do nascimento mágico acabam por explicar a força milagrosa do herói, para o herói pagão, dada a diferença de dimensão entre ele e o herói épico, a iniciação torna-se imprescindível, haja vista possibilitar o recebimento do correspondente aspecto milagroso que age pelo herói. Embora, entretanto, a descendência dos deuses definam os mitos da antiga Grécia, observa-se com frequência a difusão do herói que se origina de um casal sem filhos ou de uma mulher estéril alvo de algum tipo de ação sobrenatural. Não apenas na Bíblia, onde são destacados os nascimentos desse tipo de Isaac, José, Sansão e Samuel, como também em alguns outros *epos*, esse acontecimento pode ser encontrado, e de certo modo esse esboço do mito heroico acaba por ser transformar na imagem arquetípica do herói.

A partir deste ponto, cuja importância deriva do fato de Meletínski passar a se referir ao caráter obstinado componente do arcabouço arquetípico do herói, ou das características anti-heroicas das personagens estudadas por Brombert<sup>23</sup>, é que nossas associações com as obras *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* terão espaço, importando salientar que é exatamente essa contradição na imagem do herói, configurada pela sua “obstinação sobre o fundo de uma harmonia épica (MELETÍNSKI, 2002, p. 67)”, que estabelecerá o traço característico do arquétipo literário.

---

<sup>23</sup> Ver capítulo II, item 2.2 – Uma leitura da heroificação frente à conduta do anti-herói.

De acordo com Meletínski, o herói do romance cortês se apresenta simultaneamente como o herdeiro do herói épico e fabuloso, bem de acordo com a fundamentação de Watt<sup>24</sup> para os romances de cavalaria, ao tratar do mito Dom Quixote, de sorte que pode ser observada em boa parte das leituras iniciais dos romances cavaleirescos a presença do *romantismo iniciatório* de acontecimentos fabulosos, resultando em amores bem sucedidos, mas que de certa maneira também estarão ligados à realização de tarefas difíceis e concessões do status heroico.

O cavaleiro não personifica nem o começo tribal, nem o estatal. Conforme se sabe, ele pertence à sociedade expressa cosmopoliticamente, que se atém ao código cavaleiresco de honra, que encerra, ao lado da ousadia, a gentileza, a observação de complexas regras, a defesa dos fracos e deserdados, etc. No caráter do cavaleiro manifesta-se menos o princípio da espontaneidade das forças naturais, e mais o do aprendizado e da civilização. Comparando-a à do herói épico, a imagem do cavaleiro é plenamente personalizada, embora o cavaleiro não precise ter, para ser bem sucedido, uma impetuosa determinação. (MELETÍNSKI, 2002, p. 80)

Lourival Holanda, ao longo do desenvolvimento da análise comportamental dos personagens de Graciliano Ramos e Albert Camus, coloca-nos que a redução de um modo de expressão deriva da redução do modo de percepção, e que a luta pela expressão denota não haver neutralidade na linguagem, o que é evidenciado pela consciência crítica do leitor atento. João Ubaldo e Schlink, ao longo das narrativas de *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* vão além da batida dicotômica “civilização x barbárie” e heroicizam as figuras de suas personagens, seja através de uma obstinação claramente evidenciada por uma jornada suicida, seja por uma com características mais veladas. Ainda que tais comportamentos reflitam o que pode ser observado nesse novo ideal do romance, em que o princípio da personalidade do herói manifesta-se em seus sentimentos, as consequências desses mesmos comportamentos acabam por contribuir para a existência de um certo tribunal para expiação de culpa, constituído pelos leitores, no caso de *Sargento Getúlio*, e pelos amigos antigos, no caso de *O Fim de Semana*, o que reforça a certeza de que é simplista pensar que apenas monstros cometem monstruosidades: “(...) porque eu sou Getúlio Santos Bezerra e igual a mim ainda não nasceu, e meu nome é um verso e meu avô era brabo e todo mundo na minha raça era brabo e no sertão daqui não tem ninguém mais brabo do que eu, todas as coisas eu sou

---

<sup>24</sup> Ver capítulo II, item 2.1 – O mito moderno.

melhor. Pode vim. Getúlio Santos Bezerra, eu me chamo. (RIBEIRO, 1971, p.16)”; “(...) e aí vêm as velhas discussões pelas quais você já passou(...)precisamos de alguém com autoridade. As outras pessoas da Fração Exército Vermelho vieram de joelhos, chorando, e se arrependeram e se desculparam. Não é o seu caso. Você não faz ideia da autoridade que possui (...) o líder espiritual de um novo terrorismo (Schlink, 2011, p. 65,108)”.

Para Meletínski (2002, p. 86) ocorre uma redução do herói e do heroísmo na literatura realista do século XX na medida em que ela é construída sob forte influência do meio em que é refletida, e essa “deseroicização” estaria ligada a uma representação de um herói sem atributos que o personifiquem. Sem personalidade, torna-se um indivíduo vítima do alheamento causado pela proximidade de arquétipos revestidos por um arcabouço descartável inservível para o propósito do mito do herói.

O fato é que temos a certeza de que neste tipo de abordagem existe uma tensão entre a aceitação ou rejeição das personagens, o que leva a uma ambivalência das leituras, dadas as discussões travadas em torno da questão da dualidade humana e da dualidade das ações dos heróis. Ao passo em que na obra de João Ubaldo destacamos a figura de um assassino destemido, reconhecidamente transgressor das leis, porém detentor do respeito de seus pares pela macheza nordestina, na de Schlink vislumbramos a presença de um terrorista e homicida condenado, e que desperta a admiração, enlevo e deleite em muitos daqueles que o rodeiam: “(...) eu lhe digo que não tem um melhor do que eu em Sergipe, não vejo esse bom, estou lhe dizendo que não tem melhor no mundo, porque essa é uma terra macha e eu sou o macho dessa terra (RIBEIRO, 1971, p. 85)”; “(...) a luta continua, e Jörg terá o lugar que lhe é destinado. Esperamos muito tempo por ele ( SCHLINK, 2011, p. 51)”.

O que resta claro na obra de Meletínski é que o arquétipo do herói está intimamente ligado ao do anti-herói, e aí mais uma vez salientamos o estudo de Brombert<sup>25</sup>, não sendo incomum a união dos dois compondo um único ser, estabelecendo uma espécie de dualismo ético originado dessa oposição entre as condutas sociais e a-sociais. Por certo que a astúcia ou as práticas desaprovadas pelo senso comum em nada se coadunam com o arquétipo do herói tradicional, embora representem na verdade uma variação, até certo ponto aceita pelo leitor, do arquétipo do herói. Um bom exemplo dado por Meletínski, a ser inserido nessas circunstâncias, é o da personagem astuciosa e de fala aguçada da novela. A partir de sua fidalguia galante e aparência atraente, porém recheada de uma tática provocativa, ela assume o papel de anti-herói a partir de ações nem sempre claramente determinadas nas suas atitudes.

---

<sup>25</sup> Ver capítulo II, item 2.2 – Uma leitura da heroificação frente à conduta do anti-herói.

A personalidade do herói da novela é ainda mais emancipada (autônoma), menos social e quase que totalmente imersa em interesses pessoais. Como consequência disso, a situação em que se encontram o herói é mais “individual”, ou seja, mais casual e não obrigatória, em outras palavras, não é prescrita, afinal de contas, pelo uso social(...)A novela, por ser um gênero de enredo bastante elaborado, é ao mesmo tempo um gênero em que o nível mitológico profundo – em última análise o arquetípico – é extremamente fraco. (MELETÍNSKI, 2002, p. 159, 165)

Conforme nos é colocado por Octavio Ianni<sup>26</sup>, vemos que há épocas nas quais é acentuada a relevância dos problemas da linguagem e suas características, compreendendo signos e configurações. Partindo desse princípio, podemos dizer que o século XX é todo ele problemático, dadas as suas rupturas históricas e transformações que abalaram os quadros mentais de referência, abrindo novos horizontes para o pensamento e fazendo da linguagem uma condição da vida social, configurando-se a palavra e as personagens como os indicadores determinantes de todas as transformações sociais, e o autor, a partir do narrador, a criar e estabelecer figuras e personagens - heróis e anti-heróis - marcantes que sublimam e exorcizam muito daquilo que são as inquietações e dilemas individuais e coletivos.

### 3.2 O TEMPO EM SARGENTO GETÚLIO E O FIM DE SEMANA

Reportando-nos uma vez mais à obra de Bourneuf e Ouellet, em que realizam uma abordagem ao romance enquanto arte temporal caracterizada por uma sucessão de movimentos, percebemos a caracterização do século XX como aquele em que o tempo não se define apenas como um tema ou uma condição de realização, mas também o tema mesmo de um romance, de modo que, combinado com os desconfortos das personagens e com todos os feitos desenvolvidos ao longo de uma trama, o tempo quase que se coloca como um herói da história. Nesse caminho, os autores de *O Universo do Romance* destacam a importância adquirida pelo tempo nas obras modernas mais relevantes, aliada à outorga de diferentes significados nos esquemas de referência atuais, de maneira que ao abordar-se todas as variáveis envolvidas no romance não de ser consideradas pelo menos três tempos em sua estrutura – o tempo da aventura, o tempo da escrita e o tempo da leitura.

---

<sup>26</sup> IANNI, Octavio. **Enigmas da Modernidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Considerando que o primeiro aspecto temporal a tomar corpo nas pretensões de um autor é o aspecto histórico, há de se convir que questionamentos relacionados à época da trama, assim como se existe uma duração exterior e cronológica, ou uma psicológica e existencial, estejam presentes na formulação da ideia, revestindo-se como pontos a serem resolvidos pelo autor, na medida em que forem expressos ao longo da narrativa. Em *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* percebe-se a escolha, por parte dos autores, de um certo número de aspectos e detalhes, dentre tantos que circundam o nosso horizonte social, a partir dos quais suas personagens são compostas e cujas histórias apenas conhecemos no transcurso das narrativas, numa ordem cronológica estabelecida pelas circunstâncias do enredo. Nessa linha, João Ubaldo e Schlink não se concentraram numa narrativa estritamente cronológica, de sorte que ocasionais resumos, saltos sutis ou antecipações no tempo podem ser observados, bem como referências à volta ao passado, à memória ou à interioridade das personagens, proporcionando uma coleção de possibilidades que nos permite agora uma maior iluminação da essência dessas obras e uma investigação desse tempo.

Na intenção de que não houvesse uma complicação no quadro temporal das narrativas em razão das discordâncias decorrentes dos ângulos através dos quais se observam o tempo da narrativa e o da aventura, João Ubaldo e Schlink, em alguns momentos, empregam o passado para contar uma aventura passada e o futuro para referirem-se a algo possível de ser antecipado: “Também sofro recordação, como quando eu comi em São Cristóvão, na casa de um udenista que tem lá, muito rico, que porém é udenista e amigo do chefe, não sei como, e gosta de dar risada (RIBEIRO, 1971, p. 78)”; “Jörg contou do tempo em que trabalhou na cozinha da prisão: O chefe da cozinha tinha sido cozinheiro num restaurante três estrelas, pelo menos era o que ele dizia, e nós acreditamos(...). Todos se queixavam da comida insossa. Mas aí de quem resolvesse preparar algo diferente, aí mesmo que choviam reclamações. Embora soubesse disso, as vezes seu passado de cozinheiro três estrelas o levava a fazer um prato tailandês ou marroquino (SCHLINK, 2011, p. 165-166)”.

Apesar da possibilidade, no romance, de emprego do presente e do passado para contar algo que ainda está por vir, numa busca de necessidades e objetivos concretos, não é o caso das narrativas de João Ubaldo e Schlink, cujos conteúdos nos permitem uma compreensão da substância do tempo narrado. Dentro desse quesito envolvendo as estruturas temporais, suas obras aproximam-se das obras mais relevantes dos últimos anos, em função da ênfase que é dada ao *instante*, mais ainda do que à própria *duração*, deixando o tempo de

ser um círculo e um arcabouço dimensionado, passando a se transformar em fragmentos espalhados pelo terreno da trama. *Sargento Getúlio*, por exemplo, apresenta um caráter não necessariamente rígido, dentro do que se apresenta nas teorias e classificações visitadas pela crítica em geral. A narrativa de Getúlio, embora rara, é feita em primeira pessoa e não apresenta uma oposição entre o temporal e o espacial, de modo que o aqui e o agora não denotam um outro local ou um outro tempo, desenvolvendo-se num círculo cotidiano sem surpresas.

Em *Sargento Getúlio* é possível perceber uma coesão de acontecimentos que servem para expressar o tempo como realidade mensurável e como experiência vivida, em passagens como a chegada à igreja dos enviados pelo protetor de Getúlio, a fim de persuadi-lo a desistir de seu intento de conduzir o prisioneiro até Aracaju; o combate e a degola do tenente na fazenda de Nestor, durante a tentativa de resgate do prisioneiro, e o próprio final da saga, com a morte de Getúlio. Em *O Fim de Semana*, igualmente, percebemos a existência de ligações que compõem um conjunto de procedimentos que determinam uma medição objetiva do tempo, a exemplo da chegada de Christiane à prisão; o primeiro encontro com os amigos do passado, e as explicações de porque Jörg havia resolvido pedir clemência. Complementando essas possibilidades, frequentemente observa-se, em ambas as obras, a interferência de algo externo, desde reminiscências a associações de imagens, pondo em andamento um acontecimento psicológico sobre as personagens, que as remetem a outro momento da história. Exemplo disso são os pensamentos de Getúlio ao se deparar com o rio São Francisco e iniciar uma reflexão acerca da grandeza e a beleza do rio e seu desafio cortando o sertão, ou mesmo o momento de epifania de Jörg ao ouvir as declarações na televisão do presidente do país sobre a verdadeira razão que o fizera conceder um indulto a um reconhecido ex terrorista componente da Fação Exército Vermelho, a partir do que iniciou-se em Jörg um jogo nostálgico de tudo aquilo que não poderia fazer, no futuro, em razão do câncer.

Pode-se expressar o tempo não somente mediante indicações que pertencem à narrativa entendida como uma série de episódios, como também e de maneira particular, mediante a contribuição dos recursos da composição e dos modos narrativos. Jean Ricardou funda sua análise do tempo do romance nesta distinção fundamental de dois níveis temporais: tempo da ficção e tempo da narrativa. Entre esses dois eixos se instauram relações de duração que variam de acordo com a natureza dos modos narrativos e determinam uma velocidade da narrativa. (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 158)

Bourneuf e Ouellet nos chamam a atenção para os diferentes efeitos rítmicos, ou distorções temporais, entre ficção e história e que podem estar presentes no conjunto de uma narrativa literária e segundo os quais uma composição diferenciada seria capaz de *iluminar a ficção*. Como exemplo, em *O Fim de Semana* três cenas alternadas, envolvendo Jörg, podem ser constatadas como decisivas ao longo da ação, em função desses contextos inferenciais, porém, iluminadores: o argumento da libertação de Jörg por um ato de clemência; a provocação de Ulrich a seus atos criminosos, e a discussão com Dorle em função da disfunção sexual decorrente do câncer de próstata. Não se observam nas obras, nem na de João Ubaldo nem na de Schlink, contudo, os *buracos* na narrativa que provocariam grandes rupturas ou ausência de transições de modo a caracterizar um grande salto gerado por um demasiado espaço de tempo não especificado na narrativa - os mundos de Getúlio e Jörg são descritos de um modo linear e compreensível. Tampouco se vislumbra o seu contrário, ou seja, descrições minuciosas permeadas por frases curtas que imobilizariam a narrativa, gerando uma ideia de inflexibilidade e de não participação do leitor nas descobertas das personagens, de maneira que o tempo das narrativas das duas obras mantém com a ficção um ciclo integrado de relações que podem ser completadas e deduzidas a partir da simples leitura de certas digressões: “(...)o doido se levantou: sargento, olhe sargento, o problema é que foi um engano, sargento, um engano que foi mandar o senhor buscar o homem em Paulo Afonso, agora temos complicação. Quem disse isso foi o chefe? Foi o chefe quem disse, não tem mais condição de cobertura, a coisa mudou(...) então o senhor solta o homem e some e pronto. E o resto se ajeita em Aracaju (RIBEIRO, 1971, p. 97)”; “Pode acreditar, é verdade, escrevi muitas cartas para você. Ferdinand não respondeu logo. Posso perguntar aos avós pelas cartas. Ele fala como se estivesse dizendo algo sem a menor importância(...). Jörg teve vontade de perguntar ao filho se poderia revê-lo, mas não teve coragem. Posso lhe escrever? Você me dá seu endereço? Na defensiva, Ferdinand devolveu a pergunta: o que você quer? Jörg teve a impressão de que todo o resto da conversa dependia da resposta àquela pergunta.(...) Ele nem pensara no filho. Na prisão, habituara-se a não pensar nele. Ele disse: quero poder voltar a pensar em você (SCHLINK, 2011, p. 246-247)”.

Ainda com efeito na questão da duração, Bourneuf e Ouellet direcionam a atenção para a reflexão em torno da interferência gerada pela duração do narrador e pela das personagens, de modo que a evolução cronológica num mesmo sentido de tempo do enredo pode ser medida pela duração existencial do narrador ou ser impulsionada com saltos, retrocessos e interrupções no desenrolar da trama. Essa interferência da duração do narrador,

conforme nos colocam os autores, “pode ser facilmente detectada em qualquer obra narrativa em que exista o que se chama de autor implícito, uma pessoa, uma máscara forjada pelo escritor no curso da redação (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 162)”. Por certo que este ângulo de abordagem do tempo no romance não contribui para uma destacada arbitrariedade na concepção feita pelo leitor, todavia, interfere no processo de complexidade que envolve o espírito engenhoso do escritor, desenvolvido por suas personagens.

Nesse quesito, resulta importante salientar as preocupações de João Ubaldo e Schlink em retratarem uma ambiência bastante relevante das épocas em que as narrativas transcorrem, sobretudo dada a importância político econômica das abordagens feitas nas respectivas tramas. Em *Sargento Getúlio* percebe-se um tom reivindicatório decorrente das agruras sofridas pelo sertanejo, em especial aquele sob o jugo do monopólio de um poder reunido em pequenos grupos, no fim da primeira metade do século XX, numa região ainda hoje, de modo não declarado, segregada do restante do país. Como reflexo, os conflitos pessoais de sua personagem são o produto de uma resistência sem esmorecimento, ainda que à base de crueldade, insensatez e ignorância, e provocam uma espécie de efeito esperado nos leitores que acompanham a saga de Getúlio; O mundo de Jörg, que se divide entre o agora e vinte anos atrás, é estabelecido por uma visão oprimida por um lado e uma visão agonizante por outro, na medida em que enfatiza a vida conturbada pelas reminiscências de um ex-guerrilheiro, cujo auge de liderança no apogeu da guerra fria contrapõe-se diametralmente com a decadência frustrada de um indivíduo, cujos conflitos de consciência ditam o andamento da narrativa e as descobertas do enredo. Em ambas as obras, o momento da escrita lhes confere um valor importante, haja vista que os autores expressaram de maneira determinante o tempo da aventura como sendo o tempo da sua época.

Em *O Universo do Romance* os autores alertam para o fato de “sempre haver uma falta de sintonia entre o momento em que o leitor conhece a história e o momento em que a aventura acontece ou se narra (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 165)”. Bourneuf e Ouellet destacam ainda que não haverá uma discrepância entre a aventura e a escrita, com o passar dos anos, todavia, o espaço considerado entre a escrita e a leitura poderá sofrer uma certa interferência de modo a, não raras vezes, o sentido da obra ser analisado de modo diferenciado pelas gerações que se seguirem. Tal modificação, decorrente da separação entre a experiência da leitura e a da escrita, por certo estará vinculada a uma evolução do sentido das palavras e às modificações naturais das formas de pensamento segundo as épocas em que se vive. Reside nesse ponto, aparentemente, o desafio maior do leitor em, utilizando-se da

prudência necessária, considerar a evolução semântica dispensada a cada obra, durante a tentativa de recriar a ambiência intelectual de dada época.

No tocante a *Sargento Getúlio*, uma obra escrita há mais de quarenta anos, João Ubaldo nos permite “fazer desaparecer os intermediários entre o leitor e as subjetividades dos pontos de vista dos personagens e fazer coincidir sucessivamente aquele com estas (BOURNEUF & OUELLET, 1981, p. 166)”, de maneira que a decifração do texto leva o leitor à percepção e à reprodução do caráter temporal e global da aventura.

Não se trata unicamente de conseguir que coincidam a consciência do leitor e a dos personagens, mas que também devam coincidir a consciência do romancista, daquela que não conhecemos as dúvidas, as hesitações, nem a sensação de não poder dizer o essencial, mascarado todo ele pela mesma realização da obra e seu caráter de totalidade autônoma. (Bourneuf & Ouellet, 1981, p. 167)

### 3.3 A MISE EN ABYME EM SEU CARÁTER ESPECULAR

Em sua obra, Lucien Dällenbach<sup>27</sup> realiza uma abordagem à figura da mise en abyme, sobretudo ao modo como influenciou fortemente o novo romance francês da segunda metade do século XX. Reconhecidamente presente em obras contemporâneas, cujos exemplos vão de *Dom Quixote* a Shakespeare, ou mesmo de *As Mil e Uma Noites* a Edgar Allan Poe, a mise en abyme permite-nos dimensionar, de uma maneira complementar, toda a dimensão de uma obra através de um processo comparativo.

Presente na pintura sob a forma de espelhos que proporcionam ao olhar do apreciador alcançar ângulos de visão que comumente não seriam possíveis de atingir, a mise en abyme busca na literatura também esse propósito de refletir outros contextos, dentro de um mesmo texto, de modo a ampliar o entendimento do leitor a partir do fornecimento de detalhes que em circunstâncias normais ele não teria acesso. Num aprofundamento de seus questionamentos, Dällenbach destaca a utilização por parte da crítica das expressões *mise en abyme* e *espelho* como uma só, o que demandaria uma *recepção especular* a toda referência

---

<sup>27</sup> DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire: Essai sur La Mise en Abyme*. Paris: Seuil, 1977.

que fosse dada a esse tipo de processo e à toda compreensão interpretativa a esse método literário. Em sua visão, coloca essa prática como uma notada agregação de realidades distintas, de tal sorte que poderia ser disposta em três modelos fundamentais: *Reduplicação simples*, *Reduplicação ao infinito* e *Reduplicação aporística*, que em essência estabelecem a relação de inclusão, pertencimento e semelhança entre o fragmento e a obra que o incluiu, permitindo-se proceder a uma análise mais acurada acerca do texto sob discussão.

*Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* nos oferecem essa exata dimensão de enxergar a reflexividade como uma característica diferenciada em seus conteúdos, e exceto pela diferença dos momentos em que tais adventos ocorrem nas obras – na obra de João Ubaldo a mise en abyme se apresenta no penúltimo capítulo, ao passo que na de Schlink ela perpassa por quase toda a trama – as histórias dentro das histórias redimensionam suas personagens e suas reflexões. Em *Sargento Getúlio* ela surge para a personagem na condição de uma epifania, em forma de narrativa dirigida a seu prisioneiro, o que possibilita a Getúlio um encontro com um certo exército de Encouraçados por ele comandado e que o ajudaria no combate a seus inimigos; em *O Fim de Semana*, a inserção se dá já no terceiro capítulo do livro, a partir do momento em que Ilse se revela uma escritora de ficção, aliando em seus escritos pessoas reais e fatos relacionados com o passado daquele grupo de amigos, iniciando uma história que acompanhará quase toda a narrativa principal e que será compartilhada também pelo narrador central, numa demonstração clara de possibilidade de um fragmento na obra tornar-se também um fragmento da obra: “No Primeiro Regimento, tomando de Canindé de São Francisco até Brejo Grande, beirando o rio e entrando mais para dentro, vem os alemães brancos do comando de Porto da Folha e os brabos de Propriá(...) tudo amuntado nuns cavalos pequenos de cabeça buliçosa e que as patas cavam no chão e sai fumaça das ventas no tempo frio (RIBEIRO, 1971, p. 141)”; “O enterro aconteceu num dia quente e ensolarado. Era um daqueles dias que se deveria ir passear até um lago para tomar banho, levando vinho tinto, pão e queijo(...) Não era um dia de tristeza, não era um dia para se morrer (SCHLINK, 2011, p. 19)”.

Dällenbach refere-se a algumas características extraídas do texto nas quais estariam envolvidas detecções, por parte do leitor, de lacunas ou vazios dentro de determinada obra que culminariam por ser decodificadas por esse mesmo leitor, e cujas ações ou inações estariam condicionadas a certos sinais emitidos de dentro da obra. Uma vez que o envolvimento do leitor com o texto pode produzir-lhe um sensação prazerosa, ainda que

acompanhada de alguma dificuldade de compreensão de seu conteúdo, as presenças dessas lacunas terminam por contribuir favoravelmente à constituição textual.

Inicialmente nos parece incompreensível, por exemplo, a marcha de Getúlio direto para um cenário de combate que seria o seu fim, a menos que à sua sombra pudesse estar presente uma força sem igual, impondo-lhe uma certeza de êxito tamanha, que o medo da morte passa a ser algo menor e com menos importância. De igual modo, quando nos questionamos qual a razão de ser inserida uma das personagens da história de Jörg na mise en abyme, e percebemos que além disso trata-se da própria personagem que constrói o espelho, nesse caso, Ilse, passamos a urdir uma trama na outra, ou uma trama em função da outra: “O Segundo Regimento parte da Quinta de Nossa Senhora da Glória, por cima de Carira e Frei Paulo, até Socorro, e essa força é comandada pelo Major Jacaré de Carira, assim chamado porque tem mais dente do que um jacaré e a boca até maior e gosta muito de dar risada e dizem que não tem pai nem mãe, nascendo de dentro de uma ipueira. Esse Regimento tem diversos tenentes dos melhores, e todos vestidos de couro malhado de preto e branco e que por mais que tome pó nunca avermelha nem encarde (RIBEIRO, 1971, p. 144)”; “Naquele dia, à noite, enquanto as crianças dormiam, Ulla ligou para Ilse. Não aguentava mais aquilo sozinha. Ilse veio, imbuída do espírito de responsabilidade. Não era amiga íntima de Ulla. Mas se Ulla estava tão solitária e desesperada a ponto de procurar consolo, Ilse tinha que lhe dar tudo o que podia (SCHLINK, 2011, p. 35)”.

Para Dällenbach, a recepção observada no leitor estará de certo modo vinculada à mise en abyme na medida em que a emissão de tais sinais destaca a existência de uma relação do texto com aquele que o lê, a partir do que um novo contexto poderá vir a ser formado a cada nova leitura de fragmento, num ciclo de reflexividade permanente. A própria inserção de um novo texto, por si só, já se configurara como um sinal para a percepção da mise en abyme, embora essa reflexividade possa vir a ser detectada também a partir de outros processos, sobretudo aqueles que estão relacionados às experiências de seus personagens dentro da própria obra. Uma vez que possamos determinar em *Sargento Getúlio* e em *O Fim de Semana* esse aspecto especular a que Dällenbach se refere, cujo efeito é alcançado a partir do emprego desse processo de reflexividade, estaremos diante de um procedimento que redimensiona o valor do texto, na proporção em que reforça a sua estrutura ficcional: “O Terceiro Regimento dos Encouraçados parte mais ou menos das beiradas de Simão Dias, fazendo zigue-zague até Barracão, e esse o comandante é o Capitão Rosivaldo da Silva com Onça, que foi criado pelumas onças, mas depois teve que sair ainda menino.(...) Esse regimento combate vestido

de couro de onça, e o Capitão Rosivaldo anda de couro de onça pintada, com a cabeça da onça em cima do chapéu e uma flor vermelha dentro da boca da onça (RIBEIRO, 1971, p. 145-146)”; “Dentro de quinze minutos você vai estar dormindo. Às seis da manhã já estará tão gelado e respirando de maneira tão imperceptível que a polícia, se não investigar com muita acuidade, dirá que está morto. Na verdade, você mal estará respirando. Por que a polícia vai ser tão exata? Ela vai mandar vir uma ambulância (SCHLINK, 2011, p. 73)”.

Percebe-se, inclusive, que em *O Fim de Semana* o caráter especular vai além da simples inserção da história, de maneira que a partir da construção inicial surgem duas instâncias narrativas na disputa de uma mesma personagem, reforçando o caráter especular do enredo. Tal disputa pode ser destacada na cena em que Ilse, após a conversa que tinha tido com Jörg, Christiane e Marko, divaga profundamente, antes de ir para cama, sobre como a personagem Jan, de seus escritos, iria se comportar, uma vez que o conteúdo daquela conversa guiou-a para o lado de especulações que jamais pensara anteriormente, mas que também a despertou para novas possibilidades: “Depois do café, Ilse sentiu desejo de continuar escrevendo. Não só escrever, mas deixar a imaginação à solta. Ilse começou a ter prazer com a sua fantasia(...) mas não sentiu vontade de continuar narrando o dia a dia de Jan, pelo menos não naquele momento(...)ainda teria de pesquisar se os terroristas alemães obedeciam a determinados padrões(...)todas as perguntas tinham resposta. O que Ilse não sabia responder era como continuariam os assassinatos (SCHLINK, 2011, p. 124,150)”.

João Ubaldo utiliza uma linguagem marcada pela predominância da forte oralidade, de tal modo que as estruturas encontradas apenas no Nordeste ganham ainda mais força quando estão engendradas num enredo complementado pela mise en abyme, e esse caráter num texto eminentemente narrativo, onde encontramos um quase ininterrupto diálogo de Getúlio com as tradições que o cercam, traduzem um espectro de extrema humanidade.

Ao reportar-se ao seu exército, Getúlio repassa ao leitor a estética de sua própria cultura, que é a cultura do sertão clássico, de antes e também do agora; Schlink, por sua vez, retoma o discurso dos ideais revolucionários e a propósito de um reencontro constrói uma ambiência de tensão e de certas controvérsias. Ao integrar esse texto com a presença especular de uma história criada por um dos personagens da história, ele desperta no leitor a iniciativa de participar também das associações do enredo que estarão por vir; A trama de Ilse, dentro da trama de Schlink, além de ser tão ficcional quanto a do seu criador, dá-nos ainda a possibilidade de escolher com ela qual o curso que será tomado pela personagem da mise en abyme, Jan, cujo final além de ser absolutamente surpreendente, especialmente se

comparado às expectativas de cenários que estavam sendo apresentados até aquele momento, nos catapulta para o atentado real mais relevante já acontecido na história do ocidente, e que compõe o nosso imagético desde então: “Pois, dando no juízo fazer isso, eu pego uns apitos e umas cornetas e chamo esse meu exército que eu sou comandante e entro em Aracaju com vosmecê numa parada, com o caixão cheirando a folha de pitanga e não deixo nada no caminho. Isso tudo são machos, isso é o que eles são (RIBEIRO, 1971, p. 146)”; “Finalmente, tudo terminou. O funcionário da funerária comprado pelos camaradas libertou Jan da sala de equipamento e lhe deu a bolsa.(...)Era livre, não devia nada a ninguém, não tinha nenhum compromisso de amor, amizade, era livre para se doar unicamente à causa. Que felicidade, que euforia da liberdade.(...)Os clientes gritam que um avião se chocou com a torre e Jan se pergunta se foi o aparelho que guiou o avião(...)Ele não corre. Entra num dos escritórios, passa por entre divisórias e mesas até a janela e vê que a outra torre também está em chamas.(...)Jan sabe que não vai agitar os braços e as pernas ou gritar. Ele não quer temer o seu fim rápido e brusco e indolor, quer saborear o voo. Sempre quis ser livre. Ele se despiu de todas as ligações, viveu à luz da liberdade e com o seu custo. Tudo o que fez estava certo se conseguir voar agora. Jan abre os braços (SCHLINK, 2011, p. 125, 218-219)”.

Certamente que a importância da exploração de todos esses contextos encerra uma abordagem ainda mais profunda e que reflete a potencial carga de conflitos de que as personagens são detentoras, e cujas consequências são as idealizações desse mundo em paralelo, fruto da carga de reflexividade dos textos. Nesse caminho, ordenando cenários e criando circunstâncias que provoquem nos textos as lacunas que justifiquem as inserções de seus respectivos espelhos, João Ubaldo e Schlink oferecem sinais e convidam o leitor a aproveitar os enredos a partir de uma outra perspectiva, a perspectiva da especularidade que dá sentido à obra, contrastando e comparando suas cenas, narrativas e personagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com um propósito fundamentalmente analítico, o presente trabalho foi debruçado sobre as obras *Sargento Getúlio* e *O Fim da Semana* com foco em três quesitos regularmente presentes nas obras literárias contemporâneas, e também nas clássicas dos séculos passados, e que de certo modo dirige o olhar do leitor para alguns aspectos mais profundos dentro da leitura regular, o que interfere no seu próprio conhecimento de mundo – o olhar sobre o anti-herói, a ambivalência dos atos desse mesmo anti-herói, além dos conflitos morais gerados por seus embates de consciência. As obras, urdidas coerentemente por um escritor baiano e um professor de filosofia alemão, separadas por um espaço de tempo de exatos quarenta anos, mostram-nos a permanente insatisfação que habita o ser humano e que, em que pese, por exemplo, um lapso de quatro décadas, posiciona-as a cada leitura mais próximas, haja vista os pontos de convergência permanecerem sempre unidos, sobretudo quando considerados em análises como a do estudo ora em questão.

É comum que em determinadas obras dramáticas as expectativas não realizadas de resoluções tranquilizadoras, além de perturbarem o leitor ainda frustrem suas perspectivas de desenvolvimento, na medida em que as ações de suas personagens, especialmente as ações decorrentes de seu caráter fragmentário, permeiam-se por mostras de constatada falta de heroísmo, culminando com a decepção e o desespero humano. O interessante, porém, é que a essa personagem oprimida e, por vezes, desafortunada, é conferida a honra de sofrer até o ponto de alcançar a dignidade de sua própria tragédia, percorrendo a fundo o conceito anti-heroico, cuja inclinação está intimamente ligada às noções de brutalidade e injustiça.

As configurações de um estilo anti-heroico, particularmente hostil e decadente, respectivamente, das personagens de *Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana*, são acompanhadas de perto pelo esvaziamento do perfil do herói tradicional, muito embora isso ao mesmo tempo se transforme numa ambiguidade que impulsiona essas mesmas personagens a uma revolução da visão desse herói tradicional, gerando, a partir daí, uma dimensão igualmente heroica. Talvez, tendo sido conscientemente gerados como anti-heróis por seus criadores, Getúlio e Jörg veem-se trilhando um percurso sob uma condição de vítimas de circunstâncias desumanizadoras, alvos muito mais de pecados de terceiros do que os seus próprios, prosseguindo num caminho a partir do qual se precipitarão em direção aos seus próprios destinos, num esforço que ultrapassa a compreensão do anti-herói e faz a personagem alcançar uma condição universal.

Ao mesmo tempo em que essa paixão dos protagonistas recupera a dimensão da tragédia num contexto anti-heroico, numa brilhante contextualização de acontecimentos cujo

significado vai além do alcance do “herói não heroico”, importa ressaltar que o “transgressor” pode ser um salvador ou um criminoso, sendo-lhe possível apenas perturbar o convívio social e a noção do leitor, ou também transformar esse mesmo meio social, resultando-lhe uma avaliação moral de acordo com o resultado de seus atos. Em Getúlio e Jörg há uma divisão substancial e inerente aos seus modos de ser, o que representa bem a dicotomia entre o eu e o outro e, de um modo favorável, a ambiguidade que lhes permite relativizar a grandeza de suas funções protagonistas e a degradação de suas quedas; que lhes permite também transformar o poder em submissão e o forte em fraco, ou o fraco em forte, além de mostrar de modo claro a destruição do indivíduo, cujo limite é inevitavelmente a morte.

Lançando mão do que nos diz Humberto Maturana (2002, p. 63), “somos como somos em congruência com o nosso meio, e nosso meio é como é em congruência conosco”, percebemos que as mudanças estruturais, num âmbito de interações, sejam elas sociais ou literárias, provocam os discursos e argumentos que justificam a negação do outro, sendo necessário criar sistemas legais que definam as relações entre sistemas humanos diferentes, assim como entender a natureza do social e do ético no âmbito de sua função emocional. O que nos diferencia entre as pessoas não é a duvidosa originalidade do nosso caráter, sobretudo ante a permanente mudança das circunstâncias que nos cercam, mas sim a duvidosa originalidade de nossas criações, uma vez que, aparentemente, a escassez de nossas criações se explica pela desconfiança natural das possíveis limitações de nossas capacidades. Apesar das atitudes de Getúlio revelarem uma obstinada vontade de ser, esta vontade afirma tão somente a decisão de não ser como os outros que o cercam. Tudo nele é impulso, e tudo nele acaba negando a si mesmo. Ao desempenhar suas representações contraditórias atinge sua autenticidade, seu verdadeiro ser. Nesse descompasso, em Jörg destaca-se um sentimento de profunda solidão, embora nesse contexto sentir-se só não representa sentir-se infeliz, mas apenas diferente, um sentimento que representa não uma ilusão, mas um fato absolutamente real; uma diferença dos outros, que nem por isso provoca um sentimento de culpa que se transforma em rancor ou desespero solitário, o que para ele estabelece uma incapacidade natural de uma reconciliação para a fluência da vida: “Todo mundo eu pego e capoto! (RIBEIRO, 1971, p. 17)”; “(...) ele refletira muito e imaginara quais os amigos que lhe fariam bem e quais apenas o deixariam constrangido e mais fechado(...) ele precisava ver gente, além disso, precisava de ajuda. De quem, se não de velhos amigos? (SCHLINK, 2011, p. 10)”.

*Sargento Getúlio* e *O Fim de Semana* são obras cujos cerne nos remetem a uma análise dos diversos aspectos das personalidades de suas personagens, sujeitas a variações

morais e psicológicas, e que por isso são um extrato da vida real que acaba por levar o leitor a ser instigado a um aprofundamento dessas sensações. Uma vez que se tratam de obras instigantes, em que personagens como Getúlio e Jörg provocam diferentes modos de identificação e rejeição, a complexidade e os conflitos a partir dos quais são compostos seus caracteres contribuem para que o leitor se esforce por discerni-los face a toda uma conjuntura social. Na proporção em que atentamos a certos aspectos da moral, como o fizemos até o momento, observamos notadamente que muitas atitudes dessas personagens estarão diferentes do dever ser, porém, a moral da sociedade humana é certamente comparável à narrativa das personagens das obras dos autores que a compõem.

É um fato bastante claro que desde os primórdios surgiram indivíduos excepcionais, nos quais se encarnava a moral clássica do herói tradicional, entretanto, não é o que vemos em Getúlio e Jörg, e nem nas atitudes morais por eles tomadas em suas jornadas, invariavelmente voltadas para si mesmas, com seus interesses particulares em “perfeita falta de sintonia” com o interesse geral e longe de uma moral utilitária.

Ainda que com todos esses atributos, ou falta deles, são personagens que compõem uma obra inserida no seu tempo e que refletem a angústia dos que vivem um mundo real, igualmente desprovido de heróis tradicionais, equilíbrio social e indivíduos coerentes. Getúlio e Jörg dão voz a João Ubaldo e Schlink, e definitivamente enriquecem as suas obras literárias, na medida em que desafiam o leitor, ao longo das narrativas, lançando-lhes dúvidas acerca do que considerar como moralmente correto; de como processar em sua mente esse quesito moral e, ocasionalmente, dúvidas sobre a possibilidade de não ser correto concordar com esse pensamento.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE**, Roberta Manuela Barros de. **O Fascínio de Scherazade**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- BERGSON**, Henri. **As Duas Fontes da Moral e da Religião**. 216ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- BOURNEUF**, Roland; **OUELLET**, Real. **O Universo do Romance**. São Paulo: Livraria Almedina, 1981.
- BROMBERT**, Victor. **Em Louvor de Anti-Heróis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BRUNEL**, Pierre. **As Vocações de Orfeu**. In: BRICOUT, Bernadette (org). **O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CÂNDIDO**, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Personagem do Romance**. In: **A Personagem da Ficção**. 10ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARRIÈRE**, Jean-Claude. **Juventude dos mitos**. In: BRICOUT, Bernadette (org). **O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHARTIER**, Pierre. **Os Avatares de Fausto**. In: BRICOUT, Bernadette (org). **O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DÄLLENBACH**, Lucien. **Le Récit Spéculaire: Essai sur La Mise en Abyme**. Paris: Seuil, 1977.
- DEFOE**, Daniel. **Robinson Crusoe**. 2ª Ed. São Paulo: Marin Claret, 2000.
- FORSTER**, E.M. **Aspects of the Novel**. London: Edward Arnold, 1949.
- FUENTES**, Carlos. **Geografia do Romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GIANOTTI**, José Arthur. **Dilemas da Moral Iluminista**. In: NOVAES, Adauto (org). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GOETHE**, Johann Wolfgang. **Fausto**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- HAZIN**, Marli Vila Nova de Moraes. **Aspectos do Duplo em Orlando de Virgínia Woof e em Orlanda de Jacqueline Harpman**. Tese de Doutorado. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2011.
- HOLANDA**, Lourival. **Sob o Signo do Silêncio**. São Paulo: Edusp, 1992.
- IANNI**, Octavio. **Enigmas da Modernidade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- LIMA**, Luis da Costa. **Teoria da Literatura e suas fontes**. São Paulo.
- LUKÁCS**, Georg. **A Teoria do Romance**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009
- MATURANA**, Humberto. **Emoções e Linguagens na Educação e na Política**. 3ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- MELETÍNSKI**, Eleazar M. **Os Arquétipos Literários**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- NERLICH**, Michael. **Dom Quixote ou o combate em torno de um mito**. In: BRICOUT, Bernadette (org). O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PEREIRA**, João Batista. **As Latitudes do Trágico em Os Sertões**. Tese de Doutorado. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2011.
- RIBEIRO**, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. 3ª. ed. São Paulo: Artenova, 1971.
- ROUANET**, Sérgio Paulo. **Dilemas da Moral Iluminista**. In: NOVAES, Adauto (org). Ética. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SAAVEDRA**, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- SCHLINK**, Bernhard. **O Fim de Semana**. 1ª ed. Record, São Paulo, 2011.
- SOLLERS**, Philippe. **Do mito à realidade: Don Juan e Casanova**. In: BRICOUT, Bernadette (org). O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEINER**, George. **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TODOROV**, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- WATT**, Ian. **Os Mitos do Individualismo Moderno**. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 1997.