



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES – CCHLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA**  
**LINHA DE PESQUISA: TRADIÇÃO E MODERNIDADE**

**SOBRE O HERÓI ROMANESCO:**  
***A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL*, DE GUSTAVE FLAUBERT,**  
**E *QUARUP*, DE ANTÔNIO CALLADO**

**CÍCERO ÉMERSON DO NASCIMENTO CARDOSO**

**JOÃO PESSOA – PB**

**2023**

CÍCERO ÉMERSON DO NASCIMENTO CARDOSO

**SOBRE O HERÓI ROMANESCO:  
A *EDUCAÇÃO SENTIMENTAL*, DE GUSTAVE FLAUBERT,  
E *QUARUP*, DE ANTÔNIO CALLADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Teoria e Modernidade

**JOÃO PESSOA – PB**

**2023**

CÍCERO ÉMERSON DO NASCIMENTO CARDOSO

**SOBRE O HERÓI ROMANESCO:  
A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL, DE GUSTAVE FLAUBERT,  
E QUARUP, DE ANTÔNIO CALLADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 28 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo – UFPB

Presidente – Orientador



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Marta Maria Aragão Maciel

Examinador (a)



Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira

Examinador



Prof. Dr. Auricélio Ferreira de Souza

Examinador



Prof. Dr. João Batista Pereira

Examinador

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

C268s Cardoso, Cícero Êmerson do Nascimento.  
Sobre o herói romanesco : a educação sentimental, de  
Gustave Flaubert, e Quarup, de Antônio Callado / Cícero  
Êmerson do Nascimento Cardoso. - João Pessoa, 2023.  
426 f.

Orientação: Arturo Gouveia de Araújo.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura francesa. 2. Literatura brasileira. 3.  
Herói romanesco. I. Araújo, Arturo Gouveia de. II.  
Título.

UFPB/BC

CDU 821.133.1(043)

Ao Deus Espírito — que existe.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo, um dos seres humanos mais extraordinários que conheci, por sua orientação atenciosa, por sua generosidade ao compartilhar conhecimentos e por sua predisposição a acolher sempre.

Ao Prof. Dr. Edson Soares Martins, que primeiro me instigou à realização de pesquisa acadêmica e fez-me acreditar na possibilidade de realização deste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne que, sempre acolhedora, contribuiu significativamente com minha formação acadêmica e com dicas que me auxiliaram a desenvolver este trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edilane Rodrigues Bento Moreira que muito contribuiu com relevantes dicas para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. André Alcman Oliveira Damasceno, pelo incentivo e pelas contribuições quanto à leitura e ao estudo d'*A educação sentimental*.

Ao Prof. Dr. Raul Max Lucas da Costa, que me ajuda a construir novos horizontes existenciais através da Psicanálise — que ele vivencia com amplitude de conhecimentos e com grande ética profissional.

Ao Dr. Carlos Ticiano Duarte e ao Dr. Crístenes Sanches — pelo apoio que foi determinante para a efetiva realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Adílio Junior de Souza cuja presença marcante em vários momentos de minha formação acadêmica amplia meus horizontes intelectuais e inspira-me com sua ética e sua abnegação.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marta Maria Aragão Maciel que, pela inteligência, abnegação e força de caráter, me inspira tanto na vida pessoal quanto na vida acadêmica.

À Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Lucia de Souza Agra, a quem profundamente estimo e com quem aprendi muito em sala de aula e sob sua orientação atenciosa quando concluí a graduação em Letras, pela Universidade Regional do Cariri – URCA.

Aos membros da banca de defesa: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marta Maria Aragão Maciel, Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira, Prof. Dr. Auricélio Ferreira de Souza e Prof. Dr. João Batista Pereira. Agradeço por aceitaram gentilmente participar desse momento significativo da minha vida acadêmica com reflexões e com dicas que poderão melhorar e ampliar este trabalho.

Às Professoras: Maria Eneida Feitosa, Evanilda Alves Rocha Tavares, Maria do Socorro Morais Martins, Sandra Espínola dos Anjos, Liane Schneider, Maria Socorro Brito de Abreu, Cristiane da Silva Baltor, Antonia Sergiana Tavares de Oliveira, Cristiane Rodrigues Vieira, Cláudia Rejanne Pinheiro Grangeiro, Regiane Lorenzetti Collares, Joselina da Silva, Magnólia Santos e Maria Matias da Silva — mulheres marcantes para minha vida acadêmica e profissional.

Aos Professores: Roberto Marques, Francisco de Freitas Leite, Régio Hermilton Ribeiro Quirino, Milton Marques Júnior, Fabrício Possebon, Luiz Manoel Lopes, Thiago Gil Lessa Alves, Raul Azevedo de Andrade Ferreira, Carlos Alberto Moreira Saraiva, Raimundo Luiz do Nascimento e Francisco Flávio Cavalcanti de Queiroz — professores muito significativos para minha vida acadêmica.

A Érika Cardoso do Nascimento, Jayane Nascimento de Oliveira, Jéssica Nascimento de Oliveira, Ivoneide do Nascimento Cardoso e Paulo Henrique Nascimento de Lima — minha família.

À Maria Raquel da Conceição (minha bisavó materna que predisse, por ocasião de minha aprovação no vestibular para o Curso de Letras, que eu faria doutorado), Fransquinha Cardoso (minha avó paterna), Etelvina Cabral Silva e Francinete Cardoso (minhas tias).

Aos Professores e Professoras das escolas de Juazeiro do Norte–CE nas quais realizei meu Ensino Fundamental e Médio: EEFM Figueiredo Correia, EEFM Professor Moreira de Sousa, EEF Edward Teixeira Férrer e EEM Governador Aduino Bezerra. Quero

mencionar o nome da Professora Francisca Silvânia Silva Sobreira através da qual homenageio todas as professoras de minha formação no Ensino Básico.

Aos Professores e Professoras do Curso de Letras da Universidade Regional do Cariri – URCA, instituição na qual realizei graduação e especialização. Quero mencionar, novamente, o nome da Professora Maria do Socorro Morais Martins através da qual homenageio todas as professoras de minha formação no Ensino Superior.

Aos Professores e Professoras do Curso de Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa da Universidade Regional do Cariri – URCA. Quero mencionar, novamente, o nome da Professora Maria Eneida Feitosa através da qual homenageio todas as professoras de meu Curso de Especialização.

Aos Professores e Professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, instituição na qual realizei mestrado e doutorado. Quero mencionar, novamente, o nome da Professora Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne através da qual homenageio todas as professoras de minha formação no PPGL–UFPB.

Aos amigos e amigas: Lucia Costa, Roberto Viana, Edson Correia, Luzia Sales, Tereza Rosalina Sales, Fernando Souza, Emmanuel Souza, Brennon Bernardo, Ribamar Bringel, Itallo Ribeiro, Ângela Calou, Ana Rúbia Cabral, Arysa Cabral, Edilania Cabral, Edna Cabral, Teresinha Teixeira da Silva, Sandra Rodrigues, Ana Cleide Batista, Neuma Xenofonte, Katyússia Freitas, Newton de Castro, Thiago da Silva, Edivania F. da Silva, Alessandro Batista de Oliveira, Dálete Lima, Gilvânia de Paula Grangeiro, Francisco Paulo Agra, Nady Costa, Sheyla Oliveira, Sara Carvalho, Ivson Bruno, José Martins, Luciana Bessa, Ildevania Felix, Samuel Dias, João Pedro do Juazeiro, Célia Cardoso, Rosário Lustosa, Luís André Bezerra, Thailyta Feitosa, Áurea Brito, Betânia Arruda do Nascimento, Marta Alves, Nilson Santana, Sinesio Telis, Elieldo Carvalho, Jacqueline dos Santos, Dan Oliveira, Nenén da Silva, Edna Teles, Marcos Antônio Veloso Teles, Jucenilda Veloso Teles, Edvan Lima Silvino e Simone Caitano.



*On se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu'on a rêvé!*

*(Gustave Flaubert)*

*Quando Deus nos encaminha àquilo que temos capacidade de amar com maior verdade, está nos encaminhando a ele próprio.*

*(Antônio Callado)*

**SOBRE O HERÓI ROMANESCO:  
A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL, DE GUSTAVE FLAUBERT,  
E QUARUP, DE ANTÔNIO CALLADO**

**RESUMO:**

Este trabalho consiste na realização de um estudo de caráter comparativo entre *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, e *Quarup*, de Antonio Callado. Optamos por estudar as obras que constituem nosso *corpus* a partir de uma categoria analítica estrutural: o herói romanesco. Nesse sentido, nossa proposta foi desenvolvida com base na ideia de que é possível perscrutar uma possibilidade de leitura capaz de representar uma contribuição original para a fortuna crítica de ambas as obras. Nossa hipótese de pesquisa pautou-se, inicialmente, na observação de convergências presentes na construção dos heróis romanescos nelas apresentados, de modo que isso nos instigou a pensarmos na maneira como esses heróis modernos agem no sentido de realizarem suas metas existenciais e inserem-se em contextos sócio-históricos complexos que repercutem na configuração subjetiva deles. Observamos, ainda, os recursos estéticos empregados por seus respectivos autores para a construção desses heróis, além de analisarmos, na linha do que György Lukács (2000) apresenta no ensaio *A teoria do romance*, que se constitui a perspectiva teórica que adotamos, como Frédéric Moreau e Nando poderiam ser categorizados em se tratando da tipologia apresentada pelo teórico. Como resultado final, percebemos a pertinência do estudo comparativo sugerido, pois essas obras apresentam convergências e divergências que nos possibilitaram reflexões significativas acerca da categoria analítica que estudamos. Também foi possível discutir Frédéric Moreau como *herói do romantismo da desilusão* e Nando como herói que apresenta traços do *herói da educação* em suas especificidades. Como procedimento essencial de nosso estudo, recorreremos a uma pesquisa bibliográfica pautada no recolhimento, leitura e análise de materiais indispensáveis para a construção dos debates para os quais nos direcionamos. O levantamento de fortuna crítica nos possibilitou estabelecer algumas linhas gerais que foram significativas para a compreensão desses romances distanciados por um século e por mimetizarem espaços socioculturais, sociopolíticos e sócio-históricos de países distintos. Para desenvolvimento de nosso debate, recorreremos a estudiosos que contribuíram profundamente para nossa investigação, dentre os quais, na Europa, Lukács (2000), Marx (2012), Hobsbawn (1996) e Oehler (1999); e, no Brasil, Candido (2010), Rosenfeld (2000), Chiappini (2000), Gouveia (2011), dentre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Francesa; Literatura Brasileira; Herói romanesco.

**LE HÉROS DU ROMAN:**  
***L'ÉDUCATION SENTIMENTALE*, DE GUSTAVE FLAUBERT,**  
**ET *QUARUP*, DE ANTÔNIO CALLADO**

**RÉSUMÉ:**

Cet ouvrage correspond à une étude comparative entre *L'éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert, et *Quarup*, de Antônio Callado. Nous avons choisi d'étudier les oeuvres qui composent notre corpus à partir d'une catégorie analytique structurelle: le héros romanesque. Notre proposition part de l'idée qu'il est possible d'avoir une lecture capable de représenter une contribution originale à la fortune critique des deux oeuvres. Notre hypothèse de recherche était basée sur l'observation des convergences présentes dans la construction des héros romanesques qui y sont présentés, de sorte que cela nous a incités à réfléchir à la manière dont ces héros modernes agissent dans le sens d'atteindre leurs objectifs existentiels et s'insèrent dans des contextes sociohistoriques complexes qui affectent leur configuration subjective. Nos observons également les ressources esthétiques employées par leurs auteurs respectifs pour la construction de ces héros, en plus d'analyser, dans la lignée de ce que György Lukács (2000) présente dans l'essai *La théorie du roman*, qui constitue la perspective théorique que nous adoptons, puisque Frédéric Moreau et Nando pourraient être catégorisés selon la typologie présentée par le théoricien. Quant au résultat, on perçoit la pertinence de l'étude comparative proposé, tant ces travaux présentent des convergences et des divergences qui nous ont permis de réfléchir significativement sur la catégorie analytique que nous avons étudiée. Il a également été possible d'évoquer Frédéric Moreau en héros du romantisme de la désillusion et Nando en héros qui présente les traits du héros de l'éducation dans ses spécificités. Comme procédure essentielle de notre étude, nous avons eu recours à une recherche bibliographique basée sur la collecte, la lecture et l'analyse de matériaux essentiel pour la construction des débats auxquels nous sommes dirigés. L'enquête de fortune critique nous a permis d'établir quelques lignes générales significatives pour la compréhension de ces romans distants d'un siècle et pour mimer les espaces socioculturels, sociopolitiques et sociohistoriques de différents pays. Pour développer notre débat, nous nous sommes tournés vers des chercheurs qui ont profondément contribué à notre enquête, parmi lesquels, en Europe, Lukács (2000), Marx (2012), Hobsbawn (1996) et Oehler (1999); et, au Brésil, Candido (2010), Rosenfeld (2000), Chiappini (2000), Gouveia (2011), entre autres.

**MOT-CLÉS:** Littérature Française; Littérature Brésilienne; Héros romanesque.

**SOBRE EL HÉROE DEL ROMANCE:  
LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL, DE GUSTAVE FLAUBERT,  
Y QUARUP, DE ANTÔNIO CALLADO**

**RESUMEN:**

Este trabajo consiste en la realización de un estudio de carácter comparativo entre *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert, y *Quarup*, de Antônio Callado. Elegimos por estudiar obras que constituyen nuestro *corpus* desde una categoría analítica estructural: el héroe del romance. En este sentido, nuestra propuesta se desarrolló a partir de la idea de que es posible escudriñar una posibilidad de lectura capaz de representar un aporte original a la fortuna crítica de las dos obras. Nuestra hipótesis de investigación se basó en la observación de las convergencias presentes en la construcción de los héroes de los romances presentados en ellos, de modo que esto nos instigó a pensar sobre la forma en que estos héroes modernos actúan para lograr sus objetivos existenciales e insertarse en el contexto sociocultural que repercuten en su configuración subjetiva. También observamos los recursos estéticos empleados por sus respectivos autores para la construcción de estos héroes, además de analizar, en línea con lo que György Lukács (2000) presenta en el ensayo *La teoría de lo romance*, que constituye, la perspectiva teórica que adoptamos, como podrían categorizarse Frédéric Moreau y Nando en función de la tipología presentada por el teórico. Como resultado final, percibimos la pertinencia del estudio comparativo sugerido, ya que estos trabajos presentan convergencias y divergencias que permitieron reflexionar significativamente sobre la categoría analítica que estudiamos. También fue posible hablar de Frédéric Moreau como *héroe del romanticismo del desencanto* y de Nando como héroe que presenta rasgos del *héroe de la educación* en sus especificidades. Como procedimiento esencial de nuestro estudio, recurrimos a una investigación bibliográfica basada en la recopilación, lectura y análisis de materiales esenciales para la construcción de los debates a los que nos dirigimos. Este relevamiento de la fortuna crítica permitió establecer algunas líneas generales que resultaron significativas para la comprensión de estos romances que se han distanciado por un siglo y por mimetizarse con espacios socioculturales, sociopolíticos y sociohistóricos de distintos países. Para desarrollar nuestro debate, recurrimos a académicos que contribuyeron profundamente a nuestra investigación, entre los cuales, en Europe, Lukács (2000), Marx (2012), Hobsbawm (1996) y Oehler (1999); y, en Brasil, Candido (2010), Rosenfeld (2000), Chiappini (2000), Gouveia (2011), dentre outros.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura Francesa; Literatura Brasileña; Héroe del romance.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A CATEGORIA ANALÍTICA DO HERÓI.....	19
2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A <i>TEORIA DO ROMANCE</i> .....	44
2.1 – A <i>TEORIA DO ROMANCE</i> – DO ÉPICO AO ROMANESCO.....	66
2.2 – A TIPOLOGIA DO HERÓI ROMANESCO .....	87
3 – A <i>EDUCAÇÃO SENTIMENTAL</i> E <i>QUARUP</i> : DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS.....	95
3.1 – NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA D’A <i>EDUCAÇÃO SENTIMENTAL</i> .....	103
3.2 – NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE <i>QUARUP</i> .....	177
3.3 – SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO D’A <i>EDUCAÇÃO SENTIMENTAL</i>	243
3.4 – SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO DE <i>QUARUP</i> .....	310
3.5 – FRÉDÉRIC MOREAU: UM HERÓI ENSIMESMADO DESCE AO INFERNO DA PAIXÃO .....	355
3.6 – NANDO: UM HERÓI DESE EDUCADO EM PAÍS CONTRADITÓRIO ....	382
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	414
REFERÊNCIAS .....	419

## INTRODUÇÃO

Gustave Flaubert publica *A educação sentimental*, na França, em 1869. Cem anos após, em 1967, Antônio Callado publica, no Brasil, *Quarup*. Diante de obras literárias construídas em contextos sociopolíticos, socioculturais e sócio-históricos evidentemente diferentes, e que se distanciam no tempo por um século, indagamo-nos se haveria nelas componentes que justificassem a realização de um trabalho de caráter comparativo.

Nossa hipótese de trabalho partiu da ideia de que esses romances apresentam, sim, vários aspectos que possibilitam uma análise por um viés comparativo, dentre eles, os recursos empregados para a construção do herói romanescos caracterizado, além de outros fatores, pela vivência de acontecimentos históricos que, no caso de Frédéric Moreau, d'*A educação sentimental*, ocorrem concomitantemente à tentativa de efetivação de sua meta existencial sem, contudo, afetá-lo diretamente quanto ao objetivo que o norteia; e que, no caso do padre Nando, de *Quarup*, ampliam sua concepção de mundo e repercutem profundamente em seu processo de formação.

Consideramos, ainda, que Frédéric é um herói do século XIX em meio aos conflitos ocorridos na França, em decorrência das Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848; enquanto Nando é um herói brasileiro do século XX, em meio aos acontecimentos políticos compreendidos entre o segundo governo de Getúlio Vargas, que sai do poder em 1954, até o momento em que o golpe militar de 1964 é deflagrado.

Desse modo, além de observarmos os componentes estéticos utilizados para construção desses romances, consideramos o contexto histórico presente neles, sobretudo quando esse contexto tem implicações para as ações realizadas por seus heróis romanescos. Com o objetivo de desenvolver estudo comparativo entre os romances que constituem nosso *corpus*, apontamos, desse modo, algumas analogias gerais norteadoras de nossa análise, isto é, de que maneira:

1) os heróis agem para a concretização de suas metas existenciais (ambos são singularizados, dentre outros aspectos, pelo desejo de efetivar o amor que devotam a personagens femininas vislumbradas por idealização)<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> No caso de Nando, este ponto se configura um de seus ideais, mas não o mais significativo.

2) os contextos históricos apresentados nesses romances poderiam auxiliar-nos a compreender aspectos pontuais da caracterização de seus respectivos heróis problemáticos<sup>2</sup>;

3) os autores desenvolvem, com estilos peculiares, e em períodos literários específicos, o herói romanesco de suas obras a partir das transformações que, historicamente, configuram o gênero romance;

4) os narradores (ambos dispõem de narradores heterodiegéticos e oniscientes) apresentam, estruturalmente, os acontecimentos que constituem suas enredísticas.

Decidimos desenvolver este trabalho, ainda, porque constatamos, além do interesse que os livros aqui apontados nos despertam, a inexistência de trabalhos desenvolvidos, no país, até o momento, com vistas à realização de uma abordagem comparativa entre *A educação sentimental* e *Quarup*.

*A educação sentimental*, embora seja um romance reconhecido pela crítica, parece-nos, de certo modo, ter sido “ofuscado”<sup>3</sup>, no Brasil, pela popularidade de *Madame Bovary*. Podemos constatar, diante disso, o quanto é viável explorar os componentes literários que o constituem e, assim, contribuir para a ampliação de sua fortuna crítica.

*Quarup* é, por sua vez, dentre os livros publicados por Antônio Callado, um dos romances do autor sobre o qual mais incide a realização de trabalhos acadêmicos. Isso não quer dizer, entretanto, que esses trabalhos são suficientes. Nossa pesquisa consiste, dentre outros pontos, na observação de análises que têm explanado a condição do herói romanesco nessa obra.

Partimos da ideia de que é possível perscrutar uma vertente ainda não explorada, além disso, à medida que destacamos o herói romanesco de *A educação sentimental* em comparação com o herói de *Quarup*, de modo que, pelos aspectos acima apontados, e por seus vieses polissêmicos, esses romances detêm inúmeras possibilidades de análise, dentre as quais a que ora apresentamos. A propósito do desafio de discorrer sobre uma obra literária, em uma análise, Erich Auerbach (2004, p. 5001) afirma: “O método de interpretação de textos deixa à discrição

---

<sup>2</sup> Frédéric Moreau, perpassado por ideais burgueses, está alheio aos acontecimentos históricos de seu tempo, mesmo quando lida com outras personagens engajadas politicamente; e, quando está inserido no cenário dos conflitos decorrentes da revolução de 1848, sua meta individual prepondera. Nando, frente ao panorama sociopolítico brasileiro de uma década, também está alheio, inicialmente, a esses problemas, mas, na sequência narrativa, ele tende a mudar algumas concepções de mundo.

<sup>3</sup> Não nos compete tecer, aqui, juízo de valor — porque não nos parece pertinente ou necessário — que aponte a relevância de um romance em relação ao outro, para a produção artística de Gustave Flaubert. Nosso comentário apenas reforça a ideia de que pretendemos ampliar a fortuna crítica de *A educação sentimental* que, no Brasil, dispõe de uma quantidade não significativa de trabalhos a seu respeito.

do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto”.

Diante disso, consideramos possível desenvolver nosso estudo à medida que encontramos aspectos intrínsecos às obras em destaque que podem ser lidas em chave comparativa. Devemos ressaltar, porém, que a hipótese levantada, pautada na observação de pontos de aproximação entre seus heróis, consiste também em averiguar, criticamente, a existência de distanciamentos entre eles, e as implicações que isso representa para a realização de nossa análise.

Nessas obras, deparamo-nos com dois heróis singularizados, além da relação com o contexto sociopolítico do espaço em que estão inseridos, pela vivência de um amor que margeia o platonismo e tem a ver diretamente com a meta existencial deles: Frédéric por uma mulher casada (Madame Arnoux) e Nando por uma moça que está noiva de um jovem engajado em questões políticas (Francisca).

Ao nos reportarmos a esses heróis, percebemos neles a existência de metas a partir das quais podemos traçar seus perfis psicológicos: 1) Frédéric é um herói que, na juventude, traz em si o desejo de realizar pequenos sonhos, imaturos e individualistas, que se tornam secundários após ele conhecer a mulher por quem se apaixona; 2) Nando, por outro lado, também se apaixona por uma mulher a quem direciona seu desejo e afeto, e persegue seu ideal, no entanto isso não se configura como sua principal meta. Menos individualista do que o projeto de Frédéric, Nando idealiza reconstruir o mundo de modo a torná-lo uma nação teocrática — o cerne dessa reconstrução se daria a partir de sua missão catequética direcionada a indígenas do Xingu, isto é, ele dispõe de um ideal tão amplo quanto inexecutável.

Para refletirmos sobre a configuração desses heróis, recorreremos ao ensaio *A teoria do romance* (2000), do húngaro György Lukács<sup>4</sup>, mais precisamente à sua tipologia da forma romanesca. Nesse ensaio, Lukács propõe uma tipologia que consiste na existência de três heróis romanescos apreendidos de acordo com as ações que eles executam na enredística de uma obra: a) *herói do idealismo abstrato* (*Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes), b) *herói do romantismo da desilusão* (*A educação sentimental*, de Gustave Flaubert) e c) *herói da educação* —

---

<sup>4</sup> Celso Frederico (1997, p. 07) apresenta no livro *Lukács: um clássico do século XX* algumas notas biográficas que reproduzimos: “Georg Lukács nasceu em Budapeste, Hungria, em 13 de abril de 1885 e morreu na mesma cidade em 4 de junho de 1971. [...] Em 1902 ingressou na Universidade de Budapeste e, na mesma instituição, obteve o seu doutoramento em ciências jurídicas, em 1906, e em filosofia, em 1909. Prossegue seus estudos em Berlim, vive uns tempos em Florença antes de instalar-se em Heidelberg. Em 1917, ano da Revolução Russa, Lukács regressa para Budapeste”.



*maturidade viril*<sup>5</sup> (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe).

Percebemos que Nando é um herói propenso a mudanças comportamentais que dificultam considerá-lo apenas como um dos três protótipos apresentados por Lukács em sua tipologia, no entanto o analisamos, alinhados com a maior parte dos estudos críticos aos quais acorremos em nossa fortuna crítica, como um herói que apresenta traços do *herói da educação*. Já Frédéric é apontado pelo autor como protótipo do *herói do romantismo da desilusão*. Ele é um herói cuja existência interior está em descompasso com a exterioridade do mundo. Assim, ele leva para a interioridade uma meta autêntica, mas na tentativa de concretizá-la se depara com percalços que ele constrói, por vezes, com sua tendência ao excesso de pensamentos e de ponderações.

A teoria de Lukács não se refere a obras do século XX, de modo que nos questionamos no início de nosso trabalho se seria possível considerar sua tipologia do herói ao nos referirmos a um romance escrito no século XX, como é o caso de *Quarup*. Em decorrência das ações vivenciadas por Nando, o uso dessa concepção pode ser considerada, sim, como base teórica a partir da qual podemos desenvolver leituras acerca desse herói, uma vez que apreciamos essa teoria como ponto de partida para nossa discussão. Relativizamos ou mesmo repensamos sua aplicabilidade com vistas a considerar as mudanças pelas quais o romance passou.

Para realização de nosso trabalho, desenvolvemos pesquisa bibliográfica cujo conteúdo recolhido está estruturado em três capítulos: 1) *Considerações sobre a categoria analítica do herói*, 2) *Considerações sobre A teoria do romance* e 3) *A educação sentimental e Quarup: convergências e divergências*.

No primeiro capítulo, intitulado *Considerações sobre a categoria analítica do herói*, realizamos apresentação panorâmica de estudos teórico-críticos que discorrem sobre a categoria analítica estrutural que escolhemos: o herói romanesco. Nele, discutimos o conceito de personagem com a intenção de direcionar nossa reflexão para um tipo específico de personagem: a considerada central em uma narrativa, isto é, a protagonista, que também recebe a denominação de herói. Nesse capítulo, apontamos o direcionamento teórico que adotamos, pois mencionamos *A teoria do romance* como uma das mais relevantes obras que incidem sobre o herói romanesco.

---

<sup>5</sup> Lukács (2000, p. 71) pensa o romance como a “forma da virilidade madura”, que se contrapõe à “puerilidade normativa da epopeia”, isto é, para ele, o romance é fruto do amadurecimento da forma épica. A epopeia estaria para a puerilidade, como o romance para a virilidade madura. Este se caracteriza como a forma da virilidade madura, ironicamente, porque “a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação”.

No segundo capítulo, intitulado *Considerações sobre A teoria do romance*, realizamos apresentação pormenorizada da obra que constitui nossa fundamentação teórica por excelência. Nele, dispomos de outras duas seções intituladas: 1) *A teoria do romance – do épico ao romanesco* e 2) *A tipologia do herói romanesco*. Na primeira seção, tratamos das reflexões de Lukács acerca do gênero romance que o teórico analisa em comparação com o gênero épico. Na segunda seção, discutimos, de forma pormenorizada, sobre a tipologia de heróis romanescos proposta por Lukács.

No terceiro capítulo, intitulado *A educação sentimental e Quarup: convergências e divergências*, apresentamos as convergências (aproximações) e as divergências (diferenciações) possíveis de serem localizadas nas obras em discussão. Consideramos, nesse capítulo, desde o modo como os heróis agem em suas respectivas enredísticas, até aspectos caracterizadores dessas obras: os componentes narrativos, os antropônimos simbólicos, os contextos históricos, dentre outros pontos.

O terceiro capítulo está dividido em seis seções: 1) *Notas sobre a fortuna crítica d'A educação sentimental*, 2) *Notas sobre a fortuna crítica de Quarup*, 3) *Contexto histórico d'A educação sentimental*, 4) *Contexto histórico de Quarup*, 5) *Frédéric Moreau: um herói ensimesmado desce ao inferno da paixão* e 6) *Nando: um herói deseducado em país contraditório*.

Na primeira seção, realizamos levantamento da fortuna crítica d'*A educação sentimental* com a intenção de compreender os principais direcionamentos teórico-críticos que incidem sobre essa obra. Na segunda seção, fazemos o mesmo com *Quarup*. Na terceira seção, desenvolvemos estudo acerca do contexto histórico da França entre as décadas de 1840 e 1860 — enfatizamos os acontecimentos políticos ocorridos durante as Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848. Na quarta seção, desenvolvemos estudo sobre o contexto histórico do Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, período igualmente complexo à medida que o país, em meio a conflitos e a contradições, se encaminha para o abalo de sua democracia caracterizado pelo golpe militar de 1964. Na quinta seção, realizamos análise do herói romanesco d'*A educação sentimental*, Frédéric Moreau, considerado por Lukács como *herói do romantismo da desilusão*. Na sexta seção, e última, desenvolvemos análise do herói romanesco de *Quarup*, Nando, que consideramos um herói com fortes traços do *herói da educação*, embora ele apresente traços dos outros dois heróis da tipologia lukacsiana.

## 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A CATEGORIA ANALÍTICA DO HERÓI

Para análise dos romances *A educação sentimental* e *Quarup* privilegiamos uma categoria analítica estrutural, isto é, discorreremos sobre o herói que, dentre os componentes estruturantes da narrativa, se caracteriza como um dos mais significativos à medida que ele é a figura a partir da qual as ações se desenvolvem em um enredo. Como nossa proposta é compreender as especificidades do herói, especialmente em duas obras romanescas, observamos, em estudos teórico-críticos que discorrem sobre o herói, de que maneira essa categoria analítica tem sido discutida.

Nessa perspectiva, o herói, como o apreendemos a partir do conceito que Carlos Reis e Cristina Lopes (1988, p. 210) apresentam, no *Dicionário de teoria da narrativa*, relaciona-se com uma “concepção antropocêntrica da narrativa”. Para os autores, a narrativa se desenvolve em função de uma figura central que tem destaque em relação às demais estruturas que lhe configuram. O herói, por esse ângulo de visão, é o protagonista qualificado, aquele de maior relevo no enredo.

Nessa perspectiva, para Reis e Lopes (1988, p. 211), o romance “define-se como enquadramento preferencial para a instituição do herói enquanto entidade individualizada”. Eles completam que Lukács (2000), ao discorrer sobre a “evolução” do romance, é quem primeiro chama atenção para esse aspecto. Dentre os estudos que contribuem para uma tradição crítica que nos auxiliam a refletir sobre o herói, de fato, consideramos a proposta de Lukács, em *A teoria do romance*<sup>6</sup>, uma das mais relevantes. Essa teoria, frente às especificidades das obras que analisamos, representa, como já foi mencionado, um pertinente ponto de partida para nossa investigação.

Antes de discorrermos mais pormenorizadamente a respeito do herói conforme Lukács o concebe, cabe-nos ressaltar que as transformações ocorridas nos dois últimos séculos

---

<sup>6</sup> Consideramos pertinente mencionar que Lukács (2010), em 1936, já adepto das ideias de Karl Marx e Friedrich Engels, publicou uma relevante contribuição para o estudo da personagem, que consta no livro *Marxismo e teoria da literatura*, intitulado: *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos*. Nele, o teórico (LUKÁCS, 2010, p. 193) considera que a fisionomia intelectual de uma personagem é relevante para a composição da tessitura narrativa em um romance, porque a autoconsciência dessa personagem, ou seja, a concepção de mundo dela, deve ser considerada a mais elevada forma de consciência e, desse modo, é “uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época”. Com base nisso, Lukács (2010, p. 189) adverte para a possibilidade de equívocos: 1) ao tratar da fisionomia intelectual de uma personagem, não se pode pressupor que as ideias dela sejam sempre objetivamente exatas, e que ela reflita a realidade objetiva, e 2) a ideia de que uma completa descrição da fisionomia intelectual implica a abstratividade conceitual. Em suma, Lukács (2010, p. 188) considera que a fisionomia intelectual da personagem é “o instrumento fundamental para definir uma personalidade em toda a vivacidade” e aponta, além disso, que as “grandes obras-primas da literatura mundial delinham sempre, cuidadosamente, a fisionomia intelectual” das personagens.

repercutiram sobremaneira no modo como o romance é pensado em suas especificidades e na forma como, obviamente, o herói é concebido.

Para compreendermos de que maneira se dá a discussão em torno do herói, devemos recorrer, antecipadamente, ao conceito de personagem e, assim, apresentar uma explanação acerca dos estudos que incidem sobre essa categoria estrutural ainda que de modo panorâmico. A propósito, como afirmam José Rosamilton de Lima e Iveraldo Oliveira dos Santos (2011, p. 92), no texto *Herói, literatura e mito*: “A história da literatura marca a passagem do herói divino para o herói humano, daí surge a personagem”. Nesse sentido, começemos por dizer que a personagem corresponde, de acordo com Reis e Lopes (1988, p. 215), a uma categoria fundamental da narrativa e que se revela o eixo em torno do qual se desenvolve a ação e em função do qual se organiza a tessitura narrativa.

Ao discorrer sobre a tragédia grega em sua *Poética*, Aristóteles (2003, p. 105–106) desenvolve uma das primeiras concepções ocidentais a respeito da personagem. Para o filósofo, há uma distinção entre as formas de poesias “imitativas” que consiste no modo como se “efectiva (*sic*)<sup>7</sup> a imitação”.

Aristóteles (2003, p. 106–107) considera que, através do modo como os poetas imitam a ação do homem (o homem para quem o imitar é algo congênito e que é “o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções”), seria possível vislumbrar: 1) poetas “de mais alto ânimo que imitaram as ações nobres e dos mais nobres personagens” e 2) poetas “de mais baixas inclinações” que se voltaram para as ações “ignóbeis, comendo, estes, vitupérios”.

Por *imitação de ações nobres*, o Ocidente nos legou epopeias e tragédias notáveis<sup>8</sup>. Nesse caso, as epopeias trazem a saga dos grandes heróis<sup>9</sup>, enquanto as tragédias trazem deuses ou personalidades da realeza que mantêm com eles vínculos consanguíneos. Já a *imitação de*

---

<sup>7</sup>A tradução que utilizamos para nosso estudo é a de Eudoro de Sousa. Transcrevemos as citações, a partir daqui, de acordo com a grafia apresentada no texto consultado — que é uma tradução ainda não adequada à reforma ortográfica da Língua Portuguesa. Desta feita, não mais repetiremos a expressão (*sic*) para indicar que transcrevemos o texto com a grafia com a qual ele foi escrito.

<sup>8</sup> Como exemplo de epopeias, devemos mencionar a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, que trazem, dentre outros heróis, respectivamente, Aquiles e Odisseus. Como exemplo de tragédias, mencionamos a produção de três tragediógrafos: 1) Ésquilo (*Os Persas*, *Sete contra Tebas*, *Prometeu Acorrentado*, *As Suplicantes*, *Oresteia*, *Agamêmnon*, *As Coéferas* e *As Eumênides*), 2) Eurípedes (*Alceste*, *Medeia*, *Hipólito*, *Electra*, *As Troianas*, *As Fenícias* etc.) e 3) Sófocles (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona*, *Ájax*, *Filoctetes* etc.).

<sup>9</sup> No texto *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo menciona o *mito das cinco raças* que constituiriam os seres: 1) *raça de ouro*, 2) *raça de prata*, 3) *raça de bronze*, 4) *raça dos heróis* e 5) *raça de ferro*. Dentre elas, nos interessa o que Hesíodo aponta acerca do herói. Assim, para Hesíodo (2012), os “homens heróis” constituíam uma “raça divina”, pois eles eram “chamados semideus”. Os heróis teriam sido destruídos na guerra, segundo Hesíodo (2012, p. 77–79): “uns sob as muralhas de Tebas de sete portas”, ocasião em que combatiam pelos “rebanhos de Édipo”, outros na Guerra de Troia, “por causa de Helena”. Também ele faz alusão a outros que vivem na “ilha dos bem-aventurados”. Hesíodo, nesse texto, é responsável pela primeira menção ao herói no Ocidente. Cf. HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.

*ações ignóbeis* tem a ver com a produção de comédias, ou seja, obras que retratam não personalidades míticas ou da realeza, mas personalidades comuns, com a finalidade de ridicularizar os costumes e as pessoas<sup>10</sup>.

A concepção aristotélica, pautada no caráter da personagem, segundo Beth Brait (1998, p. 29), no livro *A personagem*, foi mal interpretada por muito tempo nos estudos literários. Brait assevera que essa “concepção, até certo ponto empobrecedora das afirmações contidas no discurso aristotélico, marcou por longo tempo as tentativas de conceituação, caracterização e valoração da personagem”. A autora (BRAIT, 1998, p. 30) aponta, ainda, para a necessidade de dar mais relevância ao conceito de “*verossimilhança interna de uma obra*” do que para a “*imitação do real*” — o que, para ela, foi uma falha interpretativa que esteve presente em uma longa tradição crítica e que ainda “assombra os estudos da personagem”.

Fernando Segolin (1978, p. 15), no texto *Personagem e anti-personagem*, em incursão sobre o assunto, se remete a Aristóteles como o primeiro teórico ocidental a tentar responder “ao enigma dos seres ficcionais”. Segolin afirma que Aristóteles chama nossa atenção para a estreita semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana e reforça a ideia aristotélica de que a imitação é algo “congenito” ao ser humano.

Segolin (1978, p. 15), que nesse ponto se aproxima da visão de Brait, atenta para o fato de que a “*mimesis*” aristotélica foi quase sempre entendida como referindo-se à “*elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza*”, isto é, as teses defendidas sobre esse tema estavam preocupadas em encontrar no ser humano pontos de referência para a explicação e o ajuizamento valorativo da personagem.

Com o auge do gênero romance, que ocorre no século XIX, como indica Brait (1998, p. 38), a personagem prossegue sendo vista como “ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano”. No século XX, no entanto, ocorrem alterações significativas no que concerne a esse componente da narrativa. Para compreendermos quais fatores contribuem para tal mudança, necessitamos recorrer aos principais enfoques que discorrem sobre essa categoria narrativa na tradição dos estudos teórico-críticos ocidentais. Começemos por dizer que a maioria desses estudos parte de dois pontos basilares: 1) uma tentativa de elucidar as diferenças, ou semelhanças, existentes entre a pessoa humana e a personagem ficcional e 2) uma reflexão sobre a função que a personagem exerce em uma narrativa.

---

<sup>10</sup> O maior representante desse tipo de produção foi Aristófanes, que realizou obras como: *Lisístrata*, *As Vespas*, *As Nuvens*, *As Rãs* etc.

Em *Aspectos do romance*, de E. M. Forster (1998), por exemplo, que é a proposta a que mais ocorrem os estudiosos sobre o assunto (seja para refutá-la, seja para endossá-la), o teórico discorre sobre isso em capítulo no qual enfatiza a personagem protagonista, a que denominamos herói. Nele, Forster (1998, p. 44) diz ser conveniente empregar o termo “pessoas”, ao referir-se a esse tipo de personagem, porque “os protagonistas numa história são, ou pretendem ser, seres humanos”.

Forster (1998, p. 47) expõe, além disso, que os “fatos principais na vida humana são cinco: nascimento, alimentação, sono, amor e morte”. Após discorrer sobre cada um desses conceitos, e questionar-se sobre o porquê de as personagens não poderem se materializar, como pessoas reais, Forster (1998, p. 60) afirma que: “A barreira da arte separa-as de nós. São reais não por serem como nós (embora possam sê-lo), mas porque são convincentes”. Ele sublinha, ainda, que elas estão separadas de nós — seres humanos concretos —, porque pertencem “a um mundo onde a vida secreta é visível, um mundo que não é nem pode ser o nosso, um mundo onde o narrador e o criador são um só”.

Dessa forma, o autor (FORSTER, 1998, p. 60) pretende chegar a uma conclusão a respeito do que poderia tornar uma personagem algo real, quando afirma: “E agora podemos obter uma definição de quando uma personagem num livro é real: ela é real quando o romancista sabe tudo a seu respeito”. O ser humano, para ele, diferente da personagem, não pode ser compreendido em sua totalidade, não pode ser revelado intimamente, é sempre entendido de um modo imperfeito. As personagens, por esse ângulo (FORSTER, 1998, p. 61), são “pessoas cujas vidas secretas são ou poderiam ser visíveis”, enquanto os seres humanos são “pessoas cujas vidas secretas são invisíveis”.

Essa concepção parece pouco elucidativa, quanto ao problema apontado, e Forster figura entre os estudiosos que contribuem para o debate sobre a personagem não por essa visão, mas por considerar que, de acordo com a profundidade das ações das personagens, na tessitura narrativa de uma obra, elas podem ser classificadas em: *personagens planas* e *personagens redondas*.

A personagem *plana*, de acordo com Forster (1998, p. 66), é criada em torno de “uma única ideia ou qualidade” e pode ser expressa por meio de uma só frase. São personagens que ao longo da narrativa sofrem pouca alteração em seus comportamentos. A personagem *redonda* difere da *plana* porque ela (FORSTER, 1998, p. 68) “não pode ser resumida numa única frase, e nos lembramos dela em conexão com as grandes cenas pelas quais passou e como elas modificaram-na”. Ela possui facetas, na concepção do autor, iguais a um ser humano.

Como a discussão sobre a dicotomia pessoa/personagem, tão presente nos estudos vinculados ao assunto, não parece ter sido elucidada por esse autor, retomamos o problema para observar o que propõem outros estudiosos.

Nessa perspectiva, n'A *ascensão do romance*, de Ian Watt (2010)<sup>11</sup>, cujo objetivo é esclarecer sistematicamente as relações existentes entre as características literárias do romance e as da sociedade em que começou a florescer, o autor (WATT, 2010, p. 13) afirma que o romance é o “veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”.

Desse modo, ao referir-se à personagem, ele menciona que abordar esse componente da narrativa, por um viés filosófico, se traduz no problema de “definir a pessoa individual”. A busca pela identidade pessoal, uma das mais significativas reflexões da modernidade, reverbera, do seu ponto de vista, na produção romanesca. De acordo com Watt (2010, p. 19):

[...] a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideraremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados.

Segundo Watt (2010, p. 19), nas formas literárias anteriores ao romance era possível localizar nomes próprios nas personagens, no entanto ao utilizar esses nomes “o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas”. Isto se dá, porque, assevera Watt (2010, p. 19): “Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance quem estabeleceu essa função”.

O autor completa sua assertiva quando diz que (WATT, 2010, p. 21–22) o objetivo de atribuir nome às personagens de um romance é “mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo”. Essa tradição foi firmada, posteriormente, como parte da tradição do gênero.

A contribuição de Watt (2010, p. 22) para o debate sobre pessoa humana e personagem firma-se no fato de que ainda há uma crença por parte do leitor “na realidade literal da personagem”, isto é, não seria possível desfazer a tradição que se criou sobre a construção de

---

<sup>11</sup> Esta obra foi publicada inicialmente em 1957.

nomes próprios que a individualizam até que o leitor conseguisse desvincular a pessoa humana da personagem — o que, de certo modo, ocorreu posteriormente<sup>12</sup>.

Ainda no âmbito dessa discussão, no texto *Literatura e personagem*, Anatol Rosenfeld (1998, p. 34) tenta diferenciar o que ele denomina *pessoa real* e *personagem de ficção*. Em sua concepção, “as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar”.

As *pessoas reais*, propõe Rosenfeld (1998, p. 32), assumem características que as tornam “unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados”, diferentemente da *personagem de ficção* que, embora seja idealizada como um ser humano concreto, é construída a partir de “uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico”, que a torna distinta por ser criada por intermédio de categorias concernentes ao universo artístico.

Apesar de alguns romancistas confessarem ter buscado, em suas experiências existenciais concretas, a imagem de uma pessoa real para suas criações, as personagens dispõem de autonomia em relação à realidade do mundo prático a que certo autor pode acorrer para construí-las, uma vez que elas ganham vida através do material linguístico que as engendra.

Diante disso, Brait (1998, p. 09) questiona de que matéria, ou de que natureza, estão revestidos os seres de ficção. Eles são edifícios de palavras, na concepção da autora, e espelham a vida e podem fingir tão completamente que conquistam a imortalidade. A autora (BRAIT, 1998, p. 11) discorre, em seguida, sobre dois pontos que podem auxiliar-nos em relação ao problema conceitual existente entre os termos *pessoa*/*personagem*. Por um lado, ela considera que “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras”; por outro lado, “as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”.

Segolin (1978, p. 11), por sua vez, tece o seguinte comentário a respeito da personagem: “Curioso e fascinante sócia dos seres humanos, em seu “status” de criatura em relação a um criador onipotente, [...] essa pretendida imagem especular do homem sempre o atraiu”. Para o autor, o homem vislumbra a personagem em uma espécie de contemplação narcísica e talvez isso o tenha levado a ressaltar-lhe as semelhanças e, conseqüentemente, ignorar-lhe diferenças. Segolin (1978, p. 107), para quem a personagem é “fundamentalmente linguagem”, diz, no entanto, que é um problema apoiar-se em concepções que não estejam relacionadas às especificidades da arte literária ao remeter-se a essas questões.

---

<sup>12</sup> Romances como *Água viva*, de Clarice Lispector, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, para ficarmos em dois exemplos, são romances cujas personagens não são nomeadas.



Assim, se buscarmos conceituar a personagem, em uma tentativa de diferenciá-la da pessoa real, poderíamos dizer, de acordo com Vicente Ataíde (1973, p. 37), no livro *A narrativa de ficção*, que: “Personagem é o ser que desempenha as funções ativas na narrativa de ficção. São os atores”. Ela pode ser considerada, também, uma espécie de suporte para a comunicação da experiência artística e “um dado essencial para a completação de sua mundividência”.

O autor aponta para o fato de que (ATAÍDE, 1973, p. 37): “A personagem não é o primeiro, nem o mais importante elemento da estrutura da obra literária. É um dos elementos dessa estrutura”. Dessa forma, é por meio dela que um autor constrói, de acordo com Ataíde, “atributos verbais que procuram dar ilusão de realidade vivida”.

Além disso, ele menciona qualidades indispensáveis à sua constituição (ATAÍDE, 1973, p. 37–38): 1) *coerência* (“apresentar uma personagem de um modo e fazer com que ela evolua a partir desse modo, ou prossiga desse modo”), 2) *necessidade* (“atos praticados pelas personagens devem estar subordinados ao todo ou devem decorrer do que a personagem é”), 3) *convencionalização* (“faz que o artista escolha alguns lances e os apresente como os mais representativos da personagem”), 4) *verossimilhança* (“é verossímil quando ela tiver um comportamento que pode ser o comportamento de qualquer um, desde que respeitadas as posições assumidas pela personagem”) e 5) *universalidade* (“é universal quanto menos ela nos recordar o modelo ou a realidade e mais se apresentar como ela mesma” e tiver “uma força capaz de apresentá-la como se fosse um ser vivo, com as qualidades e os defeitos deste, com seus vícios e virtudes”).

Em concordância com o que Brait e Segolin pensam sobre a personagem<sup>13</sup> que, para eles, está vinculada a um plano da linguagem, Ataíde (1973, p. 40) afirma: “A razão de ser da

---

<sup>13</sup> Ainda com o objetivo de pensar o conceito de personagem, vejamos o que Cândida Vilares Gancho (1993, p. 14) propõe no livro *Como analisar narrativas*, que é direcionado para debates introdutórios sobre componentes da narrativa: “A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais”. Ataíde, em sua tentativa de conceituação, menciona que a personagem tem função ativa em uma narrativa. Gancho (1993, p. 14), na mesma linha, enfatiza que a personagem se insere na história e dela participa “se age ou fala”. A autora pontua, também, que: “Bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens”. Ela passa a realizar, em seguida, uma classificação didática e panorâmica das personagens que consiste em apontar o papel desempenhado por elas no enredo e sua caracterização. Gancho (1993, p. 14) conceitua a personagem protagonista, quanto ao papel desempenhado no enredo, como *herói* (“protagonista com características superiores às de seu grupo”) e *anti-herói* (“protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto”). Observamos que a autora também se remete ao termo herói, embora não desenvolva com profundidade esse conceito. Isso nos leva a questionar em que aspecto o herói a que ela se refere poderia apresentar “características superiores às de seu grupo”. Trata-se de uma conceituação que deveria ser melhor explanada. Quanto ao conceito de anti-herói, que Gancho (1993, p. 15) afirma ocorrer mais frequentemente na literatura brasileira, ela restringe-se a dar dois exemplos: 1) Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e 2) *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade. Eles são anti-heróis,

personagem é dada pela sua configuração verbal. A personagem não existe fora da estrutura da obra”. Na linha do que o autor pondera, sendo a personagem constituída pelo “plano verbal”, ela deve convencer o leitor de sua veracidade, e isto só ocorre quando o artista trabalha a palavra com “ingredientes” específicos. Dentre os “ingredientes” mencionados pelo autor, um dos principais itens tem a ver com o que ele denomina hierarquia das personagens. Obedecendo a uma hierarquia, a personagem pode ser:

1º — Personagem principal: é aquela sobre a qual incide o maior foco de interesse do artista. A ela o autor dá maior ênfase, dedica maior número de páginas, esclarece tudo o que o leitor deve saber a fim de que não pare nenhum foco obscuro sobre a comunicação literária. A personagem principal é aquela que suporta a mais forte dose de informações sobre a visão de mundo do autor. (ATAÍDE, 1973, p. 41).

Ataíde menciona, ainda, a função que a personagem pode exercer dentro da narrativa. Pensamos, devemos ressaltar, que ele não parece diferenciar o que considera ser a hierarquia e a função da personagem. Percebemos isso porque, ao remeter-se ao protagonista, ele afirma, com preocupação também de cunho etimológico, que:

Protagonista: é a personagem que atua em primeiro plano, é aquela capaz de comportar toda a cosmovisão do autor. Desempenha o papel principal. É o mocinho, o galã, o herói. [...] Podemos entender *proton* como primeiro, *o que vem antes*; *agon* é luta: protagonista é o que luta primeiro, o que vem na frente de todos. (ATAÍDE, 1973, p. 42).

Podemos perceber, como apontamos, que ele não apresenta diferenças substanciais ao discorrer sobre esses dois termos. Apesar disso, interessa-nos o fato de que ele menciona a etimologia do termo “protagonista” que nos auxilia a entendermos a ação que esse tipo de personagem exerce em uma narrativa. Ele enfatiza, ainda, o termo herói que, como apontamos anteriormente, corresponde ao protagonista por excelência.

Quanto à personalidade da personagem, Ataíde (1973, p. 43–45) afirma que existem três tipos: 1) *Indivíduo* (“caracteriza-se por impor sua personalidade, por ter um caráter próprio, definir-se entre os demais pela força humana e pelas aptidões pessoais”, que podem ser

---

para a autora, por serem “vítimas das adversidades ou de seus próprios defeitos de caráter”. Quanto à caracterização das personagens, Gancho (1993, p. 18) recorre igualmente à concepção de Forster: personagem plana e redonda. No caso da personagem redonda, a autora acrescenta que elas “apresentam variedade maior de características”, isto é, características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e morais que as tornam mais complexas.

subdivididas em: a – planas ou estáticas e b – redondas ou dinâmicas)<sup>14</sup>, 2) *Tipo* (“caracteriza-se por representar uma média comum de indivíduos com as mesmas qualidades, defeitos, virtudes, vícios, etc.”) e 3) *Caricatura* (“é a personagem vista sob um ângulo, normalmente o ridículo”, além de ser identificada pela “forma estereotipada que aparece imediatamente a nossos olhos por um defeito, um vício, uma tendência, um cacoete”).

Já Massaud Moisés (2012, p. 447), no livro *A criação literária*, considera as personagens como “pessoas” que, inseridas no enredo de determinada obra, vivem dramas e situações, máscaras, na sua concepção, “à imagem e semelhança do ser humano”. O vocábulo personagem é proveniente, ele destaca, “do lat. *persona*, máscara de ator”. Assim, com base nos estudos de Forster, Moisés (2012, p. 455) propõe a seguinte tipologia:

1. quanto à sua proeminência no desenrolar da narrativa: a) protagonistas, b) antagonistas, c) deuteragonistas;
2. quanto à sua universalidade: a) personagens planas, b) personagens redondas;
3. quanto à sua simbologia: a) tipos. b) caricaturas. c) caracteres. d) símbolos.

Embora observe criticamente a classificação de Forster, e discorra sobre a refutação de James Woods (2017) a essa proposta, presente no texto *Como funciona a ficção*, Moisés pouco contribui com novas ideias para a compreensão dessa categoria da narrativa e parece mais adepto da concepção de Forster do que da concepção de Woods. Ele apresenta, no entanto, mecanismos que um autor utiliza para criação do romance:

Três são os mecanismos utilizados pelo ficcionista na composição do romance, seja na estrutura, no desenvolvimento da ação, na descrição da natureza, seja na criação das personagens: a memória, a observação e a imaginação (ou projeção do “eu” do autor). (MOISÉS, 2012, p. 456).

As observações de Moisés, embora ele não mencione, lembram muito o que Ataíde (1973, p. 40) apresenta sobre o assunto: “Temos, assim, três fontes de origem da personagem: imaginação, observação e memória. De modo geral esses três fatores se harmonizam, cooperando [...] para o surgimento do ser ficcional”. Consideramos, também, que as ideias expostas por François Mauriac, que consistem em especulações a respeito da atitude de um autor frente à construção de um romance, estão na origem da reflexão dos dois autores, embora eles não façam menção direta, em seus textos, ao romancista francês.

---

<sup>14</sup> Percebemos, neste caso, que mais uma vez Forster é retomado com sua categorização da personagem.

Quanto à memória, Moisés (2012, p. 456) comenta que ela e a ficção “nem sempre interagem de modo pacífico, embora seja a memória que mais funciona quando se trata de acionar a imaginação”. Ocorre que a memória pode, de acordo com o autor, ser fruto de: 1) “uma observação alheia depositada na memória e um dia transferida, com alguma deformação, para a narrativa” ou de 2) uma conversão do que a imaginação “vai acumulando na memória, seja o produto da observação, seja o da própria experiência”. Com base nessas reflexões, ele considera que: “No primeiro caso, a memória pode trair o ficcionista, dando-lhe a impressão de material inesgotável apenas porque ricas e múltiplas as jazidas da mineração interior”.

Quanto à observação, Moisés (2012, p. 456–457) a considera algo menos limitado no processo de criação do romance, pois o ficcionista “retira, as mais das vezes, da realidade viva em constante devir o material da sua ficção”, embora ele possa incorrer, de acordo com o autor, em uma tendência a “mutilar a visão da realidade”. Ele chega a comentar que o romance realista e o naturalista, por exemplo, se fixaram de tal modo em observação fotográfica da realidade que resultou em uma espécie de “tautologia da realidade”. Na sequência, ele alude ao fato de que a reprodução fiel pode oferecer o retrato distorcido do homem, mas fornece uma imagem imóvel e falsa da realidade, porque, na sua concepção, o romancista jamais pode desenhá-la contemporaneamente à observação.

Quanto à imaginação, ele é categórico ao afirmar que ela “pode levar também à irrealidade e ao engano”. Para o autor (MOISÉS, 2012, p. 457): “Aqui, como no caso da memória e da observação, a exclusividade é perigosa, por mutilar a visão da realidade”. Nessa perspectiva, ele acrescenta: “Em conclusão, um romance convence e ganha vulto como tal quando nele se opera o consórcio harmonioso entre a memória, a observação e a imaginação, respeitando essa ordem crescente de importância”.

A personagem, em relação à sua criação, segundo Moisés, atende a esses mecanismos, o primeiro e o segundo fundidos praticamente em um só, e o outro, composto da projeção do “eu” do ficcionista. Em seguida, porém, Moisés (2012, p. 457) relativiza sua visão quando assevera que não se pode afirmar de forma categórica que uma personagem é “fruto da projeção e aquela outra da observação ou da memória”. Isso ocorre porque, para o autor, como os três mecanismos intervêm na criação da personagem, apenas um deles predomina sobre os demais.

A propósito da menção que fizemos a François Mauriac (1932), na conferência *Le romancier et ses personnages*, ele cria um texto de impressão cuja pauta é sua própria experiência como escritor diante da criação de personagens romanescas. O autor inicia o texto com uma provocação (MAURIAC, 1932, p. 210): “L’humilité n’est pas la vertu dominante des

romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs! les émules de Dieu! A la vérité, ils en sont les singes”. Além disso, Mauriac formula hipóteses a propósito da maneira que as personagens surgem. Diante disso, ele assevera:

Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissons l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. (MAURIAC, 1932, p. 210).

O autor menciona, no trecho, que as personagens são compostas por: 1) elementos tirados do real, 2) observação de outros homens, 3) conhecimento que temos de nós mesmos. Não resta dúvidas, dessa maneira, que Mauriac está na origem do que Ataíde e Moisés especulam em relação ao que eles discutem acerca da criação da personagem. Para nosso debate, parece-nos pertinente, sobretudo, o que Mauriac expressa quando afirma que: “Os heróis dos romances nascem do casamento que o romancista estabelece com a realidade”<sup>15</sup>. Assim, ele ressalva que “chaque romancier ne peut, sur ce sujet, ne parler que de soi, et les observations auxquelles je vais me risquer, dans cette causerie, me concernent seul”.

De fato, Mauriac tece longo comentário acerca da criação de seres ficcionais sempre na tentativa de explanar, a partir de sua experiência pessoal, quais componentes podem ser articulados para dar forma a esses seres. Após mencionar suas obras *Thérèse Desqueyroux* e *Le noued de vipères*, ele comenta:

Cette âme serait donc mon œuvre? De quoi est faite sa mystérieuse vie? Je disais, au début de cette conférence, que les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. Ces formes, que l'observation nous fournit, ces figures que notre mémoire a conservées, nous les emplissons, nous les nourissons de nous-mêmes ou, du moins, d'une part de nous-mêmes. Quelle part exactement? (MAURIAC, 1932, p. 213).

Neste trecho, Mauriac exprime sua percepção acerca do que considera ocorrer na produção das personagens romanescas. Ele faz alusão à ideia de que se faz necessário articular “l'observation”, “mémoire” e uma “part de nous-mêmes” como formas advindas do que ele, figurativamente, denomina “mariage que le romancier contracte avec la réalité”. Aqui, consideramos que fica mais nítida a influência que ele exerce sobre Ataíde e Moisés — os termos que ambos utilizam são os mesmos que Mauriac.

---

<sup>15</sup> Tradução nossa.

Além disso, Moisés menciona a reflexão de Woods (2017) sobre a personagem. No caso, Moisés expõe a crítica que Woods tece a respeito da tantas vezes mencionada categoria da personagem de Forster. Dessa forma, Woods (2017, p. 117) inicia sua explanação com um comentário acerca das *personagens planas*:

Forster é francamente esnobe em relação aos personagens planos e gosta de rebaixá-los, reservando a categoria mais alta aos personagens redondos ou completos. Os personagens planos não podem ser trágicos, afirma ele; precisam ser cômicos. Os personagens redondos nos “surpreendem” a cada vez que aparecem, não são ocamente teatrais, combinam com outros personagens nas conversas, “conduzem-se uns aos outros sem que notemos”.

Woods considera esnobe o fato de Forster<sup>16</sup> categorizar as personagens em planas e redondas atribuindo-lhes, respectivamente, ideia de inferioridade e de superioridade na tessitura narrativa. A propósito, ele é categórico (WOODS, 2017, p. 118) quando apresenta sua visão acerca da classificação de Forster: “Eu ficaria muito feliz em abolir a própria ideia de “redondeza” [*roundness*] da caracterização, porque ela nos tiraniza — a nós leitores, romancistas e críticos — com um ideal impossível”.

Woods (2017, p. 118) afirma, desse modo, que a ideia de “redondeza” de uma personagem é impossível na literatura porque, em sua concepção, “personagens literários, embora muito vivos à maneira deles, não são iguais a pessoas de verdade”. Ele pontua, também, que Forster se prende ao romance e não considera outros gêneros como, por exemplo, o conto. Com isso, ele pondera: nem sempre um conto proporciona espaço para a personagem se tornar redonda, no entanto, ele tece um comentário de impressão no qual afirma que aprende “mais sobre a consciência do soldado em “O beijo”, de Tchekhov, do que sobre a consciência de Becky Sharp em *A feira das vaidades*”. Isso ocorre, em sua concepção, porque “o exame de Tchekhov sobre como funciona a mente de seu soldado é mais agudo do que a vivacidade em série de Thackeray”.

Para o autor, há a necessidade de se manter a “sutileza” ao remetermo-nos a esses seres que, como ele ressalva, embora com uma assertiva que nos parece óbvia demais, não são “pessoas de verdade”, isto é, estão no plano da ficção com seus vieses e possibilidades.

Além disso, Woods (2017, p. 119) comenta que “muitos dos mais vívidos personagens literários são monomaníacos”, têm metas existenciais que poderiam torná-los, de acordo com a

---

<sup>16</sup> De certo modo, a categorização de E. M. Forster nos parece pouco original se observarmos que ela lembra a maneira como Aristóteles vislumbra as personagens épicas e trágicas como superiores às personagens cômicas.

visão de Forster, *personagens planas*. Woods cita, no entanto, romances que trazem essas personagens que poderiam ser “essencialmente planas” e problematiza a visão do escritor britânico. Desse modo, ele diz que a questão é que esses seres: “De início podem nos surpreender, mas logo não nos surpreendem mais, ocupados em sua necessidade central”. Por serem aparentemente planos, eles não são “personagens menos vívidos, interessantes ou autênticos”. Se uma condição para não ser plano é surpreender, Woods aponta personagens cujas ações, como o sr. Omer, de *David Copperfield*, embora inclinadas a serem planas, podem ser surpreendentes. Há outro ponto sobre o qual Woods (2017, p. 98–99) discorre que merece atenção:

Diariamente inúmeros absurdos são escritos sobre os personagens de ficção — por aqueles que acreditam de mais e por aqueles que acreditam de menos no personagem. Os que acreditam de mais mantêm um férreo conjunto de ideias preconcebidas sobre eles: devem se fazer “conhecer”, não devem ser “estereótipos”, devem ter um “interior” e um exterior, profundidade e superfície, devem “crescer” e “se desenvolver” e devem ser pessoas de bem. Ou seja, devem ser muito parecidas com a gente.

Novamente temos o debate sobre a semelhança entre personagem de ficção e pessoa real. O autor ataca visões restritivas que se dispõem a reclamarem de personagens que, para elas, são “desagradáveis”, e condena o que ele denomina “epidemia de bom-mocismo moralizante” que paira sobre as reflexões relacionadas a essa categoria narrativa. Ele ataca, em seguida, a visão de quem “acredita de menos” nas personagens, ou seja, a visão de quem nega suas existências. Para Woods (2017, p. 100), é inadequado prender-se a definições como as que se centram na ideia de que “personagens são conjuntos de palavras”, uma vez que, segundo o autor, isso é o mesmo que informar “pernósticoamente que um romance não pode criar realmente um “mundo” imaginário por ser apenas um volume encadernado de folhas de papel”.

Por esse ângulo, percebemos que o autor contraria a ideia de muitos dos autores apontados por nós anteriormente. Para Brait, Segolin, Gancho, por exemplo, as personagens estão ligadas invariavelmente ao universo da linguagem, portanto não poderiam ser percebidas senão por uma perspectiva da palavra e dos demais itens que compõem o universo ficcional.

Quanto à definição de personagem, Woods (2017, p. 102) pontua que: “O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquiva às regras que lhe são ditadas”. Por isso, o autor apoia-se em uma concepção radical que se pauta no seguinte:

Não existe esse negócio de “o personagem de romance”. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada. Algumas têm tanta solidez que podemos especular sobre suas motivações [...]. (WOODS, 2017, p. 102).

A personagem, de fato, quando tratada ontologicamente, é um ser ficcional cuja existência não se vincula apenas a uma manifestação artística, muito menos a um único gênero narrativo. A questão, porém, é que o romance é um gênero cujo desenvolvimento se estabelece, na linha do que Reis e Lopes (1988, p. 211) propõem, como “enquadramento preferencial para a instituição do herói enquanto entidade individualizada”, reflexão que nos interessa sobremaneira neste trabalho.

Depois de apresentar um dos debates que norteiam os estudos sobre a personagem, que consiste em apontar as diferenças ou semelhanças existentes entre a pessoa humana e a personagem ficcional, refletimos sobre um segundo ponto: a função que a personagem exerce na narrativa. Embora tenhamos apontado autores e autoras que discorrem também sobre a função da personagem, além de termos apresentado menções ao herói, na sequência nos deteremos mais especificamente a esse ponto.

Antonio Candido (1998), que inicia o texto *A personagem do romance* de modo a apresentar os componentes que seriam imprescindíveis para a construção de uma narrativa, enfatiza o problema da crítica que vê a personagem como o essencial do romance. Candido (1998, p. 54) prefere dizer que a personagem é o componente “mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna”, porém ele ressalta que, com as mudanças advindas da modernidade, a personagem se adequou a essas mudanças, sobretudo no que concerne à sua psicologia.

A personagem, para Candido (1998, p. 55), é “um ser fictício”, o que parece paradoxal tendo em vista que, conforme ele questiona, “como pode uma ficção *ser*?”. Ele, no entanto, ressalta que a verossimilhança da obra romanesca depende, dentre outros fatores, da “possibilidade de um ser fictício” dar a impressão da “mais lídima verdade existencial”. O romance, na linha do que o autor apresenta, se baseia “num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”.

Ao desenvolver uma personagem, o romancista está atento (CANDIDO, 1998, p. 58) para “algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem”. Essa categoria narrativa é delineada, assim, por uma linha de coerência e por um “modo-de-ser” delimitados. Por isso, ela aparenta ser mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. Candido (1998, p.



59) diz, no entanto, que com o romance moderno o escritor tende a ampliar a densidade do ser fictício e, dessa maneira, reduzir o aspecto esquemático com que o romancista desenvolve sua personagem.

Por esse ângulo, o romance passa, do ponto de vista da psicologia da personagem, por uma significativa transformação. O gênero, na visão de Candido (1998, p. 60), passou, principalmente em decorrência da revolução sofrida pelo romance no século XVIII, do “enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagens complicadas”.

Candido explana, ainda, algumas concepções sobre a personagem e, dentre outras, a ideia de Forster é retomada, também a de François Mauriac que, como apontamos, se apoia na tentativa de relacionar essa categoria a um modelo que foi colhido, pelo romancista, em sua experiência empírica. Consideramos que a análise de uma obra tem que privilegiar a fatura do texto. Tudo a que o romancista acorre está plasmado no texto. Diante disso, consideramos problemático um estudo que especula a que modelos um romancista acorre ao criar suas personagens. Isso parece inviável e, do ponto de vista da análise literária, desnecessário.

Candido (1998, p. 70) sugere, porém, dois pontos acerca da criação da personagem: 1) a um romancista é possível criá-las apoiado na “transposição fiel de modelos”, ou 2) a partir de “uma invenção totalmente imaginária”. Para explicar sua ideia, ele classifica, em sete notas, como se dá o processo de criação do romancista e apresenta-nos exemplificações.

A primeira nota corresponde a (CANDIDO, 1998, p. 71): “Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta — seja interior, seja exterior”. Candido apresenta como exemplo desse tipo de construção de personagem o romance *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego.

A segunda nota diz respeito a (CANDIDO, 1998, p. 71): “Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente — por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha”. Nessa perspectiva, Candido apresenta como exemplo o romance *Napoleão I*, de Liev Tolstói.

A terceira nota corresponde a (CANDIDO, 1998, p. 71–72): “Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida”. Para exemplificar, ele apresenta Tomás de Alencar, da obra *Os Maias*, de Eça de Queirós, que foi baseado no poeta Bulhão Pato.

Quanto à quarta nota, Candido (1998, p. 72) dá o exemplo de Mr. Micawber, da obra *David Copperfield*, de Charles Dickens, que corresponde a uma das:

Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo.

A quinta, corresponde a (CANDIDO, 1998, p. 73): “Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação”. O Barão de Charlus, da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, é inspirado em Robert de Montesquieu, e caracteriza-se como exemplo desse tipo de personagem.

Na sexta nota, Candido (1998, p. 73) afirma que Robert de Saint-Loup, personagem de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, por exemplo, é inspirado em um grupo de amigos do autor francês. Candido (1998, p. 73) afirma, dessa forma, que se trata de: “Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova — como ocorre também em Proust”.

Na última nota, Candido (1998, p. 73) afirma:

Ao lado de tais personagens, cuja origem pode ser traçada mais ou menos na realidade, é preciso assinalar aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Em tais casos, as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior.

O autor considera que é o caso das personagens de Machado de Assis, com exceção, do seu ponto de vista, de personagens do romance *Memorial de Aires*; e de personagens de obras de Dostoiévski, como Sônia Marmeládova, de *Crime e Castigo*, e Aliocha Karamazov, d’*Os Irmãos Karamazov*.

Estabelecer o que leva um autor a construir uma personagem é uma tarefa complexa. De acordo com o contexto no qual o autor está inserido, e considerando-se sua experiência existencial, muitos podem ser os caminhos que ele poderá percorrer para construí-la. Candido (1998, p. 74) aponta, por exemplo, para o fato de que o “próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois este trabalho se passa em boa parte nas

esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir”. Além disso, Candido (1998, p. 75) diz que, no plano crítico, “o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo”.

É pertinente, ainda, apontar a visão de Candido a respeito da indispensabilidade da personagem na narrativa. Devemos ressaltar, a propósito, que se a personagem não for o componente indispensável da narrativa pode ser compreendida como um ser antropomorfizado que dá vida, conforme Candido (1998, p. 54) sugere, às ideias e ao enredo de uma narrativa. Embora diga que é um erro “pensar que o essencial do romance é a personagem”, ele sublinha que essa categoria narrativa é o “elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna”.

Terry Eagleton (2020), no texto *Como ler literatura*, também observa a atuação da personagem na produção artística moderna. Para isso, ele apresenta três pontos: 1) uma discussão acerca da diferença entre personagem e pessoa real, 2) um debate que visa apresentar a visão de autores clássicos a respeito da personagem e 3) uma diferenciação entre a forma de construção da personagem do romance realista europeu e do romance modernista.

No início do texto, Eagleton (2020, p. 53) é incisivo ao comentar que: “Uma das maneiras mais usuais de desconsiderar a “literariedade” de uma peça ou de um romance é tratar seus personagens como se fossem pessoas de carne e osso”. Ele ressalva, porém, que isso, de certo modo, é algo quase impossível de evitar. Há uma diferença óbvia entre o ser real e a personagem, pois esta se caracteriza como um conjunto de sinais pretos em uma página e, diferentemente do ser real, não existe antes de nos depararmos com ela em uma obra romanesca, ou peça teatral etc. Nesse sentido, o autor (EAGLETON, 2020, p. 54) assevera que: “As figuras literárias não têm pré-história”. Elas também, em sua concepção, “não têm futuro”.

Além dessas assertivas, Eagleton (2020, p. 56) discute o termo *character*<sup>17</sup>, isto é, um termo que pode significar uma letra, um símbolo, um caractere ou um caráter. O autor completa que esse termo é proveniente “do grego antigo, significando um sinete ou timbre que imprime uma marca específica”. O caráter, diz o autor, representava o indivíduo e, posteriormente, passou a indicar a identidade própria do indivíduo. Esse processo está vinculado, segundo Eagleton, a toda uma história social que nos remete à construção do “individualismo moderno”.

Outro ponto pertinente na reflexão de Eagleton diz respeito à comparação estabelecida por ele entre pensadores clássicos e modernos, no que concerne à maneira como eles concebem

---

<sup>17</sup> A tradutora Denise Bottmann, na página 56, adverte para o fato de que o vocábulo “*character*” foi traduzido até nesta página por “personagem”. Desse modo, ao discorrer sobre a concepção do autor acerca do sentido desse vocábulo, ela o traz à tona apontando a diferenciação dos termos.

a existência humana e transpõem isso para a ficção. Antes de tecer comentários sobre isso, Eagleton menciona Aristóteles e a importância que o filósofo atribui à ação ou à trama. Desse modo, Eagleton (2020, p. 66) assinala que, para o filósofo, as personagens: “Não existem por si, mas pela ação, o que Aristóteles entende como assunto coletivo. [...] Os personagens podem conferir algum colorido à ação, mas o que mais importa é o que acontece”.

Em seguida, o autor (EAGLETON, 2020, p. 66) tece o seguinte comentário: “Os pensadores antigos tinham menos propensão do que os modernos a enxergar os indivíduos num esplêndido isolacionismo”. Esses pensadores observavam a humanidade por um ângulo de visão profundamente diferente em relação aos pensadores modernos, de modo que isso implica, obviamente, na maneira como o ser humano é transposto para a ficção. Sobre isso, vejamos o que diz Eagleton (2020, p. 67):

Homero e Virgílio partem das pessoas como seres práticos, sociais, de carne e osso, e examinam a consciência humana a essa luz. Ésquilo e Sófocles também. O gradual abandono dessa concepção sobre os seres humanos está intimamente ligado ao definhamento de nosso senso de sociedade. Nossas noções correntes de personagem literário são, na maior parte, as de uma ordem social solidamente individualista. São também de origens históricas muito recentes. Nem remotamente são a única maneira de representar o ser humano.

Eagleton apresenta, após essa reflexão, de que maneira as personagens passam a ser representadas na modernidade. Antes de adentrar nesse debate, ele faz alusão à necessidade de observar as técnicas com que se monta uma personagem. Em seguida, ele elabora questões instigantes acerca dessa categoria narrativa e depois discorre sobre o romance realista europeu e o romance modernista.

Nessa perspectiva, o entrelaçamento da personagem e do contexto, na concepção de Eagleton (2020, p. 71), dá base à criação do romance realista europeu, além do fato de que as personagens “aparecem dentro de uma rede complexa de mútuas dependências”. Aliás, o autor pontua que elas estão impregnadas por forças sociais e históricas que elas nem sempre conseguem perceber. O indivíduo é visto, propõe o autor, como partícipe de uma vida que assimila “histórias, comunidades, instituições e relações de parentesco”. Na tradição realista, personagens aparecem como indivíduos completos, complexos e verossímeis.

Os autores modernistas, segundo Eagleton (2020, p. 72–73), estão à procura de novas maneiras de caracterização, adequadas à era pós-vitoriana. Para eles, não há consistência e continuidade no ser humano. Eles colocam o conceito de identidade em crise e problematizam noções fechadas de narrativa, em um mundo no qual se torna cada vez mais difícil apresentar

uma narrativa “coerente, abrangente e assente dos assuntos humanos”. No que diz respeito à personagem, Eagleton afirma que os autores modernos buscar problematizar as noções correntes de personagem. Muitos deles reúnem a complexidade psicológica das figuras literárias de maneira que o caráter, na acepção clássica, começa a se desintegrar.

Como é perceptível na discussão do autor britânico, a personagem passou por alterações significativas no modo de ser construída. A modernidade reconfigura a maneira de pensar o indivíduo e isto reverbera profundamente no modo como o artista desenvolve a personagem e, mais especificamente, o herói. É nítido que Homero, Virgílio, Ésquilo e Sófocles, autores mencionados por Eagleton (2020, p. 67), constroem seus heróis com uma “vida interior dentro de um contexto de ação”. Com o romance realista, o herói exerce sua função na narrativa a partir da captação da vida dos indivíduos em suas relações com densas estruturas sociais. O século XX vê, com os modernistas, se constituir uma forma diversa de plasmar a construção do herói romanesco a ponto de Eagleton (2020, p. 76–77) afirmar que: “Em boa parte das obras modernistas, pode-se dizer que o verdadeiro protagonista é não este ou aquele personagem, mas a própria linguagem”. O herói dispõe de tal complexidade psíquica que, por vezes, a ação não se constitui como o ponto crucial da narrativa<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Arturo Gouveia (2014, p. 103) afirma, no livro *Teoria da Literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas*, que discorre sobre conceitos introdutórios acerca da narrativa, que a personagem é: “Um dos elementos centrais da narrativa, pois é em torno dele que transcorrem os fatos”. Na sequência, o autor aponta para uma reflexão que nos interessa sobremaneira neste trabalho, quando ele discorre, ao tratar da personagem central de uma obra, sobre o conceito de herói. O autor (GOUVEIA, 2014, p. 103) afirma, a esse respeito, que: “Desde a antiguidade existem tipologias do personagem. Por muito tempo houve uma certa confusão em torno da classificação do personagem como herói. Mas há uma teoria que propõe a seguinte distinção: a) o herói ontológico; b) o herói funcional. O herói ontológico distingue-se de outro pela sua natureza, pela sua essência, o que geralmente é usado para diferenciar os heróis míticos dos personagens mundanos. Por exemplo, Édipo e Hércules são heróis que se diferenciam ontologicamente de Bentinho e Capitu. Os heróis das epopeias e os heróis bíblicos são protegidos (perseguidos) por forças superiores, divinas, cósmicas. Eles têm uma natureza e um destino ligados a essas forças supra-humanas, o que Bentinho e Capitu não têm. Mas o herói concebido funcionalmente é aquele que serve de fio da trama do enredo. Nesse caso, não há diferença entre Ulisses e Bentinho. Entre Bentinho e Capitu, porém, há uma diferença de grau, não de essência ontológica”. Gouveia discorre sobre o herói funcional e o herói ontológico, no trecho, e propõe uma diferenciação entre eles que nos parece pertinente. Dessa maneira, o herói funcional tem a ver, conforme o autor observa, com sua relevância como um ser representativo de um determinado enredo (Bentinho e Ulisses, por esse ângulo, são elementos estruturantes de uma obra romanesca e, desse modo, não são diferentes quanto à função que ocupam). O herói ontológico, diferentemente, tem a ver com a natureza existencial de um ser, isto é, conforme Gouveia exemplifica, “do ponto de vista ontológico, Ulisses é protegido por Palas Atena, assim como Hércules é filho de Zeus”. Há em torno desse tipo de herói algo que o distingue do herói moderno: uma espécie de totalidade cósmica. Segundo Gouveia, essa totalidade cósmica (a partir da leitura que faz de Lukács) não existe nos personagens modernos. Ressaltamos que, ao discorrer sobre o herói moderno, com base na concepção de Lukács, Gouveia (2014, p. 104) tece o seguinte comentário: “Os personagens modernos são considerados heróis solitários”. Em seguida, ele (GOUVEIA, 2014, p. 104) argumenta que: “a) Eles não têm a mesma grandeza mítica dos heróis antigos (Sansão, por exemplo, com a força que lhe é dada por Deus, mata mil soldados filisteus com a queixada de um burro; Moisés abre o Mar Vermelho; Jó acumula tantas chagas no corpo, que os seus amigos, ao visitá-lo, passam sete dias contemplando a penúria dele); b) Eles se distinguem de sua comunidade, muitas vezes têm ambições que a comunidade não tem e por isso ficam isolados (um dos casos mais perfeitos dessa solidão é o de Dom Quixote de la Mancha); c) No capitalismo tardio, depois das revoluções industriais, eles tendem a ser ainda mais solitários nas cidades grandes,

Retomando nossa discussão sobre a relevância da personagem em uma obra, sabemos que ela pode figurar como a protagonista e, conseqüentemente, como o herói/heroína cujas ações são determinantes para a narrativa. Nossa investigação recai, como foi apontado, sobre esse tipo de personagem que, em uma enredística, assume a função de maior relevância pelas ações que executa.

A propósito, Lima e Santos (2011, p. 94) afirmam que: “O termo herói designa originalmente o protagonista de uma obra narrativa ou dramática”. Além disso, com uma acepção que vem de reflexões sobre o imaginário, eles definem o herói do seguinte modo:

O que denomina um herói desde a antiguidade clássica à contemporaneidade é que ele assume a função de um protetor e salvador da humanidade. O conceito grego de herói inclui uma série de aspectos como o nascimento difícil, profecias envolvendo o futuro, exposição ao perigo, descoberta da origem nobre, façanhas memoráveis, vingança de humilhações sofridas, casamento com princesa ou heroína, reconhecimento dos méritos e morte trágica. (LIMA & SANTOS, 2011, p. 96).

Observamos que os autores, nesse trecho, referem-se a caracteres vinculados ao herói desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade, no entanto consideramos que os pontos levantados por eles não coadunam com o que caracteriza a maioria dos heróis modernos, sobretudo se pensarmos nas produções romanescas dos séculos XX e XXI. Os autores referem-se, no caso, ao livro *O herói*, de Flávio Khote (2000)<sup>19</sup>.

---

sem apoio de ninguém, sentindo-se inertes e inoperantes (os romances do século vinte são povoados desses heróis impotentes)”. Gouveia enfatiza que Lukács observa exatamente esses aspectos do romance moderno e, com base na categoria da ação, formula sua tipologia do herói romanesco, sobre a qual discorreremos no capítulo seguinte, com pormenorização, e posteriormente ao analisarmos as obras romanescas selecionadas para nosso estudo.

<sup>19</sup> Khote inicia seu texto tecendo críticas à categorização de Forster já enfaticamente debatida aqui. Para ele, a proposta do estudioso inglês não dá conta da complexidade do herói nos diversos gêneros narrativos nos quais ele está inserido. O autor (KHOTE, 2000, p. 08) pensa, além disso, acerca das questões sociopolíticas que envolvem a produção artístico-literária de uma obra. Para Khote (2000, p. 08): “Se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema”. O autor menciona, ainda, que: “Rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social no sistema das obras”. O autor alude, também, à *Poética* de Aristóteles e aponta que a classificação do filósofo e de outros estudiosos sobre a personagem estão comprometidas em dar vazão, em excesso, aos valores da classe dominante. Nesse sentido, Khote (2000, p. 10) afirma: “Há personagens de extração social alta e personagens de extração social baixa; há gêneros e períodos literários que se voltam precipuamente para personagens oriundos da classe dominante, como há outros que se concentram mais em personagens de extração social baixa. Tal ênfase envolve sempre uma postura política da obra”. Como já apontamos ao discorrermos sobre o estudo de Woods, há uma propensão na *Poética*, de Aristóteles, e em *Aspectos do romance*, de Forster, para uma categorização que apresenta dois grupos de heróis: 1) Aristóteles apresenta heróis da tragédia (representativos da aristocracia) e da comédia (representativos de tipos sociais comuns); 2) Forster apresenta heróis romanescos cujo grau de relevância atende, por vezes, à mimetização de camadas privilegiadas socialmente (personagens redondas) deixando em menor relevo outras personagens de camadas sociais não privilegiadas, ou que não seguem padrões socialmente estipulados (personagens planas). Khote (2000, p. 10) considera, também, algo que nos parece pertinente, em se tratando da proposta de Forster: “A mera tipologia analítica — como personagem plano e redondo — não consegue apreender o que acontece com os vários heróis. O percurso deles ao longo do enredo estraçalha

Ainda em nossa busca de refletir sobre o herói, remetemo-nos, mais uma vez, a Reis e Lopes (1988, p. 215) que também discorrem sobre a centralidade da personagem. Eles afirmam que a personagem é “uma categoria fundamental da narrativa” e que se revela, não raro, “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”. Os autores enfatizam que:

Nem sempre, no entanto, este destaque foi pacificamente aceito. Certas tendências do romance [...] denunciam uma crise da *personagem*: “um ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível, um ‘eu’ anônimo que é tudo e que não é nada e que quase sempre não é mais do que um reflexo do próprio autor, tal ser usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra” (Sarraute, 1956: 72); e em termos mais radicais, A. Robbe-Grillet escreveu: “O romance de personagens pertence realmente ao passado, caracteriza uma época: a que assinalou o apogeu do indivíduo” (Robbe-Grillet, 1963: 28)<sup>20</sup>. (REIS & LOPES, 1988, p. 215).

Além disso, eles apresentam a personagem em vários aspectos, dentre os quais o último remete a duas características: o “relevo” (*protagonista, secundária ou figurante*) e a “composição” (é retomada a ideia de Forster, *personagem redonda e plana*, com acréscimo de outros aspectos: “densidade psicológica”, “ilustração do espaço social” e “motivação ideológica”).

Quanto ao “relevo”, indicativo da função e da relevância da personagem na narrativa, Reis e Lopes (1988, p. 211), ao citarem a personagem protagonista, apontam para o verbete em que é apresentado o conceito de herói. Para eles, tudo converge na narrativa para o herói — que é detentor de um caráter e de uma capacidade de agir em tempo e espaço que realçam seu perfil psicológico. Do ponto de vista da configuração do herói, Reis e Lopes (1988, p. 211)

---

qualquer rígido enquadramento analítico”. O autor discorre, de modo panorâmico, e com uma visão passional, na propagação da ideologia que defende, sobre a categoria narrativa do herói com vistas a apontar seus vários tipos, sempre deixando explícita a intenção de assinalar o conflito de classes que, na sua concepção, está por trás da maneira que um escritor constrói a obra artístico-literária. Khote sugere, também, que o herói pode ser classificado em quatro tipos: 1) épico (a concepção mítica do homem), 2) trágico (aspectos pertinentes ao destino do homem), 3) trivial (a interferência do poder vigente sobre o ser) e 4) pícaro (a tentativa de sobrevivência personificada no ser criado ficcionalmente). O autor, embora se esforce para tentar elucidar essas diferentes formas de heróis, realiza uma explanação não aprofundada sobre o tema, principalmente porque ele centra-se demais na já mencionada concepção ideológica que perpassa sua discussão. A Literatura Grega é estudada em quatro frentes: 1) Epopeia, 2) Tragédia, 3) Comédia e 3) Poesia Lírica. Devemos mencionar, ainda em relação ao comentário do autor sobre Aristóteles, que o filósofo menciona outros gêneros na *Poética*, mas é à Tragédia que ele se dedica efetivamente. A Tragédia traz protagonistas que são heróis e deuses da mitologia, de modo que Aristóteles as estuda porque ele faz um recorte de gênero — e não porque ele está predisposto a privilegiar uma classe dominante. Khote parece não se dar conta de que exigir uma postura diferente da que o autor adota é fazer uma leitura anacrônica. Além disso, Khote tende a uma passionalidade que compromete o teor crítico-reflexivo de seu estudo.

<sup>20</sup> Não utilizamos a expressão (*sic*) nas referências que os autores apresentam no trecho apenas para não comprometer a organização estética do texto, mas admitimos que o modo como eles apresentam suas citações não se adéqua às normas que seguimos para realização deste trabalho.

consideram que “o Renascimento e o Romantismo constituem os períodos privilegiados”. Com isso, eles asseveram:

Se no primeiro, sob impacto do legado cultural da Antiguidade Clássica, o *herói* corporiza a capacidade de afirmação do Homem, na luta contra a adversidade dos deuses e dos elementos, no Romantismo encontramos o *herói* num cenário axiológico e histórico-social sensivelmente diverso. Trata-se, então, muitas vezes, de representar um percurso atribulado, isolado e em conflito virtual ou efetivo com a sociedade, com as suas convenções e constrações; por isso, o herói romântico manifesta-se não raro no decurso de uma viagem ou do seu acidentado trajeto biográfico.

Esta síntese já evidencia uma alusão à concepção teórica desenvolvida por Lukács, citado por Reis e Lopes como o primeiro a observar o romance como enquadramento preferencial para o herói. Eles assinalam, de modo sintético, a relação que Lukács observa entre os gêneros epopeia e romance e propõem que, na epopeia, o herói está em conformidade com a comunidade grega; e, no romance, o herói está em conflito com a realidade por buscar sua própria essência num mundo degradado.

Em se tratando dos heróis Frédéric e Nando, ambos estão fadados a esse conflito: o mundo no qual estão inseridos entra em descompasso com a busca existencial que lhes instiga. Quanto à construção desses heróis, em nada harmonizados com as comunidades às quais pertencem, consideramos pertinente apontar alguns aspectos que estão na origem da composição deles.

Inicialmente, devemos dizer que Gustave Flaubert constrói duas obras intituladas *A educação sentimental*<sup>21</sup>: 1) a versão de 1845, cujo protagonista se chama Henry, e 2) a versão de 1869, que constitui nosso *corpus*. A primeira versão do romance é concluída em 1845. Lima

---

<sup>21</sup> De acordo com Luís Lima (1974), Gustave Flaubert manteve contato, em 1836, com o casal Maurice Schlésinger e Élisabeth Schlésinger. Nesse sentido, Lima (1974, p. 19) comenta: “Este casal assumirá uma importância de grandes proporções na vida e obra de Flaubert (em particular sob o nome de Arnoux, na segunda versão do romance **A Educação Sentimental**”. Henry e Frédéric seriam heróis, na concepção do autor, construídos a partir de traços biográficos. Nessa leitura, os heróis remeteriam a experiências de juventude de Gustave Flaubert. Seja por sua ida à cidade de Paris para estudos, seja pela vivência do amor direcionado a uma mulher casada, o romancista poderia ter transposto sua própria experiência para a composição de seus heróis. Sobre a primeira versão de *A educação sentimental*, Gustave Flaubert a inicia em 1843. Essa obra apresenta o protagonista em sua vida de estudante, enquanto se vê às voltas com as experiências afetivas determinantes para sua educação sentimental. Daí o autor considerar que Madame Schlésinger, por quem Gustave Flaubert foi apaixonado na juventude, teria sido utilizada como modelo pelo autor para criação da personagem Madame Arnoux. Muito da experiência vivida por ele, em sua juventude de estudante apaixonado por uma mulher casada, teria sido transposta, na linha do que Lima propõe, para o universo ficcional. Nossa leitura, no entanto, não contempla essa perspectiva de análise. Nós a apontamos, aqui, apenas para pontuar, a quem se interessa por esse tipo de abordagem, o fato de que o romance *A educação sentimental* tem sido lido por esse viés de reflexão, que vê a obra ficcional como possibilidade de compreender as especificidades da biografia do autor, perspectiva que não endossamos.



(1974, p. 22) a resume da seguinte forma: “É a história de dois amigos: um sonhador que termina na mediocridade, e um realista que alcança sucesso”. Gustave Flaubert não fica satisfeito com o resultado desse romance e decide criar outra versão. Assim, ele retoma a obra, no ano de 1864, e estabelece seu plano estrutural. Em 1865, o escritor realiza a primeira parte do romance. Em 1867, escreve a segunda parte<sup>22</sup>. Em 1868, escreve a terceira parte<sup>23</sup>. Entre janeiro e março de 1869, de acordo com Lima (1974, p. 28):

**A Educação Sentimental** está terminada. Demorou também cinco anos, nesta segunda versão. Mas Flaubert tem a sensação de ter chegado ao seu apogeu, de ter exprimido o seu tema, a sua verdade. Deposita grandes esperanças nesta sua obra. O romance é publicado em novembro e o fracasso é quase total. Fica profundamente abatido, prostrado. No entanto, além dos calorosos elogios de Victor Hugo, Jules Janin e Taine, vê o jovem Émile Zola publicar sobre a obra um artigo “splendide”.

O romance, de fato, não obtém a repercussão esperada. Diferentemente de *Madame Bovary* (cuja polêmica judicial o alçou ao *status* de livro proibido e instigou a curiosidade dos leitores), *A educação sentimental* não conseguiu o mesmo feito. Embora literatos e críticos da época tenham percebido a expressividade do texto, sobretudo se pensarmos algumas questões vinculadas ao estilo e aos aspectos históricos, a obra fracassou em termos de público.

Quanto à construção de Frédéric, é indispensável observá-lo com base no processo de composição do romance que é construído a partir de uma visão que vislumbra com ironia a burguesia da qual esse herói é um representante. Frente aos conflitos políticos determinantes de uma geração, Frédéric prefere evadir-se, envolver-se em questões amorosas e persegui-las. Ele é preponderantemente cínico, como apontamos em nossa análise, quando está em pauta a vivência dos eventos que se descortinam nos diversos espaços sociais aos quais ocorre.

Quanto à construção de Nando, Antônio Callado concede entrevista à Lígia Chiappini (1982) e apresenta alguns pontos que podem ser pertinentes para nosso debate, pois ao ser indagado a respeito da composição de *Quarup*, o autor afirma:

*Quarup* é fruto de um contato jornalístico que eu pude fazer por escolha própria. Foi no tempo do *Correio da Manhã*, quando resolvi conhecer os índios selvagens. Fiz uma série de reportagens e a impressão que aquilo me causou foi tão forte, tão profunda, que guardei esse material para depois elaborar um romance. (CALLADO, 1982, p. 04).

---

<sup>22</sup> Sobre a criação da segunda parte, Lima (1974, p. 28) afirma: “O meio que ele descreve exaspera-o cada vez mais (**Axioma: o Ódio ao Burguês é o Começo da Virtude** – Carta a George Sand)”.

<sup>23</sup> Lima (1974, p. 28) retoma o depoimento de Gustave Flaubert, que diz estar com grande dificuldade em encaixar seus “personagens nos acontecimentos políticos de 1848”, em desabafo, a J. Duplan.

Antônio Callado traz a figura do indígena com maior ou menor ênfase em várias obras. Em *Quarup*, sobretudo, ele associa o protagonista à realização de uma missão que lhe colocaria diretamente em contato com indígenas do Xingu, experiência determinante para a configuração de Nando. Aos moldes da produção de romances os quais exigem do romancista uma pesquisa *in loco* (prática comum no século XIX, mas ainda utilizada por alguns escritores)<sup>24</sup>, Antônio Callado conseguiu larga quantidade de materiais em sua ida ao Xingu. Isso lhe possibilitou explorar com aprofundamento a realidade dos povos indígenas do local, o que se faz notar na enredística de *Quarup*.

Na mesma entrevista, o autor dá testemunho da criação do texto. Sua experiência de convívio com indígenas, para realização de reportagens, leva-o a criar esse romance dos mais significativos quando o assunto é transpor para a literatura a realidade dos povos indígenas. Vejamos seu relato a respeito da produção do livro:

Tirei dois anos de férias para escrever *Quarup*. Não poderia ser de outra forma. Eu tinha que extrair de mim uma série de coisas que estavam me preocupando, botar aquilo tudo no papel e só então partir para outras... A coleta de dados estava feita: tinha-se iniciado no tempo da excursão em busca dos ossos do coronel Fawcett, e foi-se avolumando com as mudanças políticas do país. Eu quis fazer um livro do que eu considero o Brasil do meu tempo. O retrato do Brasil do meu tempo. Em *Quarup* aprofundi também questões religiosas já presentes nos dois primeiros romances. Mas aqui acho que consegui algo até profético. Estava me impressionando muito, naquele tempo, a ideia do ingresso do padre num tipo de vida no Brasil, porque isso foi-se acentuando cada vez mais. (CALLADO, 1982, p. 05–06).

Além da realidade do indígena, o autor traz em diversas obras o tema da religião e da realidade política do país em recortes pontuais. Em *Quarup*, por exemplo, a religião é explorada a partir do herói Nando, que é padre e traz ideias impregnadas pela ideologia cristã conforme o catolicismo a vivência. Nando deixa aos poucos os valores aos quais está submetido na vida religiosa e explora novos horizontes existenciais que lhe colocam no grupo de padres mencionados por Antônio Callado. Sobre esse ponto, vejamos o que o autor comenta:

A primeira vez que fui ao Nordeste fazer uma reportagem sobre Julião, os padres ainda eram muito ligados ao senhor de engenho, como tinha sido a

---

<sup>24</sup> A diferença, neste caso, é que Antônio Callado não foi ao Xingu com a intenção de colher material para a criação de seu romance. Romancistas do século XIX, por exemplo, criavam um projeto de trabalho que incluía pesquisa de campo. Antônio Callado fez o inverso: ele foi ao Xingu com a finalidade de colher material para atividades do jornalismo e, de posse desse material, o utilizou para criar seu romance.

colonização do Brasil. Quando voltei em 1963, tinha tanto padre casando, descasando, metido na revolução... era uma coisa absolutamente fantástica como deu aquela fúria neles. *Quarup* pega um momento de divisão de águas muito importante na relação entre religião e política no Brasil. Diziam que o clero ia se esvaziar... nada disso. Hoje em dia eles têm um papel muito maior, de luta contra as desigualdades sociais, para onde canalizaram toda a energia antes reprimida. (CALLADO, 1982, p. 06–07).

Nando se apresenta, no início da obra, ainda predisposto aos ditames da religião católica, no entanto ele passa por experiências determinantes para sua reconfiguração. De padre resguardado no espaço monástico, a um homem engajado com as experiências do amor às mulheres, passando pela realização de um trabalho direcionado a indígenas do Xingu, e pelas experiências políticas na alfabetização de camponeses, Nando é um desses padres aos quais Antônio Callado se refere. Ele poderia ser lido, para retomarmos a categorização de Candido (1998), como um herói elaborado a partir de vários modelos existentes que resultaria em nova personalidade. No caso, não haveria em sua composição a predominância sensível de uns desses modelos sobre os outros. Nando poderia figurar, portanto, como um padre que nos remete a tantos outros padres envolvidos com questões sociais, e em desobediência ao celibato, como os observados pelo autor no Nordeste.

Em suma, Frédéric e Nando são heróis construídos em completo descompasso com a realidade mimetizada nas obras que protagonizam. Heróis do século XIX e do século XX, eles se aproximam por serem destituídos de grandeza épica. Seus ideais (quando existentes) não atendem a uma compreensão existencial comunitária como o mundo épico pretende plasmar. A eles resta lutar em vão para construir caminhos existenciais em um mundo em descompasso.

Antes de nos determos à análise textual, que nos dará maior compreensão acerca da composição desses heróis, realizamos com detalhamento estudo que privilegia a obra escolhida como base teórica de nosso trabalho. Buscamos, dessa forma, compreender as especificidades do herói romanesco a partir do estudo realizado por Lukács (2000) no ensaio sobre o qual passamos a tratar na sequência.

## 2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A *TEORIA DO ROMANCE*

Como base teórica para nosso trabalho a respeito dos romances *A educação sentimental* e *Quarup*, recorreremos ao ensaio *A teoria do romance*, de Lukács, que consideramos um dos mais significativos e atuais estudos teórico-críticos sobre o gênero romanesco. Neste capítulo, realizamos explanação panorâmica acerca do contexto de produção e publicação dessa obra e, principalmente, observamos os aspectos teórico-metodológicos aos quais o filósofo acorre ao desenvolvê-lo.

Nesse sentido, começemos por observar que Lukács reflete, em prefácio realizado no ano de 1962, sobre a construção d'*A teoria do romance* com perspectivas de autocrítica. O filósofo apresenta já no primeiro parágrafo algumas notas alusivas à publicação dessa obra:

Este estudo foi esboçado no verão de 1914 e redigido no inverno de 1914-1915. Apareceu primeiro na *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* [Revista de estética e de história geral da arte] de Max Dessoir, no ano de 1916, e, em forma de livro, na editora de P. Cassirer (Berlim, 1920). (LUKÁCS, 2000, p. 07).

A Europa, em 1914, dava início a um dos acontecimentos mais nefastos da história: a Primeira Guerra Mundial. O autor menciona que resolveu publicar seu estudo exatamente em decorrência da eclosão da guerra, em 1914, mais precisamente por seu “repúdio veemente, global e, especialmente no início, pouco articulado da guerra, sobretudo do entusiasmo pela guerra”. Lukács (2000, p. 08) afirma que a guerra e o desprezo dele à “sociedade burguesa da época” foram fatores que o conduziram a construir o primeiro esboço desse ensaio. Ele teria surgido, portanto, sob um estado de ânimo de “permanente desespero com a situação mundial”.

Além disso, do ponto de vista ideológico, o autor (LUKÁCS, 2000, p. 09) aponta para o fato de que estava em processo de transição de Kant para Hegel, ainda comprometido em estabelecer sua “relação com os métodos das chamadas ciências do espírito”. Ele enfatiza, sobre isso, que (LUKÁCS, 2000, p. 11): “Os mais antigos e importantes representantes do método das ciências do espírito postavam-se em solo kantiano, não livres de resquícios positivistas”. Em decorrência disso, houve quem entrasse em uma concepção irracionalista que, na visão de Lukács, vinha do anseio de “superar o racionalismo raso e positivista”. Havia, na ocasião, um revisionismo em torno das concepções de Hegel, que ele afirma ter acontecido alguns anos antes de deflagrada a guerra. Ele ressalta, também, que *A teoria do romance* é a “primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados

concretamente a problemas estéticos”. Sobre a estrutura dessa obra, Lukács (2000, p. 11–12) afirma que:

Sua primeira parte, a mais genérica, é definida essencialmente por Hegel: tal é o caso da contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama, tal é o caso da noção histórico-filosófica da correspondência e do antagonismo entre epopeia e romance etc. Sem dúvida o autor da *Teoria do romance* não era um hegeliano exclusivista e ortodoxo. As análises de Goethe em seu período maduro (o demoníaco, por exemplo), as teorias estéticas do jovem Friedrich Schlegel e Solger (ironia como meio moderno de configuração) complementam e concretizam os contornos hegelianos genéricos.

Perceptivelmente, Hegel e o Romantismo alemão estão na base do debate realizado por Lukács, sobretudo na primeira parte de seu ensaio. Nela, o filósofo alude ao gênero épico concebendo-o como uma cultura fechada, como uma totalidade. Ele desenvolve uma leitura que parte desse mundo ideal grego, apreendido das epopeias de Homero, passando pelas tragédias e pela obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia* (que seria, do seu ponto de vista, uma obra de transição), até chegar ao romance como epopeia do mundo burguês<sup>25</sup>. Com isso, ele desenvolve uma análise da produção artístico-literária ocidental que se aproxima de uma (LUKÁCS, 2000, p. 12) “historicização das categorias estéticas”, isto é, se aproxima de “um legado hegeliano”.

A esse respeito, em *Romance e modernidade no jovem Lukács*, Anouch Neves de Oliveira Kurkidjian (2014, p. 11) discorre sobre o fato de que “o que singulariza ainda mais a recepção dessa obra é que o próprio Lukács desempenhou um papel central em sua conformação”. Isto teria ocorrido, segundo Kurkidjian (2014, p. 12), porque na década de 1960 Lukács retoma seus textos de juventude e apresenta sua “trajetória intelectual [...] como um percurso evolutivo — ainda que contraditório e não linear — em direção ao marxismo, ponto final antecedido por um período no idealismo subjetivo (Kant) e a subsequente passagem ao idealismo objetivo (Hegel)”.

Nesse sentido, o filósofo enfatiza que (2000, p. 09) *A teoria do romance* se caracteriza como um produto das ciências do espírito. Desse modo, ao referir-se a questões metodológicas empregadas para realização desse trabalho, ele afirma:

Hoje já não é mais difícil ver com clareza as limitações desse método. Pode-se, no entanto, apreciar também sua relativa justificação histórica diante da

---

<sup>25</sup> Essa denominação de romance como epopeia do mundo burguês é uma descoberta de Hegel, mas ele não desenvolve esse debate. Lukács, por outro lado, colhe essa visão acerca do gênero romanesco a partir de Hegel e a desenvolve.

bidimensionalidade rasteira do positivismo neokantiano ou de quantos mais, tanto no tratamento de figuras ou correlações históricas quanto na correta compreensão de realidades intelectuais (lógica, estética etc.).

Ao produzir essa obra, Lukács estava vinculado, como Leandro Konder (1972, p. 10) propõe no texto *Uma nova teoria do romance*, à “filosofia neo-kantiana (*sic*), então hegemônica nas principais universidades alemãs”. Konder diz, também, que ele “analisava os problemas da forma artística sem chegar a reconhecer uma relação profunda entre esses problemas e os problemas histórico-sociais, em geral”. Também em consonância com o que Lukács apresenta no prefácio já mencionado, Konder diz que: “A guerra de 14 obrigou Lukács a refletir mais radicalmente sobre a história e ele passou de uma perspectiva kantiana a uma perspectiva hegeliana”. A assimilação das ciências do espírito vêm para o filósofo húngaro através de (KONDER, 1972, p. 10) “Emil Lask, Wilhelm Dilthey, Georg Simmel e Max Weber”. Nesta perspectiva, os temas abordados por ele apresentam um contorno “amargurado e pessimista, cuja expressão acolhia timbres kierkegaardianos”.

Konder expõe, ainda fazendo alusão ao prefácio sobre o qual discorreremos, que o filósofo húngaro retomou *A teoria do romance* e rememorou as circunstâncias em que o escrevera, reconstituiu as contradições em que se debatia o seu pensamento e sua posição diante da guerra: a guerra lhe parecia a consequência natural e trágica de um tipo de civilização abominável. Konder (1972, p. 11) é categórico quando diz: “Foi, portanto, com o espírito carregado de sombrias apreensões que Lukács se dispôs a examinar os problemas do romance, esse gênero literário tão ligado à história moderna”.

O próprio Lukács (2000, p. 13) considera que, ao escrever *A teoria do romance*, buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas e na essência das formas literárias. Isto se dá porque, nessa obra, “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”. A realidade, pondera o autor, não se constitui mais um terreno favorável à arte, por isso se dá o “acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito”, o que caracteriza, segundo o autor, o problema central da forma romanesca. Apesar disso, Lukács (2000, p. 13) afirma:

O autor da *Teoria do romance* não vai tão longe. Ele buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias — dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele encontrada no próprio Hegel; buscava apreender

intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência. Seu método, no entanto, permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contexto de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas.

No trecho, assim como em todo o prefácio, Lukács mantém de tal modo distanciamento das ideias que elabora n' *A teoria do romance* que se remete a si mesmo em terceira pessoa e com ênfase em verbos no pretérito. Sua pretensão de discorrer sobre as formas literárias, de modo a abranger tão amplo período histórico, termina por ser passível de cair na exacerbação de percepções abstratas e no idealismo. A realidade histórico-social concreta, conforme ele menciona, parece não ser considerada em seu ensaio. A problemática estética do presente em Hegel, diz Lukács (2000, p. 13), procura superar os “princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte” e, neste caso, seu ensaio se aproxima da concepção hegeliana.

Para Hegel, no entanto, conforme Lukács (2000, p. 13–14) assevera, “a arte torna-se problemática como resultado disso” e, conseqüentemente, o “mundo da prosa”, como ele denomina esteticamente essa situação, centra-se no fato de o espírito “ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal”. Disso resulta que: “A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo”. *A teoria do romance* contraria essa visão, pois, de acordo com Lukács (2000, p. 14), nela “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”, isto é, para ele é pertinente dizer que “a “prosa” da vida é nela um mero sintoma, entre muitos outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte”.

Com aproximações e distanciamentos entre a obra de Lukács e a concepção de Hegel, o filósofo conclui que (LUKÁCS, 2000, p. 14): “É por si só evidente que essa oposição entre *A teoria do romance* e Hegel, seu guia metodológico universal, é primordialmente de natureza social, não estético-filosófica”. Lukács propõe uma espécie de síntese sobre *A teoria do romance* ao afirmar que:

No autor da *Teoria do romance*, a despeito de seu ponto de partida filosófico em Hegel, Goethe e o Romantismo, não se percebem tais estados de ânimo. [...] *A teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo. Mesmo que fundamentada num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso — a ele identificado — das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. Que o livro culmine na análise de Tolstói, o seu relance de olhos sobre Dostoiévski, que já “não escreveu romances”, mostra nitidamente que o autor não esperava uma nova forma literária, mas expressamente um “novo mundo”. Com todo direito pode-

se rir desse utopismo primitivo, mas ele evidencia uma corrente intelectual que fazia parte da realidade da época. (LUKÁCS, 2000, p. 16–17).

A autocrítica realizada pelo filósofo nos possibilita perceber a que horizontes teóricos ele acorria ao criar seu ensaio. Trata-se de um texto de juventude que concentra perceptível preocupação em formular um debate acerca do romance com contornos nitidamente idealistas. Ao mencionar os russos Tolstói e Dostoiévski, nesse prefácio, ele elucida algo sobre o qual nos indagávamos: o Lukács (2000, p. 160) d’*A teoria do romance* sugere que a obra de Tolstói traz “vislumbres de uma ruptura para uma nova época mundial”, enquanto Dostoiévski já não produz romances, pois ele pertenceria ao “novo mundo”. O que ele queria dizer com “nova época mundial” e “novo mundo”? A questão parece elucidar-se quando ele pontua, em sua autocrítica, que em seu ensaio estava em busca mais de um “novo mundo” (plano histórico-social) do que de uma “forma literária” (concepção estética).

Ainda sobre esse ponto, Ana Cotrim (2016, p. 40), no livro *Literatura e Realismo em György Lukács*, considera que encontramos na primeira parte d’*A teoria do romance*, com maior acuidade, o pensamento estético de Lukács no período hegeliano. Para a autora (COTRIM, 2016, p. 40–41), os fundamentos estéticos e filosóficos dessa obra estão vinculados às concepções de Hegel em duas perspectivas: 1) “na aplicação das categorias estéticas” e 2) “na discussão da atual dissolução do ideal artístico e as consequências que tal dissolução acarreta para a questão estética do presente”.

O próprio Lukács (2000, p. 11), como já mencionamos anteriormente, considera que sua obra de juventude foi a primeira a aplicar os resultados da filosofia hegeliana, de modo concreto, a problemas estéticos. Ele pontua, ainda, que (LUKÁCS, 2000, p. 13) das concepções de Hegel procede a problemática estética do presente, isto é, em uma perspectiva histórico-filosófica há a superação dos princípios estéticos que até ali determinavam o curso da arte.

Além disso, Cotrim (2016, p. 41) considera que: “Lukács estabelece uma diferença fundamental de sua obra juvenil com relação a Hegel, que se define essencialmente pelo desenvolvimento histórico decorrido no intervalo que separa os dois autores”. Ela aprofunda essa assertiva ao dizer:

A consideração positiva da organização social que se definia na segunda metade do século XVIII e início do XIX, embora não isenta de contradições, ainda era possível para Hegel. Seu posterior desenvolvimento até o início do século XX já não permitia conceber positivamente o curso histórico dessa forma de organização. O acirramento de seus antagonismos e a iminência da



guerra exigiam que se percebesse a totalidade do mundo humano como problemática.

É neste contexto de transformações histórico-sociais que Lukács insere seu debate acerca da forma romanesca. No trecho, Cotrim menciona o termo “totalidade” que é um conceito discutido com ênfase por Lukács em seu ensaio (conceito esse que sofre alterações significativas em seu itinerário intelectual). N’*A teoria do romance*, a epopeia e o romance são colocados em contexto análogo quanto ao conceito de “totalidade”: enquanto a primeira consegue, no ângulo de visão do filósofo, alcançar essa “totalidade”; o segundo a persegue, porém ela não é alcançável dadas as especificidades histórico-sociais que configuram o gênero romanesco (tanto no que diz respeito a seu conteúdo, quanto no que diz respeito à sua forma).

A propósito, no livro *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*, Celso Frederico (2013, p. 59) inicia uma breve explanação sobre *A teoria do romance* com a seguinte observação: “A “aspiração à totalidade” é uma obsessão que acompanha toda a obra de Lukács”. Com base nisso, ele afirma:

*A teoria do romance*, interessada em ressaltar a especificidade do romance burguês, procurava contrapô-lo à epopeia clássica, produto de uma hipotética Idade do Ouro, de um momento feliz em que teria existido uma “totalidade espontânea”, um mundo orgânico habitado pelo herói, que nele se sentia em casa. (FREDERICO, 2013, p. 59).

Como os demais autores mencionados, Frederico (2013, p. 13) aponta para a visão utópica de Lukács, que vislumbra na epopeia um mundo no qual se pode observar total integração entre o herói e o mundo. Com base nisso, ele afirma que: “O utopismo e a negatividade, elementos definidores da arte naqueles textos pré-marxistas de Lukács, confluíam para reforçar a tese da forma como o elemento “verdadeiramente social” da literatura”.

Por este ângulo, a epopeia é, segundo Frederico (2013, p. 60), a forma literária de um mundo homogêneo caracterizado pela imanência do sentido da vida. Na epopeia (FREDERICO, 2013, p. 60): “A *forma* artística reproduz o sentido e a harmonia que a todos envolvem”. Essas observações têm como base o que Lukács (2000, p. 26–27) pontua sobre a epopeia: “Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial?”

Além disso, Frederico (2013, p. 60) aponta que o romance, para Lukács, “é o produto de uma totalidade cindida e, ao mesmo tempo, uma tentativa de realizar, no plano literário, a

reconciliação entre a interioridade e a exterioridade”. Frederico afirma, também, que: “A busca de sentido, para o mundo exterior e para a própria experiência do herói, surge no romance não mais como uma decorrência natural de uma totalidade orgânica, mas por força da atividade subjetiva do escritor”.

O autor (FREDERICO, 2013, p. 60) observa que há um deslocamento da “objetividade” (o mundo grego plasmado por Lukács como uma cultura fechada) para a “subjetividade” do escritor (no caso, o escritor se contrapõe à realidade alienada). O romance, por esse ângulo, é engendrado a partir da contraposição do escritor a essa realidade que suscita uma reconciliação entre a interioridade e a exterioridade, isto é, algo que está por se efetivar. O romance é caracterizado por Lukács, diz Frederico (2013, p. 61), como um gênero que anseia por uma totalidade, mas que cai, invariavelmente, em um “dever-ser impotente para modificar a realidade alienada”. Esse gênero tem, portanto, a totalidade por intenção, mas difere da epopeia por ter sentido ético.

Ainda na intenção de apresentar a proposta teórica que Lukács realiza no ensaio sobre o qual discorreremos, retomamos nosso debate acerca dos aspectos ideológicos e metodológicos que o estruturam. De acordo com Frederico (2013, p. 59), n’A *teoria do romance* podemos localizar duas vertentes análogas de pensamento: 1) a presença de Hegel, que se manifesta, reforçamos, na tentativa de Lukács de ligar os gêneros literários à história, e 2) a presença de Kierkegaard, que se manifesta no direcionamento de Lukács para o primado da “interioridade exilada”. Frederico (2013, p. 59), desse modo, tece o seguinte comentário:

O anticapitalismo romântico, que conformava os horizontes teóricos de nosso autor, juntava assim uma apropriação tópica da teoria dos gêneros literários de Hegel com seu implacável contestador, que se aferrava na afirmação da insuprimível oposição entre a interioridade da “alma” e o mundo exterior. Entre essas duas influências contraditórias, o pêndulo acabava deslizando em direção a Kierkegaard [...].

O próprio Lukács assinala seu direcionamento para a concepção de Kierkegaard, que representou papel significativo para *A teoria do romance*. Há nesse ensaio uma espécie de kierkegaardização da dialética histórica de Hegel, conforme apreendemos do comentário de Lukács (2000, p. 15): “A influência direta de Kierkegaard conduz sem dúvida à filosofia existencialista de Heidegger e Jaspers, portanto a uma oposição mais ou menos aberta a Hegel”.

Nicolas Tertulian (2008, p. 105), no livro *Georg Lukács: etapas de seu pensamento*, comenta em relação a isso que, em anos anteriores à guerra, o filósofo havia trabalhado num

estudo a respeito da crítica de Kierkegaard contra o sistema hegeliano. Fica nítido, com isso, que Kierkegaard constitui um traço significativo em sua configuração espiritual durante o momento em que ele preparava as páginas consagradas às grandes formas do gênero épico.

Tertulian (2008, p. 111) observa que, do ponto de vista filosófico, Lukács se aproxima das concepções de Kierkegaard e mantém certa reserva em relação às concepções de Hegel. Tertulian diz, a esse respeito, que: “O profundo pessimismo social, conjugado com a não resignação moral determinada, explica-nos paralelamente a receptividade em relação a Kierkegaard e o elogio que faz da singularidade do indivíduo”.

Lukács também estava influenciado pelo pensamento hegeliano. Isso fica mais perceptível, na visão de Tertulian (2008, p. 111), quando o filósofo discorre sobre epopeia e romance, pois sua reflexão mostra-se nitidamente vinculada a Hegel, sobretudo à totalidade de seu horizonte intelectual. Quanto ao ensaio de Lukács, Tertulian (2008, p. 112) promove uma pertinente síntese dos aspectos ideológicos que dão base à sua estruturação:

A ética, a filosofia da história e a estética estavam constantemente interligadas no pensamento de Georg Lukács. Aliás, a *Teoria do romance* trazia como subtítulo: “Uma tentativa histórico-filosófica de interpretação das formas da grande literatura épica”. É por isso justamente que importa que tenhamos presente no espírito a subestrutura filosófica e moral que suporta, ainda que escondida, todo o alicerce da obra. A vida social, no momento em que foi deflagrada a guerra mundial, parecia-lhe território da decadência universal, e Lukács procurava uma saída em direção da utopia de uma humanidade superior “não social”.

Lukács demonstra que seu olhar recai, ao produzir esse ensaio, em questões que se vinculam à estética, mas não a ela somente. Estão em pauta a filosofia da história e discussões sobre ética. Nesse sentido, Tertulian (2008, p. 103) comenta que o autor demonstra, das primeiras às últimas páginas, essa atração pela história e pela filosofia. Tertulian aponta, também, que para entender o esteta que se dispõe a criar uma metafísica da história, com viés messiânico, e que se pretendia um estudo amplo sobre a obra de Dostoiévski, se faz necessário entender o contexto no qual o filósofo estava em processo de elaboração de seu trabalho.

José Marcos Mariane de Macedo (2000), a quem recorremos em vários pontos desse trabalho, realiza um posfácio significativo para quem pretende compreender as especificidades d’A *teoria do romance*. Ele considera que Lukács, em busca de uma cátedra, elaborava o (MACEDO, 2000, p. 166) “projeto de sua *Estética*, concebido no inverno de 1911-1912, na cidade de Florença”. Com a explosão da guerra, ele arrefece sua ideia de realizar a *Estética* e, como aponta Macedo (2000, p. 167), “diminui o passo de sua atividade, a fim de reunir material

para um novo texto”. Este texto, como Macedo expõe em análise da correspondência do filósofo, apresenta um estudo sobre Dostoiévski. Macedo (2000, p. 167) reproduz o trecho da carta que Lukács teria endereçado a Paul Ernst, provavelmente em 1915:

Ocupo-me agora, finalmente, com meu novo livro sobre Dostoiévski (por ora, deixo a *Estética* de lado). O livro, contudo, irá além de Dostoiévski; conterá minha ética metafísica e uma parte significativa de minha filosofia da história.

Segundo Macedo, *A teoria do romance* corresponde ao primeiro capítulo da obra que Lukács pretendia realizar sobre Dostoiévski. Na mesma linha de pensamento, Michael Löwy (1998, p. 144), no livro *A evolução política de Lukács*, tece comentários sobre a relação do filósofo húngaro com a obra de Dostoiévski e afirma que a pretensão de Lukács era ultrapassar “o terreno puramente estético e literário em direção a uma problemática *ético-política*”. Além disso, Löwy (1998, p. 143) menciona que: “Para o jovem Lukács, que também sonhava com uma idade de ouro, com uma humanidade harmoniosa e autêntica, Dostoiévsky (*sic*) apareceu como uma luz profética na “obscuridade da miséria” da Primeira Guerra Mundial”. A respeito desse projeto não concretizado (que disporia de três amplos capítulos), Löwy afirma que:

A descoberta, depois da morte de Lukács, do plano original deste livro (por seus discípulos György Markus e Ferenc Fehér), permite reconstituir a orientação do conjunto da obra e dá-nos uma ideia aproximada do tipo de questão que ele tinha intenção de discutir com relação a Dostoiévsky. (LÖWY, 1998, p. 144).

O plano original desse projeto dispõe de um estudo pormenorizado desenvolvido por Löwy<sup>26</sup>. Esse projeto é apresentado por Macedo (2000, p. 161) em nota da tradução que utilizamos para nossa leitura. Assim ele o transcreve:

Em 1973, o Arquivo Lukács da Academia Húngara de Ciências tomou posse de uma valise depositada por Lukács em novembro de 1917 no Deutsche Bank de Heidelberg, poucos antes de regressar a Budapeste. Dentro dela havia correspondências, manuscritos e apontamentos à luz dos quais se pôde compreender melhor o esqueleto do livro de Dostoiévski, encontrado logo após sua morte, em 1971, e que aqui reproduzo:  
I. “*A interioridade e a aventura*  
O problema do Romantismo — *como problema contrastante de D.*  
(Dostoiévski)

---

<sup>26</sup> O plano original da obra que Lukács pretendia realizar sobre Dostoiévski consta no livro de Michael Löwy traduzido por Heloísa Helena A. Mello e Agostinho Ferreira Martins. Embora consideremos a tradução realizada por eles muito significativa, optamos por apresentar a que consta no livro que utilizamos para nossa discussão: a tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Trata-se de uma escolha que tem a ver com a atualidade da tradução.

Romance e epopeia  
 O ‘teórico’ na épica  
     A alma *desperta* como realidade  
 Intelectualismo: o romance policial de D. e o romance de aventuras dos outros  
 (crítica da *convenção*)  
 Psicologia alegórica da ação  
 D. sobre psicologia  
 Valor estético do crime  
 O problema da realidade (! II)  
 D. e Dante e a epopeia terrena  
 Posição sobre a tragédia (‘Arte Dramática’ de D.) e o drama da graça também  
 III composição D.  
 A infantilidade dos heróis (maturidade dos outros)  
 O ridículo  
 O pronto ato heroico (? III. relação com Schiller; II)  
 Os valores do mundo  
 Novelas de D. Boa invenção, mas — (falta o esti[lo]) — Humilhados como  
 transição —. Também Casa dos Mortos, em que a falta de amplitude é  
 balanceada por ‘.....’.) Relação com a não-solidão (e com o pano de fundo dos  
 personagens de D. (p. ex. o Eterno Marido)  
 II. *O mundo sem deus*  
 Ateísmo russo e europeu — a nova moral (suicídio) (Modificação do mundo)  
 Jeová  
 O cristianismo  
 O Estado  
*O socialismo*  
*A solidão*  
 Tudo é permitido: problema do terrorismo (Judite: transgressão)  
 O homem natural: impossibilidade de amor ao próximo  
 O idealismo abstrato; linha: Schiller-D.  
 III. A luz vindoura (Aurora no início) Pobreza de espírito — bondade (.....-  
 .....) Equívoco de D.: posicionamento sobre o cristianismo e a revolução  
 ‘Todos os homens’: metafísica do Estado (relação com II.)  
 Comunidade mística russa  
 Rússia e Europa (tema: Inglaterra, França, Alemanha)  
 Filosofia da história sobre a forma de D.  
 A tragédia alemã; mística e *polis*: conceito de dever  
 Sofrimento: paraclético-ensaístico  
 1ª-2ª Ética. Metafísica como canto de consolo”. (MACEDO, 2000, p. 161–  
 163).

Em análise desses pontos, Löwy (1998, p. 144) comenta que não é possível realizar estudo preciso de breves anotações tão enigmáticas. Ele, porém, consegue desenvolver apontamentos que elucidam algumas dessas notas. Assim, ele começa por observar o tema do suicídio, que consta no início da segunda parte do livro, algo a que Lukács sentiu-se inclinado em 1911, encaminhando-se depois para outro caminho. Em nota de rodapé, o autor (LÖWY, 1998, p. 145) menciona que Lukács estuda as personagens de Stavroguine como exemplares dos intelectuais russos cuja única saída era “o suicídio, a decadência ou a revolução (Stavroguine optou pelo primeiro caminho)”.

Löwy (1998, p. 145) faz menção, também, a *Judith*, tragédia de Hebbel, que é trazida à tona por Lukács como exemplo da “justificação ético-religiosa de um assassinato”, de onde viria a questão do terrorismo. Em seguida, ele discorre sobre a obra *Crime e castigo* através da expressão “tudo é permitido”, ou seja, uma tentativa de Dostoiévski, segundo Löwy, de atribuir fundamento moral ao ato de matar alguém.

Outro ponto que Löwy (1998, p. 145) destaca é a visão do filósofo sobre Jeová —Lukács teria evocado a divindade do judaico-cristianismo como “símbolo da falsa religião autoritária e de todo poder institucional: a Igreja, o Estado, o sistema jurídico etc.” Ele propõe também que, com Jesus Cristo e Francisco de Assis, o cristianismo eclesiástico vivencia uma espécie de reconciliação com o “jeovaico”, com o Estado, com a propriedade etc. Para Lukács, enfatiza Löwy, “o terrorista russo é aquele cuja essência manifesta a rebelião contra tudo que é ‘jeovaico’”.

Löwy (1998, p. 146–148) discorre, ainda, sobre diversos pontos, dentre os quais destacamos: 1) a reflexão utópico-moral de Lukács acerca do “novo mundo (“a luz que vem)””, isto é, um mundo “concebido como o reino da “Bondade” encarnada pelos “santos” dostoiévskianos: príncipe Mischkine e Aliocha Karamazov”; 2) o debate sobre o cristianismo e a revolução, que o leva a dizer que Lukács não compartilha do “anti-revolucionarismo (*sic*) místico de Dostoiévsky, para quem há uma contradição absoluta entre o cristianismo autêntico e a revolução socialista ateia”; 3) a compreensão sobre a metafísica do socialismo que, para Löwy, não pode ser entendida fora do contexto de Dostoiévski, pois o autor russo, em *Os irmãos Karamazov*, “opõe Cristo, que prega para uma minoria de eleitos, para os virtuosos capazes de preferir a liberdade e o pão do céu”, ao Inquisidor que “se propõe a dar a todos o pão da terra” e, dessa forma, critica a Igreja Católica e o socialismo ateu) etc.

Sobre o primeiro ponto, no qual aludimos à personagem Aliocha Karamazov, é pertinente o que Macedo (2000, p. 173) considera a esse respeito. Ele observa que Lukács acena para um “anticapitalismo romântico” quando sugere que, na oposição entre comunidade e sociedade, a saída não seria a comunidade, mas a comuna russa, pautada pela bondade e pelo autossacrifício. O símbolo dessa bondade e desse autossacrifício seria o herói dostoiévskiano Aliocha Karamazov que, em uma possível continuação do romance, poderia tornar-se um “terrorista revolucionário”.

Sobre o segundo ponto, Löwy não se aprofunda, no entanto ele se remete ao que Lukács pensa acerca da visão de Dostoiévski, para quem uma contradição entre o cristianismo e a revolução socialista se estabelece amplamente. Lukács discorda do escritor russo, pois se há

equivoco em meio a essas duas forças ideológicas isso se dá, (LÖWY, 1998, p. 147) porque, para ele, “certa forma de religiosidade é precisamente inerente ao verdadeiro socialismo”.

Sobre o terceiro ponto, Löwy (1998, p. 147) retoma o capítulo *O Grande Inquisidor*, d’*Os irmãos Karamazov*. Nele, Dostoiévski apresenta a oposição entre Cristo e o Inquisidor. Assim, enquanto o líder do cristianismo “prega para uma minoria de eleitos, para os virtuosos capazes de preferir a liberdade e o pão do céu”; o Inquisidor faz a proposta de doar a todos “o pão da terra”, enquanto declara: “Tens orgulho de Seus eleitos, mas eles não passam de uma elite, enquanto nós daremos repouso a todos... Faremos *todos os homens* felizes, as revoltas e os massacres, inseparáveis da sua liberdade, terminarão”. Nesse capítulo (LÖWY, 1998, p. 148), o escritor russo tece críticas contra a Igreja Romana e contra o socialismo ateu. Löwy se questiona se Lukács sente a necessidade de estender a redenção socialista a todos os homens, porém assume ser impossível obter, com o trecho deixado por Lukács, uma resposta efetiva. Ela, diz o autor, apenas situa a problemática. Ainda a esse respeito, Löwy (1998, p. 148) afirma:

Estes aspectos diretamente políticos estão ausentes de *A teoria do romance*, mas uma leitura filosófica da obra, decifrando-a a partir do projeto inicial de Lukács, põe a descoberto o fato de o sonho dostoiévskyano da idade de ouro manifestar-se aí sob a forma de nostalgia da Grécia arcaica, este tempo feliz em que os homens podem ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que lhe estão abertos [...]; este universo “fechado e perfeito”, harmonioso e homogêneo, “onde o saber é virtude e a virtude felicidade”.

Löwy sugere que essa “idade de ouro”, concebida por Lukács a partir do que ele apreende de Dostoiévski, consiste na (LÖWY, 1998, p. 149) “negação absoluta do mundo capitalista maldito, venal, corrompido e odioso” que vai além de um mero sonho de um passado mitológico, trata-se, principalmente, da “premonição de um devir messiânico”, ou seja, Dostoiévski como anunciador do “começo de uma nova era”, que deveria eclodir na Rússia. Löwy considera curioso o fato de que o filósofo, ao remeter-se a Tolstói e Dostoiévski, pressente a “*revolução que se aproximava*”<sup>27</sup>.

Essas e outras questões perpassam o contexto de produção do ensaio que dá base para nossa reflexão teórica. Desse modo, ainda com vistas à apresentação dessa obra, recorreremos ao ensaio *O romance está morrendo?*, de Ferenc Fehér (1972), que oferece uma reflexão sobre o gênero romanesco partindo da indagação que dá título ao ensaio. Após argumentar sobre esse

---

<sup>27</sup> Esta visão de Löwy não se sustenta. Concebida como protesto contra a Primeira Guerra Mundial, *A teoria do romance* traz uma indignação humanística, ou mesmo um romantismo antiguerra, mas não um empenho revolucionário por parte de Lukács, muito menos uma visão profética sobre o contexto no qual ele está inserido.

ponto, ele chega à conclusão de que o romance está longe de morrer. Além disso, o autor propõe uma discussão que muito nos interessa acerca do ensaio de Lukács. Ele considera que (FEHÉR, 1972, p. 04): “É *Die Theorie des Romans*, esta obra de Georg Lukács que aparece nos momentos do “verdadeiro fim” do século XIX, entre os horrores da catástrofe da grande guerra, que resolve o enigma do período”. Essa obra, reforça o autor, aponta para as implicações da filosofia da história e da estética nas ponderações espirituais do período de Goethe, Schiller e Hegel.

Fehér (1972, p. 04) pontua, também, que *A teoria do romance* “parte do confronto, sem compromisso algum e baseado numa hierarquia de valores da epopeia e do romance, do período da epopeia e da sociedade burguesa moderna”. A epopeia, segundo Fehér, termina por ser vista por Lukács com favoritismo. Isto se dá porque (FEHÉR, 1972, p. 05): “A tese de partida — ao mesmo tempo estética e de filosofia da história — desta obra é que o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopeia, o romance”. Nesse horizonte de discussões, Fehér (1972, p. 05–06) assevera que:

O período da epopeia é caracterizado por sua *segurança*, quando *vida e essência* eram noções idênticas; do mesmo modo, o universo épico é homogêneo, as relações e os produtos do homem são tão substanciais quanto sua personalidade; a forma do romance, ao contrário, é a expressão de um isolamento transcendental, o romance é a epopeia de uma época para a qual a totalidade (e, corolariamente a homogeneidade reinante do mundo, a substancialidade humana, a relação substancial entre o homem e seus produtos) não passa de problema e aspiração. O romance é portanto *problemático* em duplo sentido, pois exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época (em relação à medida de valores precedente) e porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representam uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, um problema.

A epopeia, para Lukács, é o gênero que alcança uma totalidade, isto é, vida e essência não são diferentes. Tudo é harmônico: os heróis estão integrados com a comunidade, assimilam a cultura fechada em seus horizontes comportamentais e submetem-se à presença inevitável dos deuses. Como Fehér observa, Lukács concebe a epopeia homérica como um universo de homogeneidades. O romance, por outro lado, é um gênero que já não pode alcançar essa totalidade, pois, na visão de Fehér, ele é a expressão de um isolamento transcendental, é a epopeia de uma época para a qual a totalidade é um problema e uma aspiração.

O romance, diferentemente da epopeia, nada tem de harmônico: os heróis estão desvinculados da comunidade, possuem metas individuais que entram em conflito com o mundo em nada facilitador da realização dessas metas e estão destituídos da presença dos



deuses (são heróis, portanto, abandonados e solitários). Além disso, o herói romanesco é perpassado por uma dupla natureza: sua interioridade entra em choque com sua exterioridade. A interioridade do herói e a exterioridade do mundo, que estão em conflito, configuram o aspecto problemático do gênero romanesco.

Nesta perspectiva, Fehér (1972, p. 07) afirma: “O romance é um gênero problemático, decreta a teoria lukacsiana do romance, porque o mundo que o criou é “problemático” no conjunto de suas estruturas”. Fehér (1972, p. 08) coloca Lukács no rol de observadores céticos do romance e diz que ele produziu uma obra que é uma elegia de seu desaparecimento definitivo. A esse respeito, Fehér (1972, p. 10–11) afirma:

Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão “adequada” de sua época, que serve à auto-expressão (*sic*) da sociedade burguesa com meios de que a epopeia do tipo antigo não dispunha, pois isto seria limitar-nos a uma resposta digna do relativismo sociológico. Não há dúvida alguma de que Ranke não tinha razão: todas as épocas não são igualmente próximas de Deus. Pelo contrário, o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida “puramente sociais”, que então não são mais, doravante, “naturais”. Toda a “infirmidade”, todo o caráter “prosaico” do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes. Deste modo, o romance exprime uma etapa de emancipação do homem não somente em seu “continente”, a forma.

Enquanto para Lukács o romance é problemático, pelas razões apontadas acima, para Fehér o romance é um gênero ambivalente e, por isto, longe de estar morto. Interessa-nos, porém, não a tese do autor sobre a ambivalência do gênero, mas os apontamentos que ele faz acerca d’A *teoria do romance*. Fehér (1972, p. 15) dá-nos, desse modo, um pertinente dimensionamento do que essa obra apresenta em termos teóricos:

De acordo com o fato do romance ter nascido da sociedade sem comunidade, sua estrutura do mundo também não é comunitária (não é substancial segundo o termo utilizado por *Die Theorie des romans*): a dualidade do Eu e do mundo exterior reina soberana. O que significa que nem o indivíduo personifica diretamente os poderes dominantes da esfera da existência focalizada, nem as próprias objetivações do herói do romance lhe são diretamente dadas, assimiláveis, utilizáveis.

O herói do romance detém uma individualidade e seus projetos não estão em concordância com o que é estipulado pela comunidade a que ele pertence, isto é, não há uma coletividade a que ele deve prezar, proteger, estar efetivamente vinculado. Como Fehér assinala, dois aspectos são determinantes se pensarmos o herói romanesco: 1) “a tendência “natural” do herói do romance é esta empresa, inimaginável na epopeia, de *construir*, para seu uso, um universo — universo ilusório ou real” (FEHÉR, 1972, p. 15–16) e 2) “por força da atividade, do dinamismo da “praxis” burguesa que se deflagra, a direção do movimento épico se transforma” (FEHÉR, 1972, p. 17).

Sobre o primeiro ponto, o herói, em sua busca de construir algo, não é mais um ser que tem plena (FEHÉR, 1972, p. 16) identificação com seu mundo, tampouco as ações que ele realiza são vivificadas pelo controle divino. O herói épico que Lukács concebe, observa Fehér, está destituído das possibilidades de ir além dos limites de seu mundo. Não lhe é dado reconstruí-lo ou recriá-lo. O herói romanesco, por outro lado, diz Fehér (1972, p. 16), depara-se com outra complexidade: o abandono de Deus. A modernidade engendra um herói que não dispõe dos deuses para traçarem seu caminho — mesmo o deus judaico-cristão perde o *status* que detinha na Idade Média. Esse abandono enunciado insistentemente por Lukács torna o herói do romance mais solitário ao mesmo tempo em que ele tem maior autonomia para construir seu mundo. Fehér assinala, ainda a esse respeito, que:

Dom Quixote é o primeiro romance, porque o herói está de posse desta liberdade em princípio inimaginável na epopeia que lhe permite, no centro mesmo da experiência efetiva, e se insurgindo (não se trata portanto de uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação), opor-lhe uma outra experiência apenas imaginada, apenas potencial. Se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime intensamente o fato de que, em relação à epopeia, o gênero épico da sociedade “puramente social” comporta os acréscimos da emancipação.

A liberdade de Dom Quixote, todavia, é a liberdade do herói da modernidade: sem deuses, propenso à escassez de sentido e incapaz de uma conciliação completa com o mundo cujas amarras impedem-no de realizar suas metas. Isso se estende, dadas as devidas proporções, aos demais heróis que surgem na literatura ocidental. Eles não tendem a ser indivíduos destituídos de metas grandiosas, diferentemente dos heróis épicos, e o mundo não lhes facilita a existência.

Sobre o segundo ponto, consideramos o que Fehér (1972, p. 17) pensa a respeito do “movimento épico”. Para ele, esse movimento se modifica em decorrência da deflagração do

mundo burguês que se estabelece quando a modernidade está em seu processo de consolidação histórico-social. De acordo com o autor, em proporção direta com a materialidade em desenvolvimento do mundo burguês, a dualidade do Eu e do seu ambiente se caracteriza como componente por excelência da estrutura romanesca. Esse componente é perturbador e tende a parecer “insuperável”.

Na concepção de Fehér (1972, p. 17): “Ao contrário de todas as formações que o precedem e que são orientadas para o passado, o capitalismo é [...] dirigido — em decorrência do “processo infinito” da produção capitalista — para o futuro”. O mais significativo no comentário do autor é o fato de que ele considera essa orientação para o futuro, também, como a tendência original do romance, em decorrência da atividade do herói romanesco que funda seu próprio mundo.

Esse mundo próprio do herói, no entanto, está perpassado por uma dualidade, conforme já apontamos anteriormente, que o torna passível de conflitos extremos: o herói romanesco traz uma interioridade que entra em choque com a exterioridade do mundo no qual ele está imerso. Quando a meta do herói (que é abandonado à própria sorte, é solitário e tem metas que não podem ser concretizadas) é inviabilizada, ele se torna problemático. Neste sentido, Fehér (1972, p. 19) assinala:

*Die Theorie des Romans* demonstra, justamente, que o sujeito empírico, o homem do romance, suporta cada vez menos — em si, em suas presunções, em seus atos — os poderes dominantes do universo, enquanto o mundo exterior se torna uma convenção, uma segunda natureza bem mais penosa de conquistar que a primeira. Em consequência, as conquistas emancipadoras do romance compartilham o destino geral da emancipação burguesa: a esfera da representação do romance se restringe à medida que a materialidade crescente degrada o orgulhoso produto da sociedade burguesa, fazendo do indivíduo livre burguês o sujeito do simulacro de liberdade, que não mais dispõe de relações “normais” com o sistema de objetivação do mundo.

Conforme o autor observa, a segunda natureza é mais difícil de alcançar do que a primeira. Embora a interioridade do herói tenha sido conquistada a duras penas, pois se deu com a passagem do tempo histórico-social, o herói do romance está direcionado, em sua psicologia, para realização de uma meta existencial. Lukács (2000, p. 60) considera, sobre isso, que a forma romanesca se objetiva como psicologia dos heróis romanescos. Eles estão em busca de algo. Sendo a epopeia do mundo burguês, de acordo com Lukács, o que Fehér diz sobre o romance é pertinente: ele aponta para o fato de que as conquistas de libertação do romance partilham o destino da libertação burguesa, isto é, o mundo se torna, por vezes, uma convenção

intransponível para um herói. A meta desse herói será tão mais irrealizável quanto mais ela for distante do que é estipulado pelo mundo exterior de convenções.

Nessa linha de reflexões, Fehér (1972, p. 24) diz que: “O tema do grande romance é o fracasso da adaptação, constata com melancolia *Die Theorie des Romans*”. O autor ressalva, porém, que isso não quer dizer que uma esfera temática foi perdida pelo romance, que seu perímetro de representação se retraiu. O chão foge debaixo dos pés dos heróis. O chão foge porque, invariavelmente, o herói busca aquilo que o mundo exterior não lhe dá. Sua meta torna-se, portanto, inexecutável. Dom Quixote, por exemplo, jamais conseguirá que o contexto medieval que propiciou a existência das novelas de cavalaria, que ele ama monomaniacamente, seja reestabelecido.

Ainda nessa perspectiva, Fehér apresenta a concepção de outro autor que muito contribuiu para a reflexão sobre *A teoria do romance*: Lucien Goldmann. A esse respeito, Fehér (1972, p. 42–43) assinala:

Foi Lucien Goldmann igualmente que pôs em destaque o segundo grande complexo de problemas, o estatuto de valores no romance. Sua teoria se funda sobre as seguintes considerações: o romance é um universo dominado por valores que a sociedade ignora, tornando implícitos valores “autênticos” que não existem, nele, como realidades manifestas; isto se relacionado com o fato de que a forma do romance é nitidamente homóloga à estrutura de troca no sistema de economia do mercado; trata-se afinal do seguinte processo: desde o momento em que o valor de troca empurra para o último plano, tornando implícito o valor de uso, os valores autênticos se veem, imediatamente, mais esquecidos pelo romance (esta forma homóloga): tudo isto conduz à importância excepcional da *transmissão* na existência burguesa e na forma que lhe é homóloga.

Lucien Goldmann (1976), em *Sociologia do romance*, apresenta perspectivas teóricas de dois autores para formulação de seu debate acerca do gênero romanesco: René Girard e György Lukács. Quanto ao que ele observa na obra de Lukács, sua discussão centra-se na forma como o filósofo concebe o romance e, de certo modo, parece aderir mais à visão dele do que a de Girard.

Goldmann (1976, p. 08) inicia sua explanação com a seguinte assertiva: “A forma de romance que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanesco por ele definido, com muita felicidade, na expressão *herói problemático*”<sup>28</sup>. O teórico define o romance

---

<sup>28</sup> É pertinente mencionar que, em nota, Goldmann (1976, p. 08) afirma: “Entretanto, devemos indicar que, em nossa opinião, o campo de validade dessa hipótese deve ser restringido, porquanto, se ela se aplica a obras tão importantes na história da literatura quanto *Dom Quixote*, de Cervantes, *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, *Madame Bovary* e *A Educação Sentimental*, de Flaubert, só muito parcialmente é aplicável à *Cartuxa de Parma*

como história de uma investigação *degradada*, ao mesmo tempo em que o aponta como pesquisa de “valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente”. O teórico afirma, a propósito, que Lukács utiliza, no lugar da expressão *degradada*, a expressão “demoníaca”.

Para Goldmann, valores autênticos correspondem aos valores que, embora não manifestos no romance, implicitamente organizam o conjunto de seu universo. Ele ainda assinala a esse respeito que:

Sendo o romance um gênero épico caracterizado, contrariamente à epopeia ou ao conto, pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo, encontra-se em Lukács uma análise da natureza das duas degradações (a do herói e a do mundo) que devem engendrar, simultaneamente, uma oposição constitutiva, fundamento dessa ruptura insuperável, e uma comunidade suficiente para permitir a existência de uma forma épica. (GOLDMANN, 1976, p. 09).

O autor retoma um ponto determinante para a dupla natureza do herói, que vivencia um conflito em decorrência de sua interioridade estar em descompasso com sua exterioridade. Ao remeter-se a esse debate, Goldmann (1976, p. 09) alude à natureza dialética do romance. Para ele, a obra romanesca está situada entre dois eixos: 1) a comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe e 2) a ruptura insuperável dessas duas comunidades.

Na leitura de Goldmann (1976, p. 09) sobre a teoria de Lukács, essas duas comunidades estão degradadas quanto aos valores autênticos de que dispõem. Quanto ao romance e seu herói, ele afirma que o herói *demoníaco* é “um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário”. Esse gênero, para o autor, foi configurado na sociedade individualista.

Para Goldmann (1976, p. 13), Lukács é um teórico para quem “toda *forma literária* (e toda a grande forma artística, em geral) nasce da necessidade de exprimir um conteúdo *essencial*”. Para ele, o romance é biografia e crônica social, também é a história de uma “pesquisa degradada de valores autênticos em um mundo inautêntico”. Isto nos leva a refletir sobre a condição do escritor diante da obra que ele produz.

Essa relação escritor/obra, para Goldmann (1976, p. 13), difere na criação das formas literárias existentes e constitui uma espécie de ironia. Na obra de Lukács, essa ironia se dá pelo

---

e, de maneira alguma, à obra de Balzac, que ocupa um lugar considerável na história do romance ocidental. Contudo, tal como nos são apresentadas, as análises de Lukács permitem, parece-nos, a realização de um sério estudo sociológico da forma romanesca”.

fato de que o romancista supera a consciência de seus heróis, isto é, essa superação torna-se constitutiva, esteticamente, da criação romanesca. Por isso, como apontamos, toda forma literária busca exprimir, segundo Lukács, um “conteúdo *essencial*”. Além disso, o romance é a configuração imaginária de um universo conduzido pela degradação universal, pela superação que não poderia deixar de ser degradada, *abstrata*, conceptual e não vivida como realidade concreta.

Sobre a ironia do romancista, Goldmann (1976, p. 13) observa, também, que ela influi, na concepção de Lukács, não somente “no herói, de que ele conhece o caráter demoníaco, mas também sobre o caráter abstrato e, por isso mesmo, insuficiente e degradado de sua própria consciência”. Com isto, se poderia explicar o porquê da pesquisa degradada prosseguir como possibilidade única de exprimir as realidades essenciais.

Lukács compreende o romance, conforme Goldmann observa, como gênero literário cujos valores autênticos não são apresentados por personagens conscientes ou de realidades concretas. Além disso, o autor (GOLDMANN, 1976, p. 14) diz: “Esses valores existem apenas em forma abstrata e conceptual na consciência do romancista, onde se revestem de um caráter ético”. Para ele, as ideias abstratas não têm lugar na obra literária, na qual constituiriam um elemento heterogêneo. Ele alude, ainda, à concepção de romance apresentada por Lukács (2000, p. 72) para quem, nesse gênero, a relação entre ética e estética no processo formador é diferente da que ocorre em outros gêneros literários. A ética figura, portanto, como intenção e torna-se um componente estrutural que reverbera na composição literária. Ainda nessa linha de reflexão, Goldmann (1976, p. 17–18) afirma:

De fato, a criação do romance como gênero literário nada tem de surpreendente. A forma extremamente complexa que representa na aparência é aquela em que os homens vivem todos os dias, uma vez que são obrigados a procurar toda a qualidade, todo o valor de uso, de um modo degradado, pela mediação da quantidade, do valor de troca, e isso numa sociedade onde todo o esforço para se orientar *diretamente* no sentido de valor de uso não teria outro resultado senão engendrar indivíduos também degradados, mas de um modo diferente — o do *indivíduo problemático*.

Para Goldmann, o romance enquanto forma se caracteriza pela transposição da vida prática da sociedade individualista (nascida da produção direcionada ao mercado) para o plano literário. O autor aponta, além disso, a existência de uma relação homóloga entre a forma romanesca e a maneira que os homens lidam com os bens materiais e, conseqüentemente, como eles se relacionam entre si conforme o contexto social cuja base é a produção para o mercado.

Com isso, Goldmann considera ser uma relação natural e sadia entre os homens aquela na qual a produção é conscientemente conduzida pelo consumo futuro, pelas qualidades dos objetos e pelo *valor de uso* desses objetos. Contrariamente a isso, a produção direcionada para o mercado abole a relação de consciência dos homens substituindo-a pela redução ao implícito e conduzindo-a pela nova realidade econômica criada por essa forma de produção, que Goldmann denomina como *valor de troca*.

Se em outros momentos históricos o homem precisaria fabricar ou encomendar um objeto, no contexto ao qual o autor se refere, faz-se necessário encontrar dinheiro que lhe possibilite adquirir esse objeto. Ao produzi-lo, quem o faz é indiferente ao *valor de uso* dele, uma vez que ele é necessário apenas como *valor de troca* que viabilize a rentabilidade de uma determinada empresa.

Goldmann (1976, p. 17) comenta que, sendo a vida econômica parte significativa da vida social moderna, a relação autêntica com o caráter qualitativo dos objetos e dos seres está propícia ao desaparecimento. Isso ocorre tanto nas relações entre homens e objetos quanto nas relações “inter-humanas”. Surge, por extensão, uma relação degradada cuja base é o estabelecimento de uma relação com os *valores de troca* unicamente quantitativos.

Na concepção do autor, os *valores de uso* não deixam de existir e regem até mesmo o conjunto da vida econômica, embora sua ação adquira um aspecto implícito igualmente como os valores autênticos presentes no mundo romanesco. Dessa maneira, temos que, no plano consciente, a vida econômica aponta para a existência de pessoas direcionadas para os *valores de troca*, valores degradados e, ao mesmo tempo, existem alguns indivíduos direcionados para os *valores de uso*. Esses indivíduos, considerados por Goldmann como criadores em todos os domínios, estão à margem da sociedade e estão convertidos em “indivíduos problemáticos”.

Goldmann (1976, p. 17) enfatiza que a existência desses “indivíduos problemáticos” não se furta às degradações sofridas pela atividade criadora em contexto social de produção para o mercado. O autor destaca, ainda, o seguinte: na sociedade que produz para o mercado, o indivíduo encontra-se propenso, em alguns momentos, a aspirar *valores de uso* qualitativo cujo alcance só é possível pela mediação dos *valores de troca*.

Como fica nítido, o autor associa o *valor de uso* a um valor autêntico, mas isso não pode figurar como uma verdade absoluta. Acontece que, dependendo da relação, *valor de uso* pode ser também *valor de troca*. Além disso, ele associa o *valor de uso* ao valor autêntico da personagem. Nesse sentido, ele considera a forma romanesca extremamente complexa, pois representa na aparência o que os homens vivem no cotidiano: uma busca pela qualidade, pelo

*valor de uso*. Essa busca, contraditoriamente, também é degradada, porque mediada pela quantidade e pelo *valor de troca* em uma sociedade cujo esforço para a orientação não teria outro resultado senão engendrar indivíduos também degradados (ou problemáticos, para utilizar o termo enfatizado pelo autor).

A propósito, Fehér (1972, p. 53) menciona que é mérito de Goldmann o fato de colocar no centro da discussão contemporânea esse indivíduo “problemático”, que Lukács analisa há meio século, como personagem principal do romance. Com isso, retomamos *A teoria do romance* e, de acordo com Fehér (e Goldmann não deixa de discorrer sobre isso), Lukács aponta para dois componentes anticapitalistas basilares que são significativos nesse ensaio: “o indivíduo moderno” e o “gênero colocado sob sua medida: o romance”.

Nessa perspectiva, Lukács (2000, p. 89) afirma ser o romance a epopeia do mundo abandonado por deus e a psicologia do herói romanesco. A intenção fundamental determinante da forma romance é a demoníaca. O herói, solitário que é, constrói uma meta para si e, na tentativa de efetivá-la, depara-se com o mundo objetivo que a inviabiliza.

Em decorrência disso, o herói vivencia: 1) esvaziamento, 2) impossibilidades de agir contrariamente ao espaço social em que está inserido, 3) necessidade de, por vezes, sair em busca de si mesmo para construir, de alguma maneira, um sentido existencial, 4) conflitos psicológicos e outras sensações que o transformam em um ser inadequado ao mundo, cada vez mais perdido na necessidade de encontrar-se com sua essência, e 5) fadado à intensa solidão, pois está abandonado pelos deuses. A esse respeito, Lukács (2000, p. 34) observa que, “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”.

Os heróis dos romances que constituem nosso *corpus*, por exemplo, embora mimetizados a partir de contextos sócio-históricos e socioculturais em tudo diferentes, sobretudo porque um é do século XIX e o outro do século XX, ambos apresentam conflitos existenciais que lhes tornam propensos à inadequação ao mundo no qual estão imersos. Em nossa análise, discorreremos com mais pormenorização a esse respeito, porém podemos prever que esses heróis abandonados pelos deuses traçam metas em vários aspectos inexecutáveis.

No caso de Frédéric, por exemplo, de tal maneira ele está incapacitado de agir, propenso a ruminar na interioridade a concretização de seu projeto existencial, que não resta a ele senão o fracasso em sua busca. No caso de Nando, herói complexo pelas muitas transformações pelas quais é atravessado, há vários projetos idealizados e, ao mesmo tempo, vários contextos que o conduzem ao fracasso desses projetos. Diferentemente de Frédéric, cuja mediocridade



pequeno-burguesa o torna um herói esvaziado de sentido, as metas de Nando são amplas e, talvez por isso, propensas à inexequibilidade.

A propósito, Lukács pensa a condição do herói como um problema decorrente de uma inadequação: sua interioridade está em descompasso com a exterioridade do mundo. Essa inadequação é o que o torna um “herói problemático” ou “demoníaco”, e isto se torna mais nítido à medida que apreendemos o herói romanesco em comparação com o herói épico, porque, para este herói (LUKÁCS, 2000, p. 28), não há interioridade. Isso ocorre porque não há exterior, ou alteridade, para a alma. Se, por um lado, o herói épico (LUKÁCS, 2000, p. 66–67) não é um indivíduo, é auxiliado pelos deuses — que determinam seu destino —, e não dispõe de um destino individual, mas o de uma comunidade; por outro lado, o herói romanesco existe em função do alheamento diante do mundo exterior, ele dispõe de uma interioridade em constante conflito com a exterioridade que o impele, já que não dispõe do auxílio dos deuses, à busca de algo, à concretização de uma meta individual, à alguma ação. Sua psicologia, segundo Lukács (2000, p. 92), é o campo de ação do demoníaco.

O herói demoníaco, ou problemático, ressaltamos, em busca de concretizar seu projeto individual, depara-se com o mundo que, por sua vez, tende a opor-se ao que ele deseja. A tipologia do herói construída por Lukács é proveniente do modo como esse herói age na busca obstinada de concretizar esse projeto. O herói romanesco tende, por ser destituído da presença dos deuses, e por representar ideologias da sociedade burguesa e capitalista que se apoiam na construção e manutenção de princípios cada vez mais individualistas, a empreender uma luta no sentido de efetivar seus ideais que, invariavelmente, tendem a fracassar.

As ações empreendidas pelo herói, no intuito de realizar sua meta, são determinantes para que ele seja categorizado como: 1) herói do *idealismo abstrato*, 2) herói do *romantismo da desilusão* e 3) herói da *educação (maturidade viril)*. Antes de nos remetermos a essa categorização de modo mais pormenorizado, no entanto, devemos considerar algumas especificidades d’A *teoria do romance* com vistas a compreendermos de que maneira o herói romanesco é apresentado nessa obra.

## 2.1 – A TEORIA DO ROMANCE – DO ÉPICO AO ROMANESCO

Löwy (1998, p. 135) apresenta uma síntese que nos auxilia a compreender, em linhas gerais, as duas partes constitutivas d'A *teoria do romance*<sup>29</sup>. Ele afirma que, na primeira parte dessa obra, encontramos um:

1. Um estudo da arte grega, da época clássica (Homero), concebida como sendo expressão de uma totalidade fechada e harmoniosa, como a forma que corresponde a uma adequação absoluta entre o indivíduo e a comunidade, o homem e o universo. É a época da “perfeita conveniência dos atos às exigências interiores da alma, exigências de grandeza, de finalidade e de plenitude... Ser e destino, aventura e consumação, existência e essência são aí noções idênticas”. É evidente que tal descrição não tem muito a ver com a realidade da Grécia arcaica. Trata-se, no fundo, de um modelo ideal, de uma “idade de ouro” imaginária, na qual Lukács (como muitos outros pensadores alemães antes dele) projeta suas próprias aspirações, seus sonhos de absoluto, totalidade e harmonia ético-estética.

Iniciamos nossa incursão sobre a primeira parte desse ensaio com a seguinte reflexão: Lukács (2000, p. 27), ao remeter-se a Homero, afirma que “apenas seus poemas são epopeias”. Esta assertiva aponta-nos, em concordância com o que Löwy discute, para a visão idealista com que o teórico húngaro compreende o universo plasmado nas obras *Ilíada* e *Odisseia* — textos que dão origem à literatura ocidental. A visão idealista com a qual o autor firma as bases de seu pensamento acerca da cultura grega é perceptível já no título da primeira parte<sup>30</sup> de seu ensaio.

O primeiro capítulo d'A *teoria do romance*, intitulado *Culturas fechadas*, inicia com a explanação do universo configurador da épica. No parágrafo inicial do texto, Lukács (2000, p. 25) diz:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio.

Os tempos “afortunados” referem-se aos tempos míticos<sup>31</sup> ao quais, na compreensão do teórico, Homero dá forma. Nesses tempos, a filosofia não havia interferido com suas perguntas

---

<sup>29</sup> A *teoria do romance* dispõe de duas partes: I – *As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo* (que apresenta cinco capítulos) e II – *Ensaio de uma tipologia da forma romanesca* (que apresenta quatro capítulos).

<sup>30</sup> Corresponde ao título: I – *As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo*.

<sup>31</sup> Homero produz a *Odisseia*, devemos ressaltar, no período histórico arcaico da Grécia. Bernardo Knox (2011, p. 29) propõe que a data mais provável para composição da *Ilíada* são os cinquenta anos que se situam entre 725 a.C. a 675 a.C.". Segundo o autor, a *Odisseia* foi produzida “um pouco mais tarde dentro do mesmo intervalo”.

sobre a essencialidade da vida. O segredo do mundo grego, na concepção de Lukács (2000, p. 27), está no fato de que ele “conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções [...], somente formas, mas nenhum caos”. Isso ocorre porque, para Lukács (2000, p. 30), o mundo grego é perfeito e acabado, ainda não passou pela marcha do espírito na história, como ocorre com o advento da filosofia, que passa a configurar o mundo grego com vistas às mais diversas e profundas reflexões sobre a essencialidade da vida.

Sobre o mundo helênico, Lukács (2000, p. 30) afirma que os gregos vivem metafisicamente em um círculo fechado no qual a completude constitui a essência transcendental de suas vidas. Esse círculo rompeu-se para nós, não é possível respirar em um mundo fechado. Esse círculo, caracterizador de um mundo homogeneizante, e pautado na ideia de que saber e criar correspondem a estar de acordo com “essencialidades visíveis e eternas”, engendra o herói que precisa, como virtude, estar apto a conhecer os caminhos a transitar em suas aventuras. Esses caminhos devem ser transitados com o indispensável apoio dos deuses.

Dentre os pontos que poderiam caracterizar esse mundo fechado, um dos mais significativos é exatamente o da estreita relação do herói com os deuses e suas intervenções divinas. No mundo grego de Homero, o herói está em plena relação com as divindades que determinam o destino que ele deve seguir. Essa relação figura como condição *sine qua non* para a existência do herói, pois as divindades interferem de tal modo em suas ações que ele seria incapaz de agir fora desse construto fechado como Lukács pensa a cultura grega e conforme a epopeia a mimetiza.

Nessa perspectiva, o “céu estrelado”, metaforizado como “mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados”, remete-nos à relação de cunho religioso com que Homero configura o herói em suas epopeias. Além de apontarem os caminhos possíveis ao herói, também o seu destino, os deuses interferem constantemente em suas ações. Embora ele precise construir-se através de provações e desafios, cabe sempre às divindades auxiliá-lo ou impedi-lo em seus atos. O herói não existe fora dessa relação de dependência, de modo que pensar sua interioridade, de acordo com Lukács, é algo inconcebível na epopeia homérica. Assim, Lukács (2000, p. 26) diz que:

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia.

A era da epopeia, conforme o trecho apresenta, concebe um herói de tal modo inserido no espaço fechado de sua cultura, que a ele não é possível ver além do universo que o enforma. A esse herói, que passa pelo processo de sair de seu lugar para aventurar-se, cabe sempre a mediação incontestada dos deuses. Não é dado a ele o ato de pensar o mundo a partir de si mesmo, pois ele está tão imerso nos valores que representa, e na maneira que o mundo se lhe oferece, que podemos considerá-lo da mesma essência do mundo em que vive. Vida e essência estão interligadas.

O herói está inserido em um mundo no qual os deuses interferem em suas vontades, embora eles lhe deem possibilidades de escolha. Não há nele, apesar disso, um conflito psicológico, não há conflito interno<sup>32</sup>. Embora Lukács (2000, p. 25) aponte para o fato de que há uma distinção entre o “mundo e o eu” do herói, eles “jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro”. Não existe para o herói, segundo o teórico, uma exterioridade que lhe possibilite desenvolver um conflito existencial. Mesmo o ímpeto de agir que o herói esboça, reiteramos, é algo designado pela interferência dos deuses.

Diante disso, para Lukács (2000, p. 26), “quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas [...] do destino posta-se junto aos homens [...], então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma”. O herói se caracteriza pelas ações e, por meio delas, deve mostrar aos deuses que é possível reverter as adversidades sem nunca lhes desonrar. Embora ele saiba da proteção divina, cabe a ele provar que é, de fato, um herói.

Quanto à maneira como as formas literárias se estabelecem na Grécia, Lukács observa que o helenismo não conhece transições, pois há três formas paradigmáticas da configuração do mundo: epopeia, tragédia e filosofia. A epopeia, segundo o filósofo, não se indaga sobre a vida tornar-se essencial — ela está plasmada em uma ideia de homogeneização e totalidade.

Em relação à tragédia, Lukács (2000, p. 32) assinala que só quando esse gênero respondeu à pergunta acerca da essência poder tornar-se viva, tomou-se consciência de que “a vida como ela é (e todo dever-ser suprime a vida) perdera a imanência da essência”. Na tragédia, para ele, a pura essência desperta para a vida, a simples vida aniquila-se perante a única realidade verdadeira da essência. Nela, não se pode pensar que vida e essência estão unidas como na epopeia, forma que só vislumbra respostas, jamais indagações. Além disso, nesse gênero literário, diz Lukács (2000, p. 32), “para além da vida, foi alcançado um nível do ser

---

<sup>32</sup> Há, porém, um perfil de singularização que ele conquistou justamente por ser herói. É o caso, por exemplo, de Aquiles, na *Ilíada*. A ele é dado escolher entre dois destinos: 1) ele pode morrer tendo vivido longos anos, e ser esquecido, ou 2) ele pode morrer jovem, em batalha, e assim se tornar um herói que será lembrado para todo o sempre. Os deuses dão possibilidade de escolha, porém dentro de um plano que eles traçam para o herói.

repleto de uma plenitude ricamente florescente, diante do qual a vida cotidiana não serve nem sequer de contraste”. Em nota, Macedo (2000, p. 33) ajuda-nos a compreender essa passagem um tanto complexa do ensaio de Lukács:

Há de ficar claro que, no mundo grego, a substância está sempre presente, não importa em qual de seus estágios, seja épica, tragédia ou filosofia; o que se altera é a *relação* com essa substância — da imanência à vida até a transcendência, de Homero até Platão. Nesse processo, distinguem-se dois momentos: primeiro, a eficácia característica do fato de a resposta à pergunta seguinte trazer sucessivamente à consciência a questão da pergunta anterior (“o grego conta com as respostas antes de formular as perguntas”, p. 28); uma vez alçada à consciência a pergunta anterior pela ação da resposta seguinte, revela-se, de golpe — e este é o segundo momento —, a insuficiência da resposta anterior. O aspecto mais contundente que a filosofia empresta ao desmascaramento da tragédia deve-se ao fato de epopeia e tragédia ocuparem-se das mesmas questões, se bem que invertidas (como pode a vida tornar-se essencial? como pode a essência tornar-se viva?), ao passo que, na filosofia, a vida é preterida em favor de uma essência solidamente instalada no mundo transcendente.

Lukács (2000, p. 31) afirma, nessa linha de discussão, que os gregos percorrem na história os estágios relacionados às “grandes formas *a priori*” e, neste processo, se estabelece uma espécie de “evasão da substância: da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão”. Lukács observa que, no helenismo, não há transições, isto é, epopeia, tragédia e filosofia apenas deslocam a reflexão sobre a essencialidade da vida da imanência para a transcendência.

Na tragédia, no entanto, a filosofia já esboça uma atuação com vistas à elaboração de reflexões sobre a essencialidade da vida. Desse modo, vida e essência, diferentemente do que ocorre na epopeia, não atuam mais de maneira harmônica. Se pensarmos o herói da tragédia, ele (LUKÁCS, 2000, p. 33) “sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado”. Com a filosofia, por outro lado, diz Lukács (2000, p. 33):

E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida que o suplanta. Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego.

Esse novo homem, conforme apreendemos de Lukács (2000, p. 34), está fadado a ser solitário, pois, “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”. Em seguida a essa reflexão,

é possível observar como o mundo grego vivencia a arte que, na visão do filósofo, se torna independente, isto é, ela não figura mais como cópia, uma vez que todos os modelos deixaram de existir. Desse modo, ela corresponde a uma totalidade criada, porquanto a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre.

Com o mundo clássico morto, Lukács (2000, p. 35) pondera sobre o fato de que da Igreja Católica “originou-se uma nova *polis*”. Nesta perspectiva, ele diz que desse vínculo paradoxal entre a alma perdida em iniquidades imperdoáveis e a redenção absurda, porém certa, deu-se origem a um reflexo “quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias terrestre e celestial”. Sobre esse ponto, ele comenta:

E em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade: o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram à vontade numa unidade integrada de cores; o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo, embora não menos colorido e perfeito que o grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas. O caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Indivíduos da Idade Média (alguns do final desse período histórico), eles estão inseridos em um mundo cuja ideologia é fundada no teocentrismo judaico-cristão católico. O tema religioso que impera nesse período aparece nas artes plásticas (Giotto e Pisano), na produção literária (Wolfram de Eschenbach e Dante) e na reflexão filosófico-teológica (São Francisco e São Tomás de Aquino).

Lukács (2000, p. 35) menciona a Idade Média (dentro de um contexto no qual há a onipresença de Deus e a relação indissociável entre Estado e Igreja) como o retorno a uma totalidade: a busca pela redenção equilibra o mundo em face de um “Juízo Final” que está presente como “simples elemento da harmonia das esferas tida como já consumada”. Para o filósofo, surge um helenismo novo e paradoxal, e a estética é retomada por meio de uma compreensão metafísica. Isso se dá, porém, como ele ressalva (LUKÁCS, 2000, p. 35): “Pela primeira, mas também pela última vez. Depois que essa unidade foi rompida, não há mais uma totalidade espontânea do ser”.

Ainda nessa linha de reflexão, Lukács (2000, p. 36) assinala que uma totalidade não é dada às formas, pois elas têm ou de “estretar” e “volatilizar” o que configuram, dando-lhe sustentação, ou são levadas a demonstrar a impossibilidade de materializar seu objeto

necessário e a nulidade inerente do único objeto possível, adentrando no mundo das formas a “fragmentariedade da estrutura do mundo”.

Entre a totalidade que Lukács vislumbra na Idade Média, e a forma romanesca que, para ele, é uma busca tão desmesurada quanto fracassada de se alcançar uma totalidade, temos a obra de Dante Alighieri: *A Divina Comédia*. Trata-se de um longo poema cujos versos (LUKÁCS, 2000, p. 58) “condensam o tom de balada em epopeia”. O autor (LUKÁCS, 2000, p. 59) observa, também, que “o conhecimento de Dante transforma o individual em parte integrante do todo, as baladas em cantos de uma epopeia”. Ao refletir sobre a epopeia e o romance em suas especificidades e diferenciações, ele considera que a obra de Dante corresponde a uma (LUKÁCS, 2000, p. 69) “transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance”. Isso ocorre porque a obra de Dante apresenta a completude e a ausência de distância perfeitas. As personagens que nela aparecem são indivíduos capazes de resistir conscientemente a uma realidade que a elas se fecha. Com isso, elas tornam-se verdadeiras personalidades.

Aos moldes das epopeias homéricas, o desenvolvimento da narrativa n’*A Divina Comédia* inicia *in medias res*, isto é, o herói (ALIGHIERI, 2016, p. 33) encontra-se perdido em uma selva escura. Ele depara-se, em seguida, com Virgílio, que lhe acompanha em sua jornada em busca do *Paraíso*<sup>33</sup>. Apesar de não saber como (e por qual razão) foi parar naquele ambiente amedrontador, Dante implora ao poeta latino que o leve à “porta de São Pedro” (ALIGHIERI, 2016, p. 39). Virgílio, em verdade, vai ao encontro de Dante a pedido de Beatriz.

O herói realiza uma jornada que inicia no *Inferno*, prossegue pelo *Purgatório* e tem final no *Paraíso*. Sobre essa jornada, Lukács (2000, p. 70) assinala que ela consiste em uma “marcha através do todo”, pois corresponde a “viagem bem guiada e sem perigos, e não uma peregrinação tateante rumo ao objetivo; que possibilita a epopeia numa situação histórico-filosófica que já impele os problemas às raias do romance”.

Prepondera nessa obra o universo judaico-cristão aos moldes da Idade Média, porém percebemos que esse universo não é o único que aparece na obra de Dante Alighieri. Nessa obra, de acordo com Urbano Zilles (1988, p. 55), há a incorporação de valores da Antiguidade Clássica, pois o poeta “não só conhece o mundo antigo, mas o reaviva”. Além disso, Zilles (1988, p. 55) comenta que ele: “Domina e manipula seus mitos e seus heróis, mesclando-os com a concepção cristã do mundo”.

---

<sup>33</sup> Virgílio, de fato, o acompanha até o *Purgatório*, pois estando no *Limbo*, que se localiza no *Primeiro Círculo do Inferno*, o poeta não poderia acompanhá-lo até a morada de Deus.

Para ficarmos em dois exemplos, vejamos que ele retoma dois heróis épicos e apresenta-os no *Inferno*. O primeiro é Aquiles, que está no *Segundo Círculo* (dos Luxuriosos)<sup>34</sup>. O segundo é Odisseus, que está no *Oitavo Círculo* (na *Vala dos Maus Conselheiros*)<sup>35</sup>. Os dois heróis épicos aparecem nessa obra com as características que Homero lhes atribui nas epopeias, no entanto ambos estão inseridos não mais no círculo fechado que lhes proporcionava uma relação harmoniosa com a coletividade a que eles pertenciam. N'A *Divina Comédia*, esses heróis são retomados como personagens cujas ações são apreciadas dentro de uma moral judaico-cristã católica. A ideia de transição a que o filósofo alude resulta especificamente do seguinte: é possível localizar o mundo grego n'A *Divina Comédia*, todavia esse mundo está perpassado por valores filosófico-teológicos do mundo medieval.

Quanto à ideia de que as personagens, conforme Lukács, são indivíduos e dispõem de personalidade, devemos dizer que, para ele (LUKÁCS, 2000, p. 69), a individualidade das personagens de Dante Alighieri está mais presente nos personagens secundários do que no herói, pois o herói se depara com personagens que vivem seus respectivos dilemas, isto é, “cada unidade parcial conserva sua própria vida lírica, uma categoria que a antiga epopeia não conheceu nem podia conhecer”. A esse respeito, Lukács (2000, p. 69) assinala: “A totalidade do mundo dantesco é a do sistema visível de conceitos”. Há uma substancialidade dos próprios conceitos (também uma ordem hierárquica no sistema) que permite à completude e à totalidade se constituírem como categorias estruturais não fixadas, isso faz com que a (LUKÁCS, 2000, p. 70) marcha do herói, apesar de repleta de emoções, seja “uma viagem bem guiada e sem perigos, e não uma peregrinação tateante rumo ao objetivo; que possibilita a epopeia numa situação histórico-filosófica que já impele os problemas às raias do romance”.

Lukács (2000, p. 69) considera, ainda, que a “unificação dos pressupostos da épica e do romance e sua síntese em epopeia repousam na estrutura dualista do mundo dantesco”. Para ele, a separação entre vida e sentido é suplantada pela coincidência entre vida e sentido na transcendência presente e vivida. O destino do herói d'A *Divina Comédia*, a rigor, codetermina

---

<sup>34</sup> No *Inferno*, existem diversos *Círculos* nos quais as almas são punidas de acordo com os pecados cometidos. No espaço destinado à punição dos que cometeram pecados de incontinência, localizamos cinco *Círculos*: *Primeiro Círculo* (Limbo); *Segundo Círculo* (Luxuriosos); *Terceiro Círculo* (Gulosos); *Quarto Círculo* (Avarentos e Pródigos); *Quinto Círculo* (Iracundos e Raivosos). Aquiles é apresentado no *Segundo Círculo*, dos luxuriosos.

<sup>35</sup> No *Oitavo Círculo*, denominado *Malebolge*, encontram-se as almas que cometeram fraudes. Nele, localizamos Gerião, que é um monstro que vigia os fraudulentos, e os pecadores que cometeram *Fraude Simples*. Nesse *Círculo*, existem Dez Valas: *Vala 01* (Rufiões e Sedutores); *Vala 02* (Aduladores); *Vala 03* (Simoníacos); *Vala 04* (Magos e Adivinhos); *Vala 05* (Traficantes); *Vala 06* (Hipócritas); *Vala 07* (Ladrões); *Vala 08* (Maus Conselheiros); *Vala 09* (Cismáticos / Intrigantes); *Vala 10* (Falsários). Odisseus está na *Vala 08* — a dos *Maus Conselheiros*.



o da comunidade, pois a experiência de seu protagonista é a “unidade simbólica do destino humano em geral”.

Voltando-nos novamente para uma reflexão sobre as formas gregas, pontuamos que Lukács (2000, p. 39) vislumbra a tragédia como uma forma literária que passou por transformações, mas que conseguiu chegar inalterada em sua essência até nossos dias. *A Divina Comédia* conseguiu, por sua vez, ainda manter aspectos que apontam para a epopeia em sua forma, porém já as personagens tornam-se verdadeiras personalidades. A epopeia, no entanto (LUKÁCS, 2000, p. 39), precisou desaparecer e dar espaço a uma nova forma: o romance.

Quanto ao romance, Lukács (2000, p. 55) o concebe como a epopeia de uma era para a qual “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”, isto é, no romance a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, porém ela ainda tem por intenção a totalidade. Em relação à ideia de totalidade, conceito imprescindível na obra de Lukács (2000, p. 60), enquanto a epopeia “dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. Essa totalidade não é harmoniosa. A esse respeito, Lukács (2000, p. 70) afirma:

A totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente, razão pela qual também um sistema atingível nesse caso — a única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade — pode ser apenas um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu caráter imediato, não entra apreço na configuração estética. Sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo.

O romance é a única forma da modernidade que possibilita pensarmos na ideia de totalidade fechada. Esta totalidade, porém, é algo abstrato. No romance, a totalidade que se vislumbra mantém distanciamento em relação à concretude da vida e aponta para dois aspectos: 1) o mundo objetivo e sua convencionalidade e 2) o mundo subjetivo e sua interioridade exagerada. Toda forma artística é definida, conforme Lukács (2000, p. 71), pela dissonância metafísica da vida que ela configura como totalidade em si mesma perfeita. O romance vivencia uma “dissonância não resolvida” — dissonância esta que ameaça a forma. A forma romanesca vivencia uma espécie de recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica que resulta em uma problemática formal caracterizada por uma dissimulação mais perceptível do que nas outras formas de arte e que exige uma colaboração mais explícita e decisiva entre (LUKÁCS, 2000, p. 71) “forças éticas e estéticas”.

O romance, diz Lukács (2000, p. 71), é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia. Para ele, o romance se caracteriza como a forma da virilidade madura, porque “a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação”. Além dessa assertiva, é pertinente considerar que (LUKÁCS, 2000, p. 72) o romance, em oposição à existência dos demais gêneros, surge “como algo em devir, como um processo”.

De forma ameaçada, a ponto de ser considerado uma “semi-arte”, o romance termina por representar (LUKÁCS, 2000, p. 73) um equilíbrio oscilante entre ser e devir. Como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir. Dessa maneira, ao iniciar o caminho, “consumada está a viagem”.

Quanto à historicidade do romance enquanto forma (LUKÁCS, 2000, p. 60), não é possível encobrir, por meios composicionais, os “abismos e fissuras” que se relacionam com a situação histórica na qual o romance é configurado. O filósofo assinala, desse modo, que “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”. Sobre isto, Lukács (2000, p. 60) pontua o seguinte: nessa busca, a meta existencial e os caminhos não podem ser dados imediatamente. Diferente do romance, a epopeia e a tragédia (LUKÁCS, 2000, p. 60) não conhecem “nem o crime nem a loucura”. O crime é o uso costumeiro dos conceitos, isto é, algo inexistente ou nada mais que um ponto luminoso fixado de modo simbólico. Nesse ponto luminoso, fica mais perceptível a relação da alma com seu destino e o veículo de sua “nostalgia metafísica pela pátria”.

Sandra S. F. Erickson (2001, p. 116) considera que, com *A teoria do romance*, além de oferecer ideias valiosas sobre vários gêneros e subgêneros literários, Lukács apresenta a tese da continuidade genérica entre a epopeia e o romance. Nela, é possível identificar, segundo Erickson, uma divisão da literatura épica em dois períodos: 1) a “infância do homem ocidental” e 2) a “maturidade viril”. Erickson (2001, p. 118) apresenta essa ideia da seguinte forma:

Na “infância” do homem ocidental, a unidade coletiva caracterizada pela “fé” comunitária limita o alcance das essências disponíveis; na sua “maturidade viril”, a crise dos valores (decorrente da fuga dos deuses) condena o homem (agora caracterizado como um indivíduo) e a comunidade a uma escolha entre essências heterogêneas e até caóticas.

Como temos pontuado, a epopeia é configurada por uma adequação à totalidade que, na visão idealista que Lukács tem do mundo grego, é homogênea, fechada e perfeita. O herói desse gênero desconhece a alteridade, age em concordância com os ideais de sua comunidade e

encontra nos deuses o auxílio de que precisa para a concretização de seus atos. Já o romance, na concepção de Lukács, é o único gênero que, assim como a epopeia, se centra na busca de apreensão dessa “totalidade” que, para o filósofo, é dotada de uma perfeição que jamais poderá ser alcançada novamente.

Se para o herói épico há a segurança de vivenciar aventuras e a certeza de superá-las interna e externamente, uma vez que ele é passivo diante do universo a que pertence, para o herói romanesco, a passividade que ele evidencia não é (LUKÁCS, 2000, p. 92) “uma necessidade formal, antes define a relação do herói com sua alma e sua relação com seu mundo circundante”. Sobre isso, Lukács (2000, p. 92) assinala: “Ele não precisa ser passivo, e por isso sua passividade tem uma qualidade psicológica própria e define um determinado tipo nas possibilidades do romance”. Para o filósofo (LUKÁCS, 2000, p. 92):

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à autossuficiência dessa vida que apodrece em silêncio.

O herói romanesco está impregnado da necessidade de viver apesar dos empecilhos do mundo que lhe atravessam. Ao apresentar a tese de que a psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco, Lukács dimensiona o universo desse herói cujas ações estão impregnadas de uma tentativa de ser e estar no mundo para garantir vida e manter estruturas “intactas”. Acontece que o herói vai além dessas tentativas. Ele está fadado a extrapolar a si mesmo, ao aventurar-se em busca de alcançar sua meta, a revogar o que fundamenta sua existência, a distanciar-se do “deus efetivo” e, por isso, amargar “o distanciamento e a ausência” desse deus que poderia tirar-lhe da vida que “apodrece em silêncio” e solidão. Diante disso, afirma Lukács (2000, p. 92):

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta e substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.

A ausência do deus, para o campo de atuação do herói romanesco, torna-o solitário em sua busca. Imerso em profunda solidão, ele depara-se com esse mundo que se esfarela como argila seca ao primeiro contato. Tudo se encaminha nele para uma densa luta: sua interioridade, estreita ou ampla demais, atira-o para as aventuras de um mundo exterior que não o comporta. Disso resulta o estar “possuído pelo demônio”. No trecho acima, localizamos uma linguagem metafórica das mais notáveis de Lukács: o herói busca aventurar-se, mas ele vislumbra apenas uma transparência vazia, de onde se poderia ver atraentes paisagens, mas essa transparência torna-se bruscamente uma parede de vidro e, desse modo, o herói tende a debater-se contra ela na tentativa vã de alcançar as paisagens que se lhe afiguram. Ocorre que, igual abelhas contra uma vidraça, esse herói não percebe que ali não há abertura alguma para que ele passe.

Se pensarmos na meta existencial dos heróis Frédéric e Nando, podemos observar que Frédéric é um herói cuja existência é perpassada pelo desejo de concretizar sua meta, porém o mundo que o circunda<sup>36</sup> o impele à irrealização. Ele se dispõe a alcançar sua meta, se desloca nos diversos espaços sociais que lhe possibilitariam criar contextos de aproximação em relação a seu objeto de desejo, mas sua propensão a vivenciar na interioridade os conflitos, sua incapacidade de sair do plano do pensamento para o plano da ação o torna um herói fracassado. Ele é uma abelha contra a vidraça, em busca de passagem, no entanto lhe falta capacidade de perceber a inexistência de aberturas pelas quais ele poderia passar para realizar seu objetivo.

Quanto a Nando, deparamo-nos com um herói cuja existência passa por mudanças tão amplas quanto complexas. Isso o torna um herói inserido em contextos múltiplos que lhe são determinantes para as mudanças pelas quais ele passa. O mundo que o circunda, em verdade, são mundos com tonalidades e perspectivas diversas. Esses mundos tornam-se “palcos giratórios” que se alteram de acordo com as metas criadas por ele. Esses “palcos” não deixam de figurar para Nando, na analogia criada por Lukács, como vidraças para as quais uma abelha solitária se inclina e não encontra efetiva passagem.

A aproximação entre Frédéric e Nando, para ficarmos em alguns pontos, se dá pelo fato de que ambos são heróis da modernidade destituídos da presença dos deuses, são solitários e estão em descompasso em relação ao mundo no qual estão inseridos. Eles estão em constante luta para alcançarem o que lhes possibilitariam a concretização de seus desejos. O desafio é descomunal para ambos, pois o mundo não acolhe suas metas. Nada mais é como na epopeia de Homero: não existem deuses e suas intervenções, não existe uma comunidade com a qual o

---

<sup>36</sup> Como já mencionado, Frédéric Moreau é um herói medíocre, que está inserido em acontecimento histórico o qual ele vê com indiferença. Ele é perpassado por relações sociais que o encaminham para contexto de inadequação e de luta vã, pois ele está fadado à irrealização.

herói estabelece uma unidade, não há ideais coletivos a serem perseguidos, tudo é abandono, solidão e descompasso. Cabe ao herói procurar, como abelha na vidraça, uma saída, mas para a concepção de Lukács essa saída não existe.

Retomando o debate acerca da obra de Lukács (2000, p. 92), ele discorre sobre a ironia do escritor que se caracteriza como “a mística negativa dos tempos sem deus”. Sendo a ironia a objetividade do romance (LUKÁCS, 2000, p. 93), quando o escritor tem a profunda certeza, “exprimível apenas ao configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente”, eis a ironia do escritor.

No ensaio *A ironia estrutural do romance*, Gouveia (2008) apresenta uma leitura d’*A teoria do romance* com ênfase na concepção de ironia estrutural como uma das distinções ontológicas desse gênero narrativo. Para o autor, essa modalidade de ironia torna-se visível em uma obra romanesca pela inadequação entre as aspirações do herói e as consequências de sua ação. A ironia estrutural, para ele (GOUVEIA, 2008, p. 105), está vinculada, portanto, a outras categorias romanescas: enredo, herói e ação.

O autor diz ser o capítulo *A forma interna do romance* o mais complexo e atual da obra anterior à adesão de Lukács ao marxismo. Sem superar a visão idealista que lhe faz ver a epopeia com nostalgia, Lukács é considerado pelo autor como “antimoderno” à medida que ao discorrer sobre a Grécia arcaica ele não se atém a um pensamento moderno pós-romântico cuja proposta era o exame crítico do passado. Preso a um comportamento romântico que vislumbra o presente como catástrofe e o passado como algo ideal, Lukács tende a considerar o romance um gênero da maturidade viril circundado de perigos.

Sobre isso, Gouveia (2008, p. 106) assinala: “A visão mais trágica do jovem Lukács [...] é ver a fragmentação e a imprevisível pluralidade do mundo contemporâneo como obstáculo ao desenvolvimento do romance e até mortais para a arte como um todo”. Embora as concepções de Hegel sejam mencionadas enfaticamente em seu texto, Lukács não assimila algo indispensável da filosofia hegeliana da história, porque não está no ângulo de visão dele, aponta Gouveia, o fato de que as formas de vida seriam complexas por poderem indicar sinais de evolução “das estruturas e do ser”, ou seja, há um caminho para um contexto no qual as contradições podem ser maiores, no entanto seus mecanismos de resolução podem ser “aperfeiçoados” e “generalizados”.

No ensaio de Lukács, o romance é considerado a partir da noção de totalidade. Para ele, as formas gregas concentram essa totalidade enquanto o romance corresponde ao gênero

moderno que melhor se aproxima dela. Disso resulta, conforme Gouveia (2008, p. 108) aponta, que o romance é o espaço do demoníaco por excelência, isto é, mais do que qualquer outro gênero, ele amplia os potenciais humanos. Em decorrência disso, seria inviável exigir do romance o retorno a uma totalidade perdida, ou mesmo sua construção com base em uma totalidade fixa, pois a modernidade pode traí-la com suas contradições, saberes e experiências.

Além disso, Lukács passa da observação do herói romanesco para a observação do autor do romance. Desse modo, Gouveia (2008, p. 108–109) afirma: “Se o protagonista não vive de fato a totalidade [...]; o escritor, no entanto, ao totalizar em sua obra contradições as mais polarizadas, é capaz de recompor a totalidade no plano da escritura”. Lukács não desenvolve essa reflexão, porém ela é um dos pontos basilares para uma compreensão do conceito de ironia.

Em comentário realizado por Gouveia (2008, p. 109) sobre trecho no qual Lukács (2000, p. 70) afirma que os “elementos do romance são inteiramente abstratos”, temos:

Lukács refere-se a vários elementos: a aspiração nostálgica dos homens que tende para um remate utópico (inexistente na epopeia); estruturas sociais que vivem de sua facticidade e da força de sua subsistência (também ausente na epopeia, onde o solo pátrio é uma extensão do herói, sem fraturas entre os dois); e a intenção estruturante (do autor do romance) que mantém a distância entre os dois grupos abstratos de elementos (o herói e a sociedade, mantidos afastados, ou seja, sem a homogeneidade épica).

Apreendemos dessa explanação três componentes: 1) a interioridade do herói (aspiração nostálgica), 2) a exterioridade do mundo (estruturas sociais) e 3) a intenção do autor (o romancista e sua busca de manter distanciamento entre esses dois itens abstratos).

Diferentemente do que ocorre na epopeia, no romance a relação entre o herói e o mundo é perpassada por uma insuperável distância. Com isso, Gouveia (2008, p. 109) afirma: “A intenção estruturante torna a distância sensível como experiência vivida pelo indivíduo romanesco”. Desprotegido, o herói da modernidade está ciente do abismo que o separa da sociedade e suas estruturas.

Quanto à intenção estruturante do autor, ele recorre a essa distância insuperável (que marca a experiência do herói) e tenta reunir a aspiração do herói às estruturas socialmente estabelecidas. Dessa tentativa resulta um conflito que se torna ponto fulcral para a composição romanesca. Nesse sentido, Gouveia (2008, p. 110) diz que: “A intenção estruturante, para Lukács, faz da distância — portanto, do conflito — o motor da composição”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Há uma reflexão notável apresentada por Gouveia (2008, p. 112) sobre o duplo perigo que Lukács apresenta para o romance. Se, por um lado, a representação da “incoerência do mundo, suprimindo o sujeito”, poderia levá-

Quanto ao herói romanesco, Lukács está centrado em uma leitura metafísica da decadência do herói. No mundo moderno, ele considera a totalidade a partir de uma aspiração do herói que jamais poderá ser concretizada. Desprovido de totalidade, submetido a componentes sociais subjulgadores e privado da substancialidade presente na epopeia, o herói romanesco está entregue à psicologia demoníaca. Ele empreende uma luta tão iludida quanto vã, para reverter o ser e o estar das coisas, porque se julga capaz de fazê-lo, porém seu descompasso em relação ao mundo tende a torná-lo: uma triste figura (como Dom Quixote), uma alienada figura (como Frédéric Moreau) ou uma resignada figura (Wilhelm Meister)<sup>38</sup>.

O herói romanesco está atravessado por ideais inerentes às aspirações burguesas. Com a modernidade, na linha do que Gouveia (2008, p. 113) apresenta, há condição de “mobilidade pessoal que se dá pelo talento, pelo esforço etc.” e o herói assimila isso. O mundo moderno reverbera na construção do herói, que o vislumbra por uma perspectiva da idealização. O romance traz como “princípio normativo de sua elaboração” especificidades desse momento histórico tanto no conteúdo quanto na forma.

Em se tratando das aspirações burguesas presentes na configuração dos heróis romanescos, Gouveia (2008, p. 113) afirma: “Se o ideal, tão alimentado pela ideologia burguesa, mostra-se no final irrealizável, a ironia que deriva desse paradoxo denuncia a falsidade das grandes promessas burguesas: igualdade, liberdade, fraternidade”.

Como resultado do conflito do herói, conflito que pode levá-lo à maturidade<sup>39</sup>, ele desenvolve a capacidade de reconhecer a falsidade dessas promessas. Igualdade e liberdade, embora caíam invariavelmente em trapaças discursivas, ainda são passíveis de concretização. Há um largo debate que comprova isso. A fraternidade, no entanto, não se configura como algo realizável, fica meramente no plano da utopia.

Para Gouveia (2008, p. 113): “O romance, enquanto forma que engloba essas contradições violentas, distingue-se, já em sua construção, pela maturidade ao fazer do fracasso das utopias um de seus fundamentos básicos”. Conforme o autor menciona, é perceptível a relação entre ética e estética no processo de composição romanesca. Nessa relação, Lukács observa a ironia como algo relevante.

---

lo a uma invalidação que tornaria o romance algo caótico; por outro, a representação somente do sujeito, na tentativa de reverter o caos da vida (ou mesmo indiferente a esse caos), poderia resultar na dissolução da dialética e, com isso, “as coisas seriam apenas diversidades, sem relação”.

<sup>38</sup> Apresentamos esses termos (triste figura, alienada figura e resignada figura), que podem parecer generalizantes demais, apenas para fins ilustrativos. Na seção seguinte, apontamos com maior detalhamento as especificidades de cada um desses heróis.

<sup>39</sup> Gouveia (2008) ressalva que nem todos os heróis chegam a essa percepção, como é o caso dos heróis do *idealismo abstrato*.

Quanto à ética, Lukács a considera pertinente como componente estruturante de uma obra romanesca. Aspectos sociais devem ser considerados, também as intenções do herói, no entanto ele compreende a ironia como algo indispensável à observação dos aspectos contrastantes que são naturalizados na práxis burguesa.

Nessa perspectiva, Gouveia (2008, p. 113) tece o seguinte comentário: “O autor lúcido é aquele que garante o movimento dialético da trama na representação da hostilidade mútua entre herói e mundo exterior”. Desse modo, caberia ao romancista observar o anseio do herói e as imposições cerceadoras do mundo exterior e transformar isso em componente estruturante de sua obra.

Gouveia (2008, p. 114) observa, ainda, que: “A ironia é o objetivo de todo grande romance, cuja intenção deve ser a de revelar a vitória final do real sobre os sonhos dos personagens”. Revelar a vitória do real sobre o que anseia o herói romanesco é ser consciente da realidade social de imposições e cerceamentos à qual ele está submetido. O romancista deve ser consciente, reiteramos, desse descompasso e transformá-lo em matéria para sua composição: o herói não está livre do mundo burguês e suas contradições inerentes. Nesse jogo do romancista, o herói demoníaco (sem deus, sem esperança de realização e em descompasso com o mundo) está fadado a uma luta que resulta em fracasso ou em resignação.

Além disso, Gouveia (2008, p. 114) assinala: “O herói demoníaco, ainda que guarde valores autênticos em sua alma, só consegue apreender das relações sociais uma lição enganosa que jamais revela sua profundidade”. Ele traz em seu interior propensão ao que é verdadeiro e justo, porém é impedido de concretizar seus anseios. O herói, segundo Lukács, apresenta uma psicologia demoníaca e é detentor de sentido. O sentido, porém, não interfere diretamente na realidade, pois permanece na alma do herói. Nessa perspectiva, Gouveia (2008, p. 115) afirma que “sem o sentido (que é a interioridade do personagem), a realidade seria inessencial, nula”. Com isso, embora o sentido dê sustentação à realidade enquanto estrutura, ele é ineficaz no mundo. A ironia é relevante, na concepção de Gouveia, justamente porque mantém na obra romanesca dois universos irreconciliáveis, nada harmônicos, porém dependentes entre si.

O escritor não é um substituto de Deus no contexto da criação. Sua ironia é uma ampla demonstração de liberdade. Isso reverbera, segundo Lukács, na liberdade estrutural e temática do próprio gênero. Lukács observa a ironia em duas frentes: 1) no destino final do herói romanesco e 2) na consciência do romancista.

Quanto ao destino final do herói, devemos considerar que ele vivencia em si a contradição do demoníaco, ou seja, ele perdeu a influência dos deuses sobre suas ações e, desse



modo, se, por um lado, ele tornou-se livre dessas intervenções, livre das prisões que determinavam impositivamente seu destino; por outro lado, ele pagou um preço: não se destaca dos demais heróis quanto à natureza e não dispõe da notabilidade do herói épico (inserido no universo harmônico plasmado pela epopeia). O herói romanesco é livre quando alcança a perfeição em si e a partir de si mesmo, quando ele exila, para a atividade de sua alma, todas as meias medidas do mundo onde seu ocaso reina soberano.

Além disso, devemos considerar que o herói moderno reconhece sua subjetividade. Ele sabe que traz em si uma singularidade em relação aos demais seres, pois, aos moldes burgueses, ele detém a consciência de sua individualidade, interioridade e subjetividade. Essa subjetividade, no entanto, ao se reconhecer se abole. Todos estão impelidos, na modernidade, aos mesmos esvaziamentos da alma. Logo, o herói se reconhece em sua singularidade, mas se questiona, ao mesmo tempo, em que aspecto ele é singular: eis a psicologia demoníaca.

Quanto à consciência do romancista, ainda em uma reflexão sobre o conceito de ironia que apreendemos de Lukács, devemos dizer que o homem normativo está livre de deus. Acontece que a realização do normativo na alma ou na obra não pode ser dissociada de seu substrato e do presente histórico-filosófico sem ameaçar sua força inerente. Essa força encaminha o homem normativo para o encontro constitutivo com seu objeto. A esse respeito, Lukács (2000, p. 94) comenta:

Assim, na forma perfeitamente consumada, o escritor é livre perante deus, pois nela e somente nela o próprio deus torna-se substrato da configuração, análogo e equivalente às demais matérias da forma dadas normativamente, sendo inteiramente abraçado por seu sistema de categorias: a existência de deus e a qualidade dessa existência são condicionadas pela relação normativa que ele — como possibilidade de configuração — mantém com as formas construtivas, pelo valor que lhe cabe tecnicamente na estrutura e na articulação da obra.

Enquanto o místico torna-se livre quando se entrega a deus em renúncia a si mesmo, o escritor é livre de deus, mas deus é substrato da configuração das formas. Sendo deus substrato das formas, enquanto o escritor é destituído desse deus, podemos pensar que disso resulta uma ironia. A ironia do escritor pode caracterizar-se pela (LUKÁCS, 2000, p. 92) manifestação da “manobra benéfica e maléfica dos demônios” e pela recusa de “poder conceber mais do que o fato dessa manobra”. Ela pode caracterizar-se, além disso, pela certeza de ter “na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido [...] o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente”. Lukács (2000, p. 93) ilustra essa ideia com uma indagação de Hebbel, que

reproduzimos: “Em que medida os personagens do escritor são objetivos?”, pergunta Hebbel. “Na medida em que o homem é livre em sua relação com deus””.

Lukács (2000, p. 95) elabora, sobre esse debate, a seguinte assertiva: “Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração”. Dessa forma, temos:

Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; que enxerga a pátria utópica e perdida da ideia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua única forma de existência possível; ironia que — ela própria demoníaca — concebe o demônio no sujeito como essencialidade metassubjetiva e, com isso, num pressentimento inexprimido, fala de deuses passados e futuros quando narra as aventuras de almas errantes numa realidade inessencial e vazia; ironia que tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo; que dá forma simultaneamente ao prazer perverso do deus-criador com o malogro das débeis insurreições contra a sua fancaria poderosa e inútil e ao sofrimento sublime, além de toda expressão, do deus-redentor com sua incapacidade da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. (LUKÁCS, 2000, p. 95).

Na modernidade, reiteramos, o mundo não dispõe da imanência do sentido e a exterioridade não é mais do que “ossuário das interioridades mortas”, isto é, o romancista não pode adotar, como perspectiva unificadora de sua matéria, a não ser a postura da ironia. É a ironia<sup>40</sup> que fundamenta a objetividade romanesca que se concretiza em uma espécie de mística negativa das épocas sem deus.

Além desses aspectos, retomamos o debate sobre as formas literárias. Essa reflexão nos possibilita observar outras especificidades do gênero romanesco. É pertinente considerar o que Tertulian (2008, p. 112) afirma: “Os principais momentos da história das formas épicas são salientados a partir dessa perspectiva das relações entre “alma” e “mundo da convenção”, entre interioridade e exterioridade”. De fato, como temos discutido, o romance é a forma que

---

<sup>40</sup> Em estudo a respeito de *Quarup*, que retomamos em outro capítulo do nosso trabalho, Gouveia (2006, p. 25) comenta: “Para atingir a noção de ironia romanesca, inexistente em gêneros como a epopeia, a tragédia e o lirismo, Lukács parte da existência de duas reflexões no ato de composição. A primeira é a reflexão pura, não artística; a segunda é uma meta-reflexão, que suprime a primeira e cria a forma amadurecida do romance. Mas, mesmo que o romancista atinja maturidade filosófica e estética, tem que se dobrar à “vitória final do real”. O romancista é um criador que usa seus personagens para a derrota. É o oposto dos deuses, mais vaidoso que os deuses, tendo consciência de sua perversão. O romancista, enquanto criador, tem um limite: ele não consegue fazer sua criatura triunfar sobre o real. Com isso, ou o herói se amolda ao real ou se condena ao fracasso, sem transformação efetiva das relações sociais, a “segunda natureza”. Assim, como o romancista não consegue subverter a ordem, é, ironicamente, um fracassado também, ainda que tenha poderes demoníacos de criação”.

vislumbra uma totalidade, embora seja fruto de um momento em nada semelhante à totalidade presente na epopeia.

O romance caracteriza-se, no estudo das formas épicas concebidas por Lukács a partir de uma tipologização, como a forma que nasce com o mundo moderno e torna-se sua mais significativa expressão literária. O herói é um ser em busca. Ele move-se na tentativa de criar sentidos para sua existência ainda que sua interioridade entre em choque com o mundo e seus convencionalismos. O modo como ele realiza suas ações, na tentativa de concretizar seus anseios, é determinante da forma romanesca, que Lukács associa a uma tríade de heróis. Antes de nos remetermos a essa tríade, interessa-nos o que Tertulian (2008, p. 114) afirma: “Lukács reencontra, assim, na dialética interna da forma romanesca sua preocupação central: a não acomodação à realidade burguesa”.

No ensaio *O romance como epopeia burguesa* (2009), publicado após aderir às concepções de Marx e Engels, Lukács elabora um estudo que nos possibilita refletir sobre o gênero romanesco em continuidade com as reflexões apresentadas n’*A teoria do romance*, pois ele aponta caminhos pertinentes a respeito dessa forma literária que se mantém incólume como a epopeia do mundo burguês. O filósofo (LUKÁCS, 2009, p. 193) inicia o texto com a seguinte assertiva:

O romance literário é o gênero mais típico da sociedade burguesa. Embora nas literaturas do Oriente antigo, da Antiguidade e da Idade Média existam obras sob muitos aspectos afins ao romance, os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa.

O romance é um gênero que oferece, segundo Lukács (2009, p. 193), “todas as contradições específicas” da sociedade burguesa que ele observa a partir de três concepções: 1) *o idealismo clássico alemão*, 2) *a teoria do romance de Hegel* e 3) *a teoria científica do romance de Marx e Engels*. Interessa-nos nesse trabalho, especificamente, a explanação que o teórico realiza sobre a teoria do romance de Hegel, que pensa o mundo burguês e suas reverberações na configuração da forma romanesca. É de Hegel, aliás, conforme apontamos em outro momento, que Lukács colhe a ideia de que o romance se caracteriza como a forma artístico-literária épica, por excelência, do mundo burguês.

Nesse sentido, comecemos por dizer que, de acordo com Lukács (2009, p. 194), houve maior desenvolvimento de estudos teórico-críticos acerca do romance apenas na segunda metade do século XIX. Para ele, o romance teve confirmação, neste período, de seu domínio como forma típica da literatura na consciência burguesa e, ao trazer Hegel para o debate, levanta

um questionamento estético-filosófico sobre a obra romanesca. O gênero, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande épica; e, por outro lado, sofre as modificações trazidas pela burguesia, o que assegura sua originalidade.

Com o Naturalismo, Lukács (2000, p. 195) diz que “o romance foi separado das grandes tradições e conquistas da época revolucionária clássica e a forma do romance se dissolveu sob o efeito da decadência geral da ideologia burguesa”. Lukács (2009, p. 195) elabora mais detalhadamente essa ideia quando a apresenta a partir de dois pontos: 1) o romance passa a ter espaço no sistema dos gêneros artísticos e 2) o romance, em uma concepção hegeliana, tem seus problemas formulados a partir da oposição histórica entre a época antiga e os tempos modernos.

Com relação ao primeiro ponto, Lukács (2009, p. 195) afirma que o romance deixa de ser um gênero “inferior”, evitado pela teoria, e torna-se reconhecido e dominante na literatura moderna. Quanto ao segundo ponto, Hegel está na base do debate que Lukács propõe, uma vez que deriva do filósofo alemão a ideia de que o romance formula seus problemas na observação de aspectos opositivos entre a “época antiga” e “os tempos modernos”.

Para Lukács (2009, p. 195–196), esse problema se aprofunda porque, ao seguir o desenvolvimento do idealismo alemão a partir de Schiller, Hegel enfatiza certa aversão à arte da moderna sociedade burguesa. Lukács (2009, p. 196) assinala que ele desenvolve sua teoria do romance baseada na oposição entre “o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, da sociedade burguesa”. Diante disso, Hegel associa, conforme Lukács (2009, p. 196) assinala, a criação da epopeia à fase primitiva de desenvolvimento da humanidade, ou seja, um período constituído por heróis inseridos em uma cultura na qual “a vida social ainda não era dominada, como o seria na sociedade burguesa, pelas forças sociais que adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos”.

Lukács (2009, p. 196) aponta, também, para o que Hegel considera ser o “caráter poético da época heroica” e “o caráter prosaico da época burguesa”. Quanto ao caráter poético da época heroica, ele discorre sobre o mundo homérico, plasmado na epopeia, como um mundo baseado na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos. Tudo se dá na plena harmonia que torna o herói parte indispensável de um todo. O caráter poético da era burguesa, diferentemente, tem a ver, segundo Lukács, com a inevitável abolição tanto dessa atividade espontânea quanto da ligação entre o indivíduo e a sociedade.

Surge, com isso, uma espécie de convenção que (LUKÁCS, 2009, p. 196) “regula a vida da sociedade burguesa”. Nela, o indivíduo é impelido a não conceber objetivos que coadunam

com o espaço social a que pertence. Embora esteja subordinado ao moderno Estado burocrático, que conduz esse indivíduo a um mecanismo coercitivo exterior que o torna limitado, ele ainda dispõe de certa autonomia. Com isso, segundo Lukács (2009, p. 197), há uma degradação que impossibilita a existência do terreno objetivo necessário para o desenvolvimento do florescimento da poesia. Ela é superada, portanto, pela prosa rasteira e pela banalidade, embora essa “degradação” instigue resistência. Nesse sentido, Lukács (2009, p. 197) retoma Hegel e diz que:

Embora Hegel considere impossível eliminar esta contradição entre poesia e civilização, ele pensa ser possível mitigá-la. Esta função é encarnada pelo romance, que desempenha na sociedade burguesa o mesmo papel desempenhado pela epopeia na sociedade antiga. Enquanto “epopeia burguesa”, o romance deve, segundo Hegel, conciliar as exigências da prosa com os direitos da poesia e encontrar uma “média” entre eles.

O romance, desse modo, deve restituir a poesia, diz o filósofo, mediante a figuração de toda a realidade prosaica e da luta contra ela. Pautado no idealismo clássico, Hegel aproxima-se do que Lukács (2009, p. 197–198) denomina apreensão do contrassenso inerente à sociedade burguesa que tem a ver com o fato de que nela o progresso técnico material é adquirido a partir do rebaixamento de muitos aspectos decisivos da atividade espiritual e social, em particular da arte e da poesia. Para Lukács (2009, p. 198), a estética clássica alemã alcançou, ao menos, dois pontos significativos:

Em primeiro lugar, ela tornou evidente o elemento comum que liga o romance à epopeia. Na prática, essa ligação se reduz ao fato de que todo romance de grande significação tende à epopeia, ainda que de modo contraditório e paradoxal — e é precisamente nesta tendência jamais alcançada que ele adquire sua grandeza. Em segundo lugar, o significado da teoria burguesa clássica do romance reside na tomada de consciência da diferença histórica entre a epopeia antiga e o romance, e, portanto, na compreensão do romance como um gênero artístico tipicamente novo.

Em suma, todo romance tende à epopeia, porquanto constitui parte do desenvolvimento histórico das formas que nele têm a possibilidade de expressão mais legítima (ele nasce com o mundo moderno e torna-se o gênero por excelência da burguesia com seus ditames e complexidades). Além disso, o romance resulta da compreensão da “teoria burguesa clássica” que o vislumbra como um gênero novo. Enquanto a epopeia antiga caracteriza-se por ser a forma de um mundo homogêneo, harmônico e perfeito (nele, os heróis coexistem com as

divindades, que lhes determinam o destino, e trazem relação intensa com a totalidade da qual fazem parte), o romance é a epopeia de um mundo cujos heróis: 1) trazem metas individuais que não atendem a um anseio da coletividade, 2) conflitos intensos em decorrência das coerções sociais, 3) inadequações resultantes da técnica material inviabilizadora da efetivação de atividades do espírito e 4) privação de ações que poderiam possibilitar “o florescimento da poesia”, dentre outros pontos.

O herói do romance, como podemos constatar, é um herói que vivencia um profundo descompasso entre o que sua interioridade anseia e o que a exterioridade impõe, de modo que seu caminho é percorrido arduamente com inclinação a inadequações, conflitos diversos e fracasso de suas metas existenciais. Para Lukács (2000, p. 60), a forma romanesca pauta-se na busca inerente a cada herói. Nessa busca, eles realizam ações que podem ser determinantes para a configuração da forma romanesca, conforme podemos perceber nas obras sobre as quais discorreremos.

## 2.2 – A TIPOLOGIA DO HERÓI ROMANESCO

A segunda parte d’A *teoria do romance*<sup>41</sup> interessa-nos sobremaneira à medida que localizamos nela a tipologia da forma romanesca a partir da qual refletimos sobre como são concebidos os heróis das obras que constituem nosso *corpus*. De acordo com Löwy (1998, p. 135), nessa segunda parte, Lukács realiza:

2. Uma análise do romance (tema central da obra) enquanto universo caracterizado pela cisão (*Zerissenheit*) entre o indivíduo e a comunidade, a ruptura insuperável entre os heróis e o mundo. Para Lukács, o romance é a expressão de “dados histórico-filosóficos” da sociedade moderna.

A maneira como o herói realiza a ação é determinante para a configuração da forma romanesca. Por esse ângulo, Lukács categoriza o herói como sendo: 1) do *idealismo abstrato* (*Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes), 2) do *romantismo da desilusão* (*A educação sentimental*, de Gustave Flaubert)<sup>42</sup> e 3) da *educação* (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe).

O primeiro, o *herói do idealismo abstrato*, é um herói (LUKÁCS, 2000, p. 102), “cuja ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade”. Ao criar para si uma meta, ele está fadado a tentar realizar seu ideal de modo inabalável, monomaniaco e sem hesitações. Ele não se volta para o ato de pensar, não oscila, não analisa a exequibilidade ou inexecuibilidade de sua meta. Dom Quixote é, em sua tendência de agir mais do que pensar, o protótipo do *herói do idealismo abstrato*.

Esse herói desconhece (LUKÁCS, 2000, p. 100–101) o distanciamento entre o que é ideal e o que é ideia. Nele, há uma crença mais autêntica e inabalável que torna o mundo mais estreito do que é na realidade. A psicologia desse herói centra-se em uma atividade que não vislumbra comedimento. Ele está (LUKÁCS, 2000, p. 102) impregnado em “absoluta ausência de uma problemática internamente vivida”, pois ele transforma a alma em “pura atividade”. Assim, porque sua alma “repousa intocada por todos em sua existência essencial, cada um de seus impulsos tem de ser uma ação voltada para fora”.

---

<sup>41</sup> Corresponde ao título: *II. Ensaio para uma tipologia da forma romanesca*.

<sup>42</sup> Para consultas em língua portuguesa, utilizamos duas traduções: 1) FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**: história de um jovem. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009. / 2) FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. Em língua francesa, utilizamos a edição: FLAUBERT, Gustave. **L’éducation sentimentale**: histoire d’un jeune homme. Paris: GF-Flammarion, 1985.

O protótipo desse herói, Dom Quixote, passa a ler novelas de cavalaria com veemência e passionalidade. O narrador explicita que ele se dedica a essas leituras com tal compenetração que não enxerga mais o mundo ao redor:

É pois de saber que este fidalgo, nos intervalos que tinha de ócio (que eram os mais do ano), se dava a ler livros de cavalarias, com tanta afeição e gosto, que se esqueceu quase de todo do exercício da caça, e até da administração dos seus bens; e a tanto chegou a sua curiosidade e desatino neste ponto, que vendeu muitos trechos de terra de semeadura para comprar livros de cavalarias que ler, com que juntou em casa quantos pôde apanhar daquele gênero. (CERVANTES, 2003, p. 31).

Ele não consegue estabelecer uma diferenciação entre o universo plasmado nas obras que lê e sua própria realidade, a ponto de entrar em uma percepção imaginativa ou fantasiosa da vida (CERVANTES, 2003, p. 32): “Com estas razões perdia o pobre cavaleiro o juízo, e desvelava-se por entendê-las, e desentranhar-lhes o sentido, que nem o próprio Aristóteles o lograria, ainda que só para isso ressuscitara”.

Não tarda para que Dom Quixote construa em torno desse contexto de leituras sem mediação sua meta existencial: ele deseja vivenciar o universo das novelas de cavalaria. Para isso, ele mergulha em uma busca profunda, sem parar para refletir sobre os empecilhos que poderiam dificultar a realização de sua meta.

Lukács (2000, p. 103) observa que, para esse herói, “o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania”. Isso ocorre ao Dom Quixote, como apreendemos do trecho:

Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, ferida, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo. (CERVANTES, 2003, p. 32).

A monomania não demora a tornar-se loucura. Há nele tendência à ação irrefreada e, de tal modo isso ocorre, que ele demonstra uma espécie de cegueira. Nisto, o conflito entre sua interioridade e o mundo exterior torna-o um ser (LUKÁCS, 2000, p. 106) solitário que “é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma”. Diante disso, mergulhado em uma utopia, ele empreende uma “guerra encarniçada e



aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo”.

Como consequência, propõe Lukács (2000, p. 111–112), ele entra em tamanho descompasso em relação ao mundo externo que suas ações o conduzem à comicidade inofensiva ou ao complexo estreitamento de sua alma. O cômico, nele, tende a conduzi-lo à “pura ausência de ideias” e ao “mau princípio”. Trata-se de um ser entrincheirado em uma batalha atroz contra o mundo e suas impossibilidades para concretização da meta que o impele a agir.

Diferentemente de Dom Quixote, o *herói do romantismo da desilusão*<sup>43</sup>, cujo protótipo é Frédéric Moreau, d’*A educação sentimental*, é o herói que pensa mais do que age. Ele se caracteriza (LUKÁCS, 2000, p. 117) por sua alma ser mais “ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. Em sua luta solitária, excedente em ponderações, paira a sensação de que tudo se encaminha para o fracasso — e ele tem autoconsciência de sua condição. Lukács (2000, p. 117–118) inicia suas ponderações sobre esse herói com a seguinte assertiva:

Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural decisiva que daí resulta é que não se trata de um *a priori* abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações e cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim uma realidade puramente interior repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica — que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo —, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto.

*A educação sentimental*, quanto à configuração estrutural do gênero, é considerado por Lukács (2000, p. 32) como o mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca. Isso acontece porque esse romance atingiu a objetividade épica, isto é, ele apresenta a positividade e a energia afirmativa de uma forma literária cujo processo se completou.

Frédéric Moreau, já no primeiro capítulo do romance, depara-se com Marie-Sophie Arnoux e conquistá-la torna-se sua meta existencial. Antes de conhecê-la, no entanto, seus

---

<sup>43</sup> Em nosso capítulo de análise discorremos com maior pormenorização sobre esta tipologia, de modo que nesta seção tratamos a seu respeito sem o aprofundamento que se faz necessário para compreendê-la em suas especificidades.

ideais eram quase inexistentes ou superficiais. O protagonista é apresentado pelo narrador heterodiegético da seguinte forma (FLAUBERT, 1985, p. 48): “Frédéric pensait à la chambre qu’il occuperait là-bas, au plan d’un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. Il trouvait que le bonheur mérité par l’excellence de son âme tardait à venir”. A grande paixão do herói não tarda a surgir. Ela surge, “comme une apparition”, no navio *Ville-de-Montereau*.

Diante da possibilidade de vivenciar uma história de amor com a mulher que idealiza para si, esse herói busca realizar seus objetivos, mas, como afirma Édouard Maynial (2009, p. 15): “A Educação Sentimental é o drama da juventude burguesa de 1840; e é também o drama de um temperamento romântico, sempre frustrado, porque procura o inacessível”. Mais do que a busca pelo inacessível, diz Maynial (2009, p. 15): “A vida de Frédéric Moreau malogrou porque as circunstâncias exteriores são adversas ao sonho, e porque Frédéric se evade sempre, em vez de viver”.

Os comentários de Maynial adequam-se bem à concepção teórica de Lukács a respeito do *herói do romantismo da desilusão*: Frédéric tende ao excesso de pensamentos, reflexões e hesitações que inviabilizam a efetivação de sua meta. Como Lukács (2000, p. 118) observa, nesse herói torna-se mais forte o descompasso entre a interioridade e o mundo. Isto porque, na concepção do autor, o aspecto cósmico da interioridade a faz repousar em si, autossuficiente, isto é, esse herói tem uma vida que produz os aspectos da vida por si própria. Essa vida pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia. Também deve ser considerado que a propensão à evasão e à passividade lhe são características intrínsecas. Além disso, há nele a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, de desfazer na alma tudo quanto se reporta à própria alma.

Lukács (2000, p. 118) assevera que a forma romanesca que comporta o herói do *romantismo da desilusão* apresenta: 1) “a perda do simbolismo épico”, 2) “a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” e 3) “a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica”. O herói não é parte de uma coletividade com a qual mantém uma relação harmônica. Ao contrário disso, ele vivencia uma profundidade psicológica que entra em descompasso com o mundo exterior no qual ele está inserido. Lukács (2000, p. 118–119) reforça que:

Tal problemática é intensificada ainda mais pelo fato de o mundo exterior que trava contato com essa interioridade, em correspondência com a relação de ambos, ter de ser plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso vazio de todo o sentido. É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao

sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Nem sequer seu significado paradoxal, como materialização e palco necessário dos acontecimentos, apesar de uma inessencialidade do núcleo essencial último, pode ser resguardado; a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas.

A interioridade do herói entra em conflito com a exterioridade do mundo, nesse caso, porque as aspirações da interioridade são de tal modo amplas que o mundo externo, no qual prepondera o esvaziamento de sentido, não tem como atender ao que essa interioridade busca em sua profundidade. O mundo não parece comportar a densidade da alma desse herói, o que o torna propenso ao fracasso. Isolado em sua busca, esse herói não dispõe de condições externas que lhe possibilitem vislumbrar a realização de seus ideais. Com isso, diz Lukács (2000, p. 119): “A autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior [...] encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação”. Lukács (2000, p. 122) menciona, ainda, que o herói do *romantismo da desilusão* vivencia:

Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota. É o decisivo nessa certeza é o seu vínculo indissolúvel com a consequência moral, a evidência de que o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna, fadada à morte. Eis por que a postura tanto em face do herói quanto do mundo externo é lírica: o amor e a acusação, a tristeza, a compaixão e o escárnio.

Frédéric é um herói que mais retrocede do que avança em suas tomadas de decisões. Ele transita em espaços e estabelece relações que o possibilitam aproximar-se de alguma realização, porém sua incapacidade para lidar com aspectos convencionais do mundo (em tudo destituído de sentido) o torna um títere fadado à angústia e ao esvaziamento. Para ilustrar, vejamos o que o narrador apresenta sobre Frédéric:

L'action, pour certains hommes, est d'autant plus impraticable que le désir est plus fort. La méfiance d'eux-mêmes les embarasse, la crainte de déplaire les épouvante; d'ailleurs, les affections profondes ressemblent aux honnêtes femmes; elles ont peur d'être découvertes, et passent dans la vie les yeux baissés. (FLAUBERT, 1985, p. 230).

O trecho nos possibilita observar Frédéric como a figura pusilânime configuradora do *romantismo da desilusão*. Ele assume uma postura de desconfiança de si mesmo em relação, sobretudo, ao amor direcionado à Marie-Sophie Arnoux. Além disso, todas as relações vivenciadas por ele colocam-no em situação conflitante, porque, embora também tenha comportamentos exasperados<sup>44</sup>, ele evita confrontos<sup>45</sup> e procura ensimesmar-se.

Diante disso, quando a vida se insere em uma totalidade, diz Lukács (2000, p. 124), revela-se a “certeza do malogro”, porque o Romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo. Propensa a negar-se no caminho de atuação, a interioridade do *herói do romantismo da desilusão* converge em si mesma. Ela não pode renunciar, todavia, ao perdido para sempre. Por mais que ela lute contra isso, a vida lhe nega as satisfações e as veleidades da alma.

Quanto ao terceiro herói, o da *educação*, cujo protótipo está no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, ele consiste num herói que parece equilibrar em sua busca existencial a capacidade de pensar e de agir. Lukács (2000, p. 141) diz que, na tentativa de realizar sua meta, esse herói encontra um caminho intermediário entre dirigir-se pela “ação do idealismo abstrato e a ação puramente interna, feita contemplação, do Romantismo”.

Wilhelm Meister é um herói que foge às expectativas dos familiares, burgueses alemães, para dedicar-se à vida teatral. Ao vivenciar o teatro, o herói é perpassado por acontecimentos que resultam em experiências que conseguem mudá-lo em vários aspectos. No capítulo terceiro, da primeira parte, quando ele ainda está vinculado à sua vida burguesa, localizamos uma passagem em que o narrador especula sobre o amor que Wilhelm Meister direciona à Mariane:

---

<sup>44</sup> Na casa dos Dambreuse, durante um jantar, ele se exaspera e faz críticas ao governo do “rei burguês”. Um convidado do Senhor Dambreuse, vendo a crítica de Frédéric ao Governo de Luís Felipe, tenta dissuadi-lo de suas posições, mas Frédéric prossegue com seu discurso contrário à visão da maioria (senão da totalidade) dos presentes na recepção. Com isso, o narrador dá-nos a conhecer um momento em que Frédéric discute, em novo assomo de exasperação, sobre o que ele pensa acerca da política, pois o herói (FLAUBERT, 1985, p. 305) “attaqua les financiers, les députés, le Gouvernement, le Roi, prit la défense des Arabes, débitait beaucoup de sottises”. Vejamos que, para apresentar visões acerca do Direito, ele traz para seu discurso ideias apreendidas de Deslauriers, talvez disso resulte o fato de que o narrador considera o que é dito por ele como tolice. O herói, nesse contexto, deveria conter-se, tendo em vista que está em ambiente no qual poderia beneficiar-se politicamente, caso fosse capaz de agir como de praxe, em sua propensão para a timidez e para a ruminação de pensamentos. Ele, no entanto, fala quando deveria “calar-se”. Há uma inadequação nessa explicitação dos pensamentos, pois dizer o que pensa, nesse contexto, é perder possibilidades de pleitear oportunidades no campo político, mas, conforme percebemos em seu discurso, ele não quer saber de negócios ou de política.

<sup>45</sup> Como a leitura aprofundada do romance aponta, nem sempre Frédéric evita confrontos, porque, quando Cisy fala de maneira desrespeitosa sobre Madame Arnoux, Frédéric age na ocasião com violência e desafia-o para um duelo. Na ocasião do duelo, Cisy desmaia.

Se o primeiro amor, como é comum ouvir-se dizer, é o mais belo que cedo ou tarde um coração pode sentir, então devemos proclamar triplamente feliz nosso herói por lhe haver sido permitido gozar em toda sua plenitude o prazer de tais instantes únicos. Poucas são as pessoas beneficiadas por esse mérito, pois as primeiras emoções conduzem a maior parte delas a uma dura escola em que, depois de um sofrível gozo, aprendem compulsoriamente a renunciar a seus melhores desejos e a privar-se para sempre do que haviam imaginado como suprema felicidade. (GOETHE, 2009, p. 32).

Esse trecho apresenta ponderações do narrador sobre os sentimentos do herói, quando ele ainda não havia decidido imergir em sua busca através da arte dramática. Na última parte, ao mencionar a “dura escola” pela qual as pessoas tenderiam a passar, localizamos uma prolepse que aponta para o processo de *educação* que acontece com Wilhelm Meister: essa “dura escola” ensina, invariavelmente, que a vida não costuma ser um reduto de “suprema felicidade”, pelo contrário, ela é o acúmulo de experiências que, por vezes, se mostram excessivamente dolorosas. A partir disso, podemos considerar que se, por um lado, essa “escola” pode levar pessoas ingênuas à percepção mais aguda da realidade; por outro lado, ela também pode torná-las mais capazes de compreender e suportar as decepções da vida.

No posfácio da edição que utilizamos do romance de Goethe, Lukács (2009, p. 592) afirma: “*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade”. Até alcançar essa suposta compreensão prática da realidade, Wilhelm Meister recusa os paradigmas da sociedade na qual está inserido e parte para novos horizontes existenciais. Ele é um herói que busca equilibrar pensamento e ação, segundo Lukács (2000, p. 138), mas para conseguir isso ele precisa passar por “penosas lutas e descaminhos”.

A relação do *herói da educação* com “o mundo transcendente das ideias”, de acordo com Lukács (2000, p. 138–139), “é frouxa, tênue tanto subjetiva quanto objetivamente, mas a alma voltada puramente a si própria não integra o seu mundo numa realidade que é ou deve ser perfeita em si mesma”. Sua interioridade é dotada de um idealismo mais amplo e que, conseqüentemente, se torna mais brando. É possível observar nele “uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente”. Enquanto a interioridade do herói entra em descompasso com a exterioridade do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 139), ele traz para si um ideal que consiste em “encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma”.

O *herói da educação* está predisposto a vivenciar, conforme Lukács (2000, p. 140), sua “individualidade solitária como algo efêmero, petrificado e pecaminoso”. Com perspectivas de

lapidação e obstinação, ele passa por “uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada”. Há por parte desse herói (LUKÁCS, 2000, p. 141) uma espécie de ponto de equilíbrio entre atividade e contemplação, também entre a vontade de intervir no mundo e a capacidade receptiva em relação a ele.

As qualidades humanas impossíveis de se manifestarem sem a intervenção ativa de homens e alguns raros acasos torna-se eficaz para que o herói possa alcançar, conforme Lukács (2000, p. 141), algo edificante e encorajador aos demais, ou seja, “por si próprio um meio de educação”. Além disso, podemos observar que a solidão do herói (LUKÁCS, 2000, p. 143) é “resignada e não significa um colapso total ou uma conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade”.

Das experiências vivenciadas pelo herói (LUKÁCS, 2000, p. 143) nasce a acomodação resignada em relação à sociedade e suas formas de vida. Ele guarda para si a interioridade apenas realizável na alma, isto é, ele assimila uma experiência compreensiva em relação ao mundo, embora este mundo não seja algo que lhe possibilite realizações completas em sua busca existencial que, assim como a dos demais heróis, tende ao fracasso. Devemos mencionar, ainda, que esse herói vivencia um paradoxo: em seu processo de adequação, quando precisa assimilar os valores de um mundo degradado e degradante, ele não se deixa corromper. Ele preserva seus valores humanísticos.

Tertulian (2008, p. 115) considera, no entanto, que: “O destino do herói goethiano era considerado uma singular ultrapassagem da antinomia entre o herói, pertencendo ao “idealismo abstrato”, e a fuga romântica na pura interioridade”. Ele analisa a visão de Lukács sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como uma exceção “luminosa nesse quadro de um pessimismo desesperado”.

Lukács pretendia, como já foi apontado, realizar um estudo teórico-crítico de ampla envergadura acerca da obra de Dostoiévski. O projeto ficou apenas no esboço e dele herdamos o ensaio sobre o qual discorreremos neste trabalho.

Após essa explanação, direcionamos nosso estudo, a partir daqui, aos romances que constituem nosso *corpus*. Interessa-nos considerar *a priori* *A educação sentimental*, que apresenta o protótipo de herói do *romantismo da desilusão*. Na sequência, discorreremos sobre *Quarup* que, sendo um romance do século XX, nos possibilita uma reflexão acerca dos limites d’*A teoria do romance*.

### 3 – A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL E QUARUP: DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS

*A educação sentimental* (1869) foi publicado depois de *Madame Bovary* (1857) e *Salammô* (1862). Quanto à configuração estrutural do gênero romanesco, essa obra é o típico romance do século XIX, na concepção de Lukács (2000, p. 32), sobretudo porque ele teria alcançado a objetividade épica tornando-se uma “forma consumada”.

*Quarup* (1967) é uma das obras mais significativas da literatura moderna brasileira e corresponde ao primeiro de uma quadrilogia de romances que discorrem, dentre outros temas, sobre o contexto da ditadura militar: *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976) e *Sempre viva* (1981). Obra monumental em termos de forma e conteúdo, *Quarup* abre um largo panorama da realidade nacional.

O protagonista d’*A educação sentimental* é um herói que inicia o romance com ideais insignificantes e pueris. Sua meta existencial se delinea somente após ele conhecer a mulher por quem se apaixona. Existem empecilhos que o distanciam da concretização de sua paixão: ela é casada e fiel ao marido. Vendo-a como um ser inatingível, ele passa a perseguir, obcecadamente, possibilidades de aproximação para investir mais enfaticamente na concretização dos sentimentos nutridos por ela.

O protagonista de *Quarup*, diferente do herói d’*A educação sentimental*, não tem uma meta existencial apenas. Seus objetivos são alterados conforme ele se desloca nos diversos espaços e contextos apresentados ao longo do enredo. No início, ele é um religioso reprimido sexualmente, cujo ideal é transformar o mundo em uma ampla nação teocrática. Sua ideia é iniciar esse processo pela catequização dos indígenas brasileiros. Após vivenciar a primeira experiência sexual, ele passa de tal modo por uma mudança em sua visão de mundo que as demais ações dele surgem como desdobramentos desse acontecimento. Algo relevante para a construção desse herói, também, é o fato de que ele se apaixona por uma moça e depara-se com um empecilho: ela está noiva.

Percebemos, de início, que estamos diante de dois heróis complexos. Ambos iniciam o romance como sujeitos jovens, virgens, inexperientes e idealistas. Eles passam pela experiência de direcionarem desejos afetivo-amorosos a mulheres indisponíveis e estão inseridos em contextos sociopolíticos marcantes para seus respectivos países.

O traço inicial de convergência entre as obras, portanto, está centrado no fato de que estamos diante de dois romances cujos heróis são jovens do sexo masculino inseridos em

contextos que lhes proporcionam experiências marcantes para o desenvolvimento deles. No caso de Frédéric, temos um herói perdido em imbricadas relações proporcionadas pela burguesia da qual é um representante. No caso de Fernando (Nando), estamos diante de um herói cujas experiências são de tal modo variadas e definidoras de seu caráter (propenso a desconstruções), que se faz necessário observá-lo a partir da realidade sociopolítica em que está inserido.

Esses heróis romanescos têm, curiosamente, a mesma quantidade de letras nos nomes e trazem a consoante /f/ na inicial deles (*Frédéric/Fernando*)<sup>46</sup>. Enquanto Frédéric Moreau traz nome e sobrenome, Fernando traz apenas o nome, que aparece ao longo da obra em uma forma reduzida comum no Brasil: Nando.

A menção ao sobrenome, no caso de Frédéric, pode indicar a presença de um *status* familiar que, se não o coloca em condição de nobreza, o coloca em condição privilegiada. O nome da família lhe assegura alguma possibilidade de prestígio social. No caso de Nando, não somos informados acerca do sobrenome dele, tampouco sabemos de suas relações familiares<sup>47</sup>. Quando o romance inicia, Nando é padre, mas na sequência narrativa ele abandona o sacerdócio, que se transforma no passado de que somos informados a seu respeito.

O antropônimo simbólico Frédéric<sup>48</sup> significa “rei da paz”, “príncipe da paz” e “o que governa com paz”. Se considerarmos o significado desse nome, em associação com o caráter do herói, temos um sujeito cujo comportamento traz resquícios de certo *status* social: ele ostenta um sobrenome que lhe possibilita isso. Se não é um “rei” ou “príncipe”, tampouco é uma pessoa destituída de atributos de nobreza. Ele detém uma posição social que lhe possibilita transitar em espaços que lhe seriam interditos caso ele não dispusesse de condições financeiras para isso. Após receber a herança de um tio, ele se torna partícipe incontestado do clã dos bem colocados socialmente.

Se considerarmos a faixa etária de Frédéric, metaforicamente ele poderia não figurar como um “rei”, mas talvez como um “príncipe”. Ao trazer em seu nome a associação com a

---

<sup>46</sup> Em notas seguintes, esses dois antropônimos simbólicos se aproximam por serem de origem germânica e por trazerem no étimo a palavra “paz”. Cf. DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br>. Acesso em: 30 nov. 2021.

<sup>47</sup> No capítulo *A orquídea*, Nando (CALLADO, 1984, p. 374) menciona algo sobre sua família: “Meus pais me deixaram uma casinha na praia, na Boa Viagem — disse Nando”. É tudo o que sabemos de seus familiares, isto é, podemos presumir que Nando provém de uma família de poucas condições socioeconômicas. Ele parece não ter um passado. A vida religiosa constitui para o herói o único passado digno de nota.

<sup>48</sup> Frédéric é a variante francesa do nome, em português, Frederico. De acordo com o *Dicionário dos nomes próprios*, “Frederico” tem origem no germânico “*Friedrich, Fridurih*, formado pela união das palavras *frid*, que significa “paz”, e *rich, reiks*, que significam “rei” ou “príncipe”, criando o significado de “rei da paz”, “príncipe da paz”. Cf. DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. Frederico. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/frederico/>. Acesso em: 30 nov. 2021.



palavra “paz”, podemos dizer que essa paz representaria nele mais uma passividade, ou mesmo alienação, por ele ser incapaz de tomar decisões no sentido de promover grandes realizações em sua vida e na vida das pessoas com as quais se relaciona. Sendo um “príncipe da paz”, Frédéric, ironicamente, é tão pacífico que se torna passivo, apático e pusilânime.

O sobrenome Moreau<sup>49</sup>, por sua vez, detém um significado ainda mais irônico para a personagem, se considerarmos que Moreau é uma variante da palavra “mouro”, isto é, povo considerado aguerrido e realizador de grandes feitos em termos de batalhas e incursões beligerantes. Frédéric, um suposto “príncipe da paz” (ou da passividade diante da vida?), é incapaz de travar batalhas profundas em busca daquilo que deseja concretizar.

Ao mesmo tempo, a palavra “mouro”, que tem origem latina, detém, para o olhar eurocêntrico, sentido pejorativo. Ela se remete aos povos da antiga Mauritânia (país africano) que, para o branco europeu, são percebidos por um ângulo de visão racista que lhes atribui valor depreciativo. Se considerarmos a depreciação associada a esse sobrenome, podemos ampliar o sentido irônico contido nele, isto é, o herói passivo que poderia travar batalhas e realizar conquistas, mas que não o faz por inaptidão. Seria equivocados, no entanto, dizer que Frédéric não se movimenta de todo para realizar sua meta, pois ele cria estratégias quando está em jogo, principalmente, conquistar a mulher a quem ele devota seu amor.

Quanto ao antropônimo simbólico Fernando<sup>50</sup>, ele significa “ousado para atingir a paz”, “o que ousa viajar” e, ainda, “viajante corajoso”. Depois de libertar-se das restrições que o impedem de realizar sua missão direcionada aos indígenas, o herói Nando (uma redução de cunho afetivo do nome Fernando) passa a ser uma pessoa em deslocamento. Do Recife ao Rio de Janeiro, do Rio de Janeiro ao Xingu, passando por uma expedição ao Centro Geográfico do Brasil, dentre outros deslocamentos, Nando, de certo modo, não deixa de ser um ousado viajante propagador da paz, como sugere o significado de seu nome.

Estamos diante de dois heróis que dão vida, por suas ações, a enredos de romances emblemáticos. Ambos passam por experiências complexas, respectivamente, na França do

---

<sup>49</sup> O sobrenome Moreau é muito comum na França e é proveniente do nome Mauro que, por sua vez, significa “mouro”, de “pele escura” ou “negro”. Os mouros eram povos da antiga Mauritânia, país situado no Noroeste da África, e significa “terra dos mouros”. Esses povos são associados, frequentemente, a um comportamento aguerrido. Cf. DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. Mouro. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/sobrenomes-ao-redor-do-mundo/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

<sup>50</sup> Fernando tem origem no germânico *Ferdinand* ou *Fredenando*. Esse nome reúne as palavras *fridu*, que representa “paz”, e *nanthjan*, que representa “ousar”. Também é possível relacionar esse nome a outros componentes: *fardi*, que representa viagem, e *nand*, que representa “ousado” e “corajoso”. Cf. DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. Fernando. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/fernando/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

século XIX e no Brasil do século XX. O contexto sócio-histórico<sup>51</sup> e o contexto sociopolítico repercutem na maneira como eles ocupam os espaços que configuram suas experiências.

Quanto ao foco narrativo, a convergência entre as obras se dá por ambas apresentarem narradores oniscientes. Segundo Friedman (2002, p. 173)<sup>52</sup>, a onisciência significa “um ponto de vista totalmente ilimitado — e, logo, difícil de controlar”. Para o autor, a narrativa pode ser apresentada de um ou de todos os ângulos, à vontade. O olhar perscruta inúmeros ângulos de observação. Com isso, estados mentais e cenários são evocados de forma indireta. Os acontecimentos são expostos como se já tivessem acontecido, o que explica o fato de passarem pela discussão, análise e explicação de quem narra. A característica predominante da onisciência, como Friedman (2002, p. 175) assinala, é que o autor está disposto a “intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens”.

Da reflexão proposta por Friedman, interessa-nos observar a definição apresentada por ele acerca do *Autor Onisciente Intruso*<sup>53</sup> e do *Narrador Onisciente Neutro*, tendo em vista que os romances que constituem nosso *corpus* trazem narradores oniscientes que são: *neutro*, no caso de *A educação sentimental*, e pode ser considerado uma variação do que Friedman denomina *intruso*, no caso de *Quarup*.

Para Friedman (2002, p. 174), o *Narrador Onisciente Neutro* é caracterizado pela “ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa)”. A ausência de intromissões, no entanto, não necessariamente exigiria desse narrador que ele negasse a si mesmo uma voz.

N’*A educação sentimental* predomina o *Autor Onisciente Neutro*, isto é, o narrador que estava em atendimento à nova perspectiva que se construía na França em oposição ao romance romântico. Gustave Flaubert utiliza com frequência, no entanto, o discurso indireto livre, com a intenção de apresentar aspectos psicológicos das personagens. Isso nos leva a pensar, na linha do que Friedman (2002) propõe, que o autor busca a impessoalidade, mas coloca em pauta aspectos significativos das personagens, privilegia um ou outro contexto, faz uma escolha de

---

<sup>51</sup> Tratamos sobre este ponto em seção específica do nosso trabalho.

<sup>52</sup> Friedman parte da diferenciação entre *cena* (mostrar) e *sumário* (contar) para desenvolver sua categorização do foco narrativo. Para ele, o foco narrativo deve ser apreciado partindo do que é amplo para o que é específico. Com isso, na categorização do foco narrativo que ele propõe, temos: 1) Autor onisciente intruso, 2) Narrador onisciente neutro, 3) “Eu” como testemunha, 4) Narrador-protagonista, 5) Onisciência seletiva múltipla, 6) Onisciência seletiva, 7) Modo dramático e 8) Câmera. Ele também menciona, a partir da concepção de Bowling, a análise mental, o monólogo interior e o fluxo de consciência, mas ele não amplia a discussão.

<sup>53</sup> Friedman, como outros norte-americanos, refere-se a “autor”, ao apresentar o foco narrativo que se pauta na *onisciência intrusa*, mas ele ainda está no campo ficcional.

ênfoque e, com isso, sai da suposta neutralidade ao optar por um ou outro cenário, ou por uma ou outra personagem. Como ele se aprofunda na explanação da subjetividade das personagens, dando-lhes espaço discursivo e dinamismo narrativo, consideramos que isso é uma escolha e, portanto, não há neutralidade absoluta.

Quanto ao *Autor Onisciente Intruso*, que caracteriza o narrador de *Quarup*, Friedman (2002, p. 173) pondera que sua principal marca é a presença de “intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão”. Devemos considerar, porém, que, em estudo sobre o foco narrativo, Chiappini (1985, p. 30) afirma:

Muito comum no século XVIII e no início do século XIX, o NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO saiu de moda a partir da metade desse século, com o predomínio da “neutralidade” naturalista ou com a invenção do INDIRETO LIVRE por Flaubert<sup>54</sup> que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma.

Conforme apontamos, Gustave Flaubert recorre ao *Narrador Onisciente Neutro*, mas dá espaço ao discurso indireto livre com frequência. Quanto a *Quarup*, o foco narrativo tende a perscrutar a interioridade das personagens com o uso frequente do discurso indireto livre. Há momentos nos quais percebemos que a narração se aproxima mais do fluxo de consciência do que do discurso indireto livre propriamente dito.

Quanto ao espaço, n’*A educação sentimental* o herói circula, predominantemente, entre sua terra natal, Nogent-sur-Seine, e Paris. Em *Quarup*, o herói transita entre o Recife (zona urbana e zona rural) e o Xingu (onde estaria localizado o Centro Geográfico do Brasil) com passagens pelo Rio de Janeiro.

Para Frédéric, Paris é o cenário por excelência no qual ele se movimenta com sua propensão a percepções pouco conscientes dos acontecimentos sócio-políticos que lhe circundam. Para Nando, há maior experiência de deslocamentos. Ele se posiciona, desde o início da trama, como herói que deseja abraçar a vida missionária para propagar a fé católica para povos que supostamente desconheciam ou desprezavam essa crença.

---

<sup>54</sup> A autora aponta Gustave Flaubert como o inventor do discurso indireto livre, no entanto é pertinente considerar que já no século XVIII esse tipo de construção narrativa estava em pauta na obra de alguns autores, como é o caso (para ficarmos em um exemplo) de *Cândido, ou o Otimismo*, de Voltaire, no trecho (2017, p. 19): “Pangloss lhe explicou como tudo era e como não poderia ser melhor. Tiago não pensava da mesma forma”.

Franco Moretti (2003, p. 13), em *Atlas do romance europeu 1880–1900*, comenta que a geografia é “uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em profundidade”. Ao mencionar *A educação sentimental* como parte do atlas literário que perscruta, Moretti recorre ao conceito de campo de Bourdieu (1996)<sup>55</sup> e observa o espaço no qual Frédéric circula como organização de um universo desenvolvido em dois polos: o primeiro, representado pelos Arnoux, está relacionado à arte e à política; o segundo, representado pelos Dambreuse, está relacionado à política e aos negócios. Frédéric se encaminha, além disso, para um espaço intermediário nesse constante deslocar-se: a sociedade boêmia representada por Rosanette e seus adeptos.

Nesse sentido, como espaço central da narrativa, a cidade de Paris tem na figura dos Arnoux e dos Dambreuse dois componentes específicos de busca e de vivência do herói. O aspecto sociopolítico que o atravessa na trama, portanto, está completamente desenvolvido a partir desses dois espaços de aparente oposição ideológica. Assim, o espaço n’*A educação sentimental* está delimitado, segundo Moretti, pela existência de passagens do herói e das demais personagens pela capital, por cidades provincianas e por vilarejos.

No romance *Quarup*, a compreensão de espaço vai além dos aspectos apresentados n’*A educação sentimental*, à medida que percebemos, nele, o país se descortinar em, pelo menos, três de suas regiões: o Nordeste (especificamente a zona urbana e a zona rural do Recife), o Sudeste (o Rio de Janeiro) e o Centro-Oeste (o Parque Indígena do Xingu localizado ao Norte do Mato Grosso).

Os heróis desses dois romances agem para efetivarem metas existenciais distintas, mas em um ponto, sobretudo, eles se encontram: ambos são singularizados pelo desejo de concretizar, dentre outros objetivos, o amor que devotam a personagens femininas vislumbradas por eles por uma perspectiva da idealização.

Frédéric vislumbra Madame Arnoux como um ser de intensa beleza e de conduta irreprochável. Ele empenha-se, criando as mais diversas estratégias, para aproximar-se dela. O amor de Frédéric prepondera no plano da idealização, porém ele e sua amada marcam um encontro cuja realização é impedida. Os recursos estéticos utilizados pelo autor em torno desse encontro consegue ser o ponto alto do romance.

Nando vislumbra Francisca, também, por um viés da idealização. Consciente da indisponibilidade dela (que é noiva de Levindo), e de sua própria impossibilidade (ele é padre quando se conhecem), Nando a percebe como um ser em tudo superior às demais pessoas com

---

<sup>55</sup> Moretti traz a reflexão de Bourdieu em *As regras da arte*, texto sobre o qual tratamos mais adiante.

as quais convive. Seja por sua beleza, seja por seu comportamento abnegado, Francisca é vislumbrada por Nando como a mulher ideal. Após sofrer a perda de Levindo, ela atribui a si mesma a realização de alguns projetos do noivo e, nesse ínterim, termina por aproximar-se de Nando.

Enquanto Madame Arnoux e Frédéric vivenciam o amor como desejo não consolidado, Francisca e Nando têm ocasião para concretização do amor. O fato de Levindo estar morto propicia o encontro afetivo-sexual entre eles, já que Francisca integra a expedição ao Centro Geográfico do Brasil como forma de realizar um sonho de seu falecido noivo. Em momento dos mais líricos do romance, Nando encontra um local singular (CALLADO, 1984, p. 318) “onde o Jarina entra no Xingu”. Nesse lugar, orquídeas servem de cenário romântico para o encontro amoroso vivido por eles.

Além do amor devotado a mulheres idealizadas, componente significativo da configuração de ambos os heróis, há outro aspecto merecedor de atenção: os contextos históricos apresentados nesses romances. N’*A educação sentimental*, temos as Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848 como principais fatos históricos utilizados pelo autor para o processo de composição da obra. Em *Quarup*, temos o panorama sociopolítico brasileiro compreendido entre as décadas de 1950 e de 1960.

Frédéric está imerso nos acontecimentos de seu tempo sem efetivos posicionamentos crítico-reflexivos. Nando, inicialmente, está alheio a esses problemas, porém suas concepções mudam na sequência narrativa. Frédéric tem nos ideais burgueses sua perspectiva existencial: é assegurado por sua mãe nos estudos, aguarda a herança de um tio, está a serviço de manter o *status quo* etc. Nando tem nos ideais judaico-cristãos católicos sua perspectiva existencial: detém conhecimento adquirido em sua formação católica, não tem experiência para lidar com conflitos de cunho político-social, obedece aos ditames impostos pela instituição a que pertence em seu ofício sacerdotal etc.

Jovens inexperientes, propensos a ideais típicos dos respectivos períodos históricos aos quais estão submetidos, os heróis desses romances trilham caminhos distintos em se tratando das transformações que lhes configuram, no entanto eles se aproximam por serem, na linha de pensamento de Lukács (2000), heróis modernos às voltas com uma dupla natureza: a interioridade deles entra em descompasso com a exterioridade do mundo que lhes atravessa. Esse mundo, degradado e degradante, não parece comportá-los, de modo que lhes resta estabelecer uma luta tão intensa quanto ineficaz para estabelecerem seus projetos de vida. Abandonados por deus, propensos à solidão, inadequados para o mundo, ambos vivenciam

experiência de fracasso (sobretudo Frédéric) e de enfrentamentos em âmbitos sociopolíticos e socioculturais nos quais sobreviver é o grande desafio (no caso de Nando).

Algo instigante, em se tratando de Gustave Flaubert e de Antônio Callado, é que esses autores são exímios produtores do gênero romance. Ambos desenvolvem estilos peculiares através dos quais captam as transformações históricas configuradoras do gênero romanesco na modernidade. Nesse sentido, Gustave Flaubert é sempre associado à busca obcecada por um estilo e produz romances notáveis seja pelo domínio da forma, seja pelos temas abordados. Antônio Callado, por sua vez, é associado, principalmente nos romances posteriores a *Quarup*, ao experimentalismo formal e ao debate de temáticas pertinentes para a compreensão da história recente do Brasil. Nessa perspectiva, ele demonstra estar atento ao que, no texto *O movimento modernista*, Mário de Andrade (1990, p. 26)<sup>56</sup> denomina “o direito permanente à pesquisa estética”.

Após apontarmos, brevemente, as convergências e as divergências presentes nesses romances, podemos constatar a possibilidade de debates diversos envolvendo, sobretudo, seus heróis. Na sequência de nosso trabalho, observamos isso com maior detalhamento.

---

<sup>56</sup> N’*O movimento modernista*, texto escrito vinte anos após a Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade (1990, p. 26) propõe três linhas principais no que concerne às contribuições do Modernismo para a literatura nacional: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Nossa condição de colonizados nos legou, segundo o autor, tendência à repetição de estéticas já consagradas que impediram o artista de perceber, por muito tempo, seu “direito à pesquisa”. Desse modo, o autor afirma que a maior conquista do movimento foi ter possibilidades de refletir sobre esse direito e colocá-lo em prática.

### 3.1 – NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA D’A *EDUCAÇÃO SENTIMENTAL*

Gustave Flaubert é um dos autores franceses mais célebres, sobretudo se considerarmos a obra *Madame Bovary*. Embora os demais romances do autor não tenham obtido o mesmo êxito quando foram publicados, houve crescente interesse por parte do público e da crítica em relação à sua obra.

*A educação sentimental* é um romance realista de cunho histórico que apresenta um herói do século XIX imerso nas estruturas de uma burguesia acrítica. Apesar de ser perpassado por fatos históricos relevantes, a ele não interessa qualquer perspectiva política, pois seu desejo egoísta de ser bem-sucedido na conquista amorosa o coloca em posição, por vezes, de alienação e de indiferença.

Nesta seção de nosso trabalho, interessa-nos especialmente apontar textos que tratam d’*A educação sentimental*, mas observamos, inicialmente, alguns estudos que discorrem sobre a obra do autor para, desse modo, construirmos uma linha cronológica que nos permita delinear o desenvolvimento de sua produção artístico-literária através do levantamento de sua fortuna crítica.

O primeiro estudo sobre o autor a que fazemos alusão consta no livro *Gustave Flaubert* (1990), de Guy de Maupassant. Nele, estão reunidos textos que, como o título evoca, apresentam reflexões sobre a produção literária do escritor francês com ênfase, em alguns deles, em seus traços estilísticos. Esse livro reúne textos produzidos entre os anos de 1876 e 1888, sendo que dois deles nos interessam sobremaneira.

No primeiro capítulo do livro, intitulado *Gustave Flaubert (1876)*, Maupassant (1990, p. 09) inicia seu texto com a seguinte assertiva: “De tempos em tempos, entre os escritores que deixarão seu nome para a posteridade, acham-se alguns que conquistam um lugar especial pela perfeição e pela raridade de suas obras”.

O autor não economiza no tom encomiástico e menciona que seu objetivo é tratar da obra de Gustave Flaubert de modo geral para buscar nela itens que o público talvez não tivesse visto. Em verdade, ele quer enfatizar a grandeza do autor em relação a seu estilo. Para ele, Gustave Flaubert conseguiu se tornar o grande autor francês porque, com *Madame Bovary*, ele teria conseguido construir um estilo peculiar.

Em seguida, Maupassant (1990, p. 11–12) menciona: “Com efeito, a primeira qualidade de Flaubert que para mim salta aos olhos, assim que se abre uma de suas obras, é a forma”. Ele

completa, nessa perspectiva, que na obra do autor a forma apresenta uma sequência de moldes distintos que dão contorno significativo à ideia.

Novamente, Maupassant (1990, p. 12) retoma o termo estilo, desta feita, em uma tentativa de conceituação, pois, para ele, o estilo corresponde a uma forma peculiar de frase própria a cada escritor, ou seja, um modelo uniforme utilizado para aquilo que o escritor deseja exprimir. Em Gustave Flaubert, por esse ângulo de visão, temos um autor caracterizado, sobretudo, pela precisão e não necessariamente pela singularidade da palavra. Vejamos como ele é descrito, em seu estilo, por Maupassant (1990, p. 13–14):

Flaubert é o escritor da arte difícil, simples e complicada ao mesmo tempo: complicada pela composição erudita, elaborada, que dá a suas obras um caráter impressionante de imutabilidade; simples na aparência, de tal forma simples e natural que um burguês, com a ideia que tem de estilo, nunca poderá exclamar ao lê-lo “Eis, com efeito, frases bem redigidas”.

O autor não elucida o que pode caracterizar o estilo de Gustave Flaubert, efetivamente, porquanto não aponta exemplos e parece generalizante demais. Apesar disso, para reforçar a singularidade do estilo do escritor francês, ele o compara a Stendhal e Honoré de Balzac considerando-o um escritor cuja arte se exprime com mais precisão e mais simplicidade do que a desses escritores.

Devemos mencionar, também, uma tese levantada por Maupassant (1990, p. 13–14)<sup>57</sup> que consiste no seguinte: “Flaubert é antes de tudo um artista, isto é, um autor impessoal”. Ele argumenta, para comprovar sua assertiva, dizendo que Gustave Flaubert: 1) jamais conversa no meio de um livro com o público, tampouco o saúda no final, 2) despreza a escrita de prefácios e 3) conserva-se impassível apesar das emoções que agita.

A ideia de impassibilidade, vinculada à concepção artístico-literária típica do Naturalismo, sugere que um autor desenvolve sua narrativa sem dar espaço para subjetivismos que tornariam essa obra pessoal demais. O recorrente uso de narradores oniscientes neutros<sup>58</sup> nessas narrativas, por exemplo, atenderia a essa proposta de observação concreta da realidade. Por esse ângulo de visão, quanto mais distante estiver um autor do universo que se propõe

---

<sup>57</sup> Neste caso, a tese nos remete ao que Émile Zola pretende como romance naturalista em texto sobre o qual discorreremos na sequência.

<sup>58</sup> Devemos considerar, no entanto, o que Friedman (2002, p. 174) assinala sobre esse tipo de foco narrativo. Ele diz que “a ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro”, isto é, até que ponto é possível afirmar que há onisciência neutra, em determinada construção enredística, se o autor (e Friedman se posiciona de modo a considerar o autor e não somente o narrador) escolhe o que vai destacar, o que deseja observar, o que pretende refletir?



mimetizar, melhor será a obra. Os argumentos criados por Maupassant não dão conta de explicar essa impassibilidade supostamente presente na obra de Gustave Flaubert<sup>59</sup>.

Antes de reportarmo-nos a Zola, é pertinente aludir ao segundo capítulo do livro de Maupassant, intitulado *Estudo sobre Gustave Flaubert (1884)*. O texto está voltado à explanação de aspectos biográficos do escritor, mas remetemo-nos nesse capítulo apenas aos comentários a respeito de sua produção literária.

Assim, sobre a linguagem do escritor, Maupassant (1990, p. 29) afirma: “Gustave Flaubert [...] trazia em uma linguagem admirável e nova, precisa, sóbria e sonora, um estudo de vida humana profundo, surpreendente, completo”. Mais uma vez, ele diz que esse autor foi o mais intenso “apóstolo da impessoalidade na arte” e ressalta: “Não é impessoal que se deveria dizer, ao falar deste artista impecável, mas impassível”.

Maupassant (1990, p. 30–31) assevera, ainda, que: “Se dava uma importância considerável à observação e à análise, dava importância ainda maior à composição e ao estilo”. Uma das principais preocupações dele tem a ver com a relação entre ética e literatura: “Os romancistas têm como principal motivo de observação e de descrição as paixões humanas, boas ou más”. Apesar disto, Maupassant ressalva: “Não lhes foi delegada a missão de moralizar, nem de flagelar, nem de ensinar. Todo livro tendencioso deixa de ser um livro de artista”. Para Gustave Flaubert, assinala o autor, esses princípios eram “dogmas de fé”.

Ele reflete, também, sobre a visão de mundo de Gustave Flaubert e o modo como o autor a externou em sua obra. É pontuada, por exemplo, a aversão que ele apresentava em relação à burguesia, e como isso reverberou na criação de sua obra. Conforme Maupassant (1990, p. 81) assinala:

Para ele a palavra *burguês* era sinônimo de *estupidez* e a definia assim: “Chamo *burguês* todo aquele que pensa de maneira medíocre”. Não é, pois, de forma alguma, da classe burguesa que ele não gostava, mas de uma espécie particular de estultícia que se encontra mais frequentemente nessa classe. Tinha, de resto, para com o povão um total desprezo. Mas, achando-se menos frequentemente em contato com o trabalhador do que com as pessoas da sociedade, sofria menos com a estupidez popular do que com a burrice dessas pessoas. A ignorância, de onde vêm as crenças dogmáticas, os princípios ditos imortais, todas as convenções, todos os preconceitos, todo o arsenal das opiniões comuns ou elegantes, o exasperavam. Ao invés de, como muitos outros, sorrir da estupidez universal, da inferioridade intelectual da grande maioria, ele sofria horivelmente com isso.

---

<sup>59</sup> Retomamos esse debate, com maior pormenorização, ao discutirmos o texto de Émile Zola sobre o Naturalismo.

É nessa percepção angustiada e aguda do que é a estupidez humana, na linha do que Maupassant propõe, que se encontra (sobretudo em representantes da burguesia) um dos principais componentes para a criação de sua obra. Essa concepção de mundo, que o torna propenso a certo distanciamento social, estaria presente na criação de personagens das obras romanescas e estaria bem representada, igualmente, em sua contística.

A partir dessa reflexão acerca da estupidez humana como algo que exaspera o escritor e, conseqüentemente, o conduz a ironizá-la em muitas de suas obras, Maupassant (1990, p. 82) comenta algo relevante, notadamente a respeito do romance sobre o qual discorreremos:

A misantropia de suas obras não vem de outra coisa. O sabor amargo que delas se depreende é tão somente esta incessante constatação da mediocridade, da banalidade, da estupidez sob todas as suas formas. Ele a observa em todas as páginas, quase em todos os parágrafos, através de uma palavra, de uma simples intenção, pela entonação de uma cena ou de um diálogo. Deixa o leitor inteligente cheio de uma melancolia desoladora diante da vida. O mal-estar inexplicável que muitas pessoas sentiram, ao ler “*L’Éducation Sentimentale*”, era apenas a sensação ilógica desta eterna pobreza dos pensamentos mostrada a nu nos cérebros.

De fato, Frédéric está imerso em enredo que o conduz ao fracasso por sua inaptidão para realizar o que almeja. A estupidez humana o rodeia (se pensarmos nas demais personagens com as quais ele convive) e o atinge, pois ele mesmo está imerso no que há de mais medíocre do mundo burguês, que Gustave Flaubert tanto critica e despreza. A propósito, para Maupassant (1990, p. 82): “Ele dizia, às vezes, que poderia ter chamado esse livro “os Frutos secos”, para melhor fazer compreender sua intenção”.

Percebemos que a propensão ao fracasso existencial de Frédéric, além do ar de desencanto que emana das personagens desse romance, tem tudo a ver com o que Maupassant afirma na sequência desse comentário: “Cada homem ao lê-lo, pergunta-se com inquietação se não é uma das tristes personagens desse romance melancólico, tantas são as coisas pessoais, íntimas e dolorosas que se encontram em cada uma delas”.

Em *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*, Emile Zola (1995, p. 23) comenta, no capítulo *O senso do real*, que: “O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: “Ele tem imaginação”. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica”. O autor completa: “É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista”.

Nesse texto, publicado nos idos de 1880, Zola (1995, p. 26) concentra seus esforços no apontamento de diretrizes do romance naturalista a partir da tese: “O senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é”. A assertiva do autor aponta para o fato de que:

Com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre lhe fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real. (ZOLA, 1995, p. 24).

O trecho trata do declínio da imaginação, item que o autor aponta como preponderante em obras do Romantismo, e do início de uma nova concepção artístico-literária. Assim, para Zola (1995, p. 24–25), o romance deixa de figurar como reduto de imaginação a partir da obra de alguns autores, dentre eles: “Gustave Flaubert, Edmond e Jules Goncourt, Alphonse Daudet: seu talento não vem do que eles imaginam, mas do fato de reproduzirem a natureza com intensidade”.

Ao discorrer sobre Gustave Flaubert, em longo capítulo no qual evoca o nome do escritor, Zola divide seu estudo em duas partes: 1) *O Escritor* (subdividido em cinco partes) e 2) *O Homem* (também subdividido em cinco partes). Consideramos esse estudo indispensável por ser um documento que registra tanto fatos biográficos do autor, para quem tem interesse nisso, como seus aspectos estético-literários. Com isso, ele contribui, de modo considerável, para o debate que estabelecemos aqui.

Detemo-nos, nesse caso, apenas à primeira parte do texto de Zola já apontado (e suas subseções), porque, embora a segunda parte seja instigante para quem busca pormenores acerca da vida e da morte de Gustave Flaubert, porquanto é um texto de cunho memorialístico ou mesmo um relato, interessa-nos mais o que Zola tem a dizer sobre a produção artístico-literária do escritor.

Desse modo, começemos por apontar que, na primeira seção do texto, Zola apresenta algumas assertivas, sempre remetendo-se a Gustave Flaubert como um significativo criador do que ele denomina, obsessivamente, como romance Naturalista, conforme percebemos nos trechos seguintes:

1) A primeira característica do romance naturalista, do qual *Madame Bovary* é o tipo, é a reprodução exata da vida, a ausência de todo elemento romanesco. (ZOLA, 1995, p. 96).

2) Onde a diferença é mais fácil de ser apreendida é na segunda característica do romance naturalista. Fatalmente, o romancista mata os heróis, se só aceita a maneira ordinária da existência comum. Por heróis, entendo as personagens exageradamente ampliadas, os títeres transformados em colossos. (ZOLA, 1995, p. 97).

3) Insistirei, enfim, sobre uma terceira característica. O romancista naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. Ele é o *metteur en scène* oculto do drama. Nunca se mostra ao fim de uma frase. Não o ouvimos nem rir nem chorar com suas personagens, assim como ele não se permite julgar seus atos. É inclusive esse desinteresse aparente o traço mais distintivo. (ZOLA, 1995, p. 98).

As três características apontadas por Zola parecem instigantes, embora problemáticas. No primeiro trecho, por exemplo, ele menciona que na obra *Madame Bovary* há a “ausência de todo elemento romanesco”. O que seria esse elemento romanesco para Zola? O fato de a protagonista fugir aos estereótipos da heroína romântica e, além disso, ser representativa de uma crítica ao modelo comportamental das heroínas românticas que ela encontra nos livros imaginativos e artificiais que lê, e deseja imitar, fracassando tragicamente? Ou apenas o fato de que o autor colhe a enredística de sua obra não do que é sofisticado e sublime, mas do que é cotidiano, do que é costume de província, do que é ordinário da existência humana? Para essas questões, as respostas são: sim.

Zola despreza o tom imaginativo que moldou a produção artístico-literária de obras, sobretudo, do Romantismo. Ao referir-se aos heróis de romances naturalistas, no segundo trecho, ele sugere que as personagens sejam construídas no que há de mais corriqueiro da vida, e não como figuras grandiosas, imponentes, gigantescas que, conseqüentemente, poderiam fugir do que para ele é o “senso do real”.

Se, por um lado, com sua concepção de romance, que deve seguir padrões para adequar-se à sua visão utópica<sup>60</sup>, ele se torna uma figura complexa e, por vezes, dogmática; por outro lado, principalmente no que concerne à visão sobre a personagem, no terceiro trecho ele traz,

---

<sup>60</sup> Italo Caroni (1995, p. 10), na apresentação do livro de Zola sobre o qual discorreremos, afirma: “Assim é Zola, cuja crença naturalista alcança os contornos de uma verdadeira utopia”. O homem não estaria, senão, para Zola, fadado à sua natureza humana, material, natural. O romance naturalista, portanto, deveria levar para o plano da forma e do conteúdo essa realidade não menos complexa. Cf. CARONI, Italo. A utopia naturalista. In: ZOLA, Emile. **Do romance:** Stendhal, Flaubert e os Goncourt. São Paulo: Editora Imaginário / Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

para esse componente da narrativa, uma visão que será considerada com recorrência nas produções romanescas posteriores.

Especialmente em romances do século XX em diante, o *status* do herói é alterado de modo considerável: não há mais herói dotado de grandezas capazes de torná-lo peculiar em suas amplas realizações existenciais. Zola, de certa forma, observou com maior ênfase esse processo, de modo que pensar o herói por esse viés talvez tenha sido<sup>61</sup> o mais representativo resultado de sua visão sobre o tipo de romance defendido por ele.

Quanto ao terceiro trecho, que insiste na impessoalidade do narrador naturalista-realista, Maupassant e Zola estão de acordo com o fato de que a maior característica do autor comprometido com essa nova concepção romanesca deve ser a de criar um narrador cujo foco narrativo seja onisciente neutro.

Se o senso do real, para Zola (1995, p. 26), consiste em observar a natureza e representá-la tal como ela é, então a maneira como o narrador é configurado pode ser determinante para a mimetização da realidade presente em uma obra. Aos intentos de Zola, com seu projeto de romance naturalista, o *narrador onisciente neutro* torna-se o mais eficaz. Esse narrador domina a observação de aspectos internos e externos na enredística, ao mesmo tempo em que mantém o distanciamento necessário que o impediria de enveredar por subjetivismos característicos dos romances imaginativos, tão combatidos pelo idealizador do Naturalismo.

Italo Caroni, no texto *A utopia naturalista* (1995, p. 10), considera a crença de Zola no Naturalismo como algo utópico, isto é, um projeto que margeia a esperança moderna do “milagre científico”. Caroni assinala, também, o fato de que Zola considera Gustave Flaubert um naturalista, a ponto de colocar *Madame Bovary* como protótipo desse tipo de romance. Caroni (1995, p. 10) não deixa de apontar, no entanto, o seguinte:

O leitor avesso a polêmicas será, por sua vez, sensível à penetrante avaliação zoliana que vê em Flaubert a síntese das duas tendências maiores das gerações pós-1830: a análise exata de Balzac e o brilho do estilo à Victor Hugo, admirado apesar de combatido.

De fato, Zola compreende a obra de Gustave Flaubert como protótipo do ideal de escrita a ser alcançada por um naturalista, ao mesmo tempo em que enfatiza seu rigor estilístico, sua disposição à impessoalidade, dentre outros pontos. Assim, Zola (1995, p. 99), no final da primeira subseção, alude a Balzac como uma potência indiscutível, mas foi Gustave Flaubert

---

<sup>61</sup> Devemos considerar que o romance naturalista se pauta na criação de personagens que atendem à necessidade de endossar uma tese levantada por um autor, com seus científicismos, por vezes, acríticos.

quem, para ele, submeteu o romance a regras fixas de observação, isto é, liberou o romance da falsa ênfase das personagens, transformou-o em “obra de arte harmônica, impessoal, vivendo de sua própria beleza, assim como um belo mármore”. Zola (1995, p. 100) diz a esse respeito, ainda, que Gustave Flaubert tornou-se um nome representativo “da perfeição, do estilo perfeito, da composição perfeita, da obra perfeita, desafiando as idades”.

Na segunda subseção do texto, Zola (1995, p. 100) procura adentrar mais em pormenores do processo de escrita de Gustave Flaubert. Seus comentários iniciais prosseguem em uma tônica apologética ao ofício do autor, a ponto de dizer que: “Não conheço um homem que mereça mais do que ele o título de escritor; deu toda a sua existência à sua arte”.

Zola (1995, p. 101) afirma que Gustave Flaubert, quando escrevia *A educação sentimental*, “vasculhou vinte anos de nossa história política e moral, resumiu o enorme material fornecido por toda uma geração de homens”. Em busca de precisão e sobriedade, o autor vai a campo, pesquisa e estuda com profundidade. Para Zola, esse foi o grande mérito do disciplinado e exigente estilo de Gustave Flaubert.

À busca pelo feio, pela estupidez e pelo grotesco, vingança contra a imbecilidade e seus revezes, o autor contrapõe o lírico que irrompe em sua obra pela beleza da linguagem. Disso resulta que, ao construir uma personagem, ele se aprofunda na análise de pormenores que a caracterizam moralmente. É o que ocorre com a criação do herói Frédéric Moreau, pois, conforme Zola (1995, p. 107): “Quando fixa sua lupa sobre uma personagem, não negligencia uma verruga sequer, procura as mínimas feridas, detém-se nas enfermidades entrevistas”. A propósito d’*A educação sentimental* e de *Madame Bovary*, Zola (1995, p. 107) afirma:

Quando o autor escreve *Madame Bovary* ou *A Educação Sentimental*, o lírico se desola da pequenez das personagens, da dificuldade que existe em fazer algo de grande com esses simplórios ridículos; e ele se contenta em introduzir aqui e acolá uma palavra de flama, uma frase que alça voo amplamente.

Frédéric é, na linha do que Zola (1995, p. 116) propõe, um simplório, um ridículo, um herói de uma obra cuja mediocridade é épica. A imagem construída por Zola é cruel, porém pertinente, quando ele assevera que, nesse romance, a humanidade “assume uma importância de formigueiro”, ou seja, “o feio, o cinzento, o pequeno dominam e se exibem” e o herói não passa, senão, de um medíocre em meio a outros seres também medíocres. Pertinente, sobretudo para nossa reflexão, é a consideração de Zola (1995, p. 116) sobre o herói desse romance:

Seu herói — se é que há herói —, um jovem, Frédéric Moreau, é uma natureza indecisa e fraca, que descobre grandes apetites sem ter vontade bastante forte para satisfazê-los. Quatro mulheres trabalham para sua educação sentimental: uma mulher honesta e casada que ele vai justamente escolher para perder a seus pés as primeiras energias de sua vida; uma moça que não consegue contentá-lo, na alcova da qual deixa sua virilidade; uma grande dama, um sonho de vaidade, do qual desperta com desgosto e desprezo; uma provinciana, uma pequena selvagem precoce, a fantasia do livro, que um de seus amigos lhe tira quase dos braços.

O fato de desejar, mas não ter força para realizar seus desejos, mostra a pusilanimidade configuradora de sua personalidade. A indecisão e a fragilidade de seus objetivos tornam Frédéric um títere nas mãos dessas mulheres mencionadas por Zola, mas também um títere diante do espaço social e político no qual passeia alienadamente. Por remeter-se a amantes ou pretendentes, Zola não considerou, em sua lista, uma mulher determinante para o herói: a Sra. Moreau. A mãe dele, uma viúva preocupada em garantir ao filho uma boa colocação social e a herança de um tio rico, também o impulsiona em sua índole de marionete. Muito de sua vida se realiza, por exemplo, mais pelo empenho de sua mãe, do que por seu esforço pessoal.

Ainda no âmbito das amantes, ou pretendentes, temos figuras femininas de relevo cujas presenças são determinantes para a configuração sentimental do protagonista. Zola as categoriza, em uma espécie de ciranda dos quatro amores, como sendo: 1) o amor verdadeiro (Madame Arnoux), 2) o amor sensual (Rosanette), 3) o amor vaidoso (Madame Dambreuse) e 4) o amor instintivo (Louise). Por esse ângulo de visão, essas mulheres tentam em vão fazer dele um homem, conforme Zola (1995, p. 117) pontua, pois “ele se encontra, numa noite, velho, sentado perto da lareira com seu camarada de infância Deslauriers”.

Além disso, n’*A educação sentimental*, Zola (1995, p. 115) comenta que o autor desenha o espírito de uma geração em dado período histórico (de 1840 a 1852). Estavam em pauta: 1) “a Monarquia de Julho” e 2) “a existência febril da República de 1848”. Nesse contexto, as personagens desse romance correspondem a “imagens de passantes se esbarrando numa calçada”. O autor cria a atmosfera propícia para o que Zola (1995, p. 116) considera um “aborto humano, o recomeço da infundável estupidez”, tendo na figura de Frédéric o catalizador de uma “marcha para o nada”, e o herói de uma obra na qual a “mediocridade é épica”. Em suma, sobre esse romance Zola considera:

É em *A Educação Sentimental* que Gustave Flaubert, até o momento, afirmou com maior *parti pris* a fórmula literária que ele introduz. A negação do romanesco na intriga, a redução dos heróis à estatura humana, as justas proporções observadas nos mínimos detalhes, toda a sua originalidade alcança

aí um grau extremo de energia. Estou certo de que essa obra é aquela que lhe custou o maior esforço, pois nunca ele se aprofundou mais no estudo da feia humanidade, e nunca o lírico que existe nele teve que se lamentar e chorar mais amargamente.

Apesar de alguns exageros, concordamos com Zola quando ele afirma ser esse romance o estudo “da feia humanidade”. A fealdade, nesse caso, está vinculada à constatação simbólica de uma geração perdida pela incapacidade de agir, de renunciar à pusilanimidade e de construir algo além de uma visão medíocre sobre o mundo. Concordamos, certamente, que essa obra poderia ser intitulada: *Os Frutos Secos*.

Émile Faguet, em 1899, publicou o livro *Flaubert*. Nesta obra, Faguet discorre acerca de fatos biografizantes do autor, o que aproxima seu debate de estudiosos cujos textos mencionamos, mas sua discussão é relevante para nosso trabalho por destacar três pontos a respeito de Gustave Flaubert.

No primeiro ponto, ele discorre sobre a relação do autor (FAGUET, 1899, p. 32)<sup>62</sup> com o Romantismo: “Son esprit était ainsi partagé entre le besoin de la réalité et le besoin aussi d’une imagination déchaînée et puissamment féconde”. Faguet amplia sua assertiva dizendo que Gustave Flaubert era um realista-romântico, isto é, em sua correspondência ele deixava aflorar essa predisposição do espírito para a imaginação característica do Romantismo. Sobre isso, Faguet (1899, p. 33) afirma:

Des auteurs qu’il aime, c’est encore ceux chez qui l’imagination domine qu’il aime le plus. Quand il écrit un livre réaliste, il exprime le dégoût qu’il en éprouve avec plus d’énergie que quand il écrit un livre romantique, il ne songe au livre réaliste qui viendra après. Oui, le fond est plutôt romantique.

Faguet faz menção à correspondência do autor e sua apreciação de obras imaginativas como argumento e, desse modo, reforça sua exposição ao dizer que a obra de Gustave Flaubert tem contorno romântico e contorno realista. Assim, uma obra sucede a outra com essas duas tendências. Nesse sentido, Faguet (1899, p. 33) afirma:

C’est *Salammbô* après *Madame Bovary*; c’est *l’Éducation sentimentale* après *Salammbô*; c’est la *Tentation de Saint Antoine* après *l’Éducation sentimentale*, et c’est *Bouvard et Pécuchet* après la *Tentation de Saint Antoine*. L’alternance est constante.

---

<sup>62</sup> Na sequência, Faguet (1899, p. 32) diz: “Et c’est ainsi que s’est formé ce singulier réaliste-romantique qu’a été Flaubert”. Os trechos do texto do autor são transcritos do original, o que explica o não atendimento a acordos ortográficos da gramática francesa realizada posteriormente.



Para considerarmos presumível essa posição que Faguet adota, teríamos que considerar *Salammbô* e *A tentação de Santo Antão* obras românticas, o que não é o caso. Ambas se destacam em suas enredísticas e retomam, respectivamente, figuras emblemáticas da Antiguidade e da Idade Média. Nelas, podemos perceber intenso descritivismo e força imaginativa, no entanto a preocupação de Gustave Flaubert em buscar caracteres de realidade, ainda que a imaginação exacerbe na construção dessas obras, o conduz a perspectivas que vão além do que é típico do Romantismo. Ele busca, sobretudo, uma ideia de impessoalidade que se torna uma obsessão na arte que produz. É justamente sobre essa impessoalidade que Faguet reflete no segundo ponto:

Et cette idée de réaliste: le fond de l'art réaliste, c'est un effort pour se *dépersonnaliser*, pour se "soumettre à l'objet", pour n'être qu'un peintre qui voit bien et qui peint exactement. Pour cela il serait bon de ne pas sentir. [...] L'impassibilité est une condition du réalisme. (FAGUET, 1899, p. 38).

Como fica nítido, Faguet (1899, p. 39) considera Gustave Flaubert um autor romântico não pela sensibilidade, característica romântica por excelência, mas por ele estar inclinado à imaginação. Ele seria, desse modo, um romântico "ennemi déclaré et même furieux de la littérature personnelle", tendo em vista que esteve excessivamente comprometido em criar uma literatura que fugisse de subjetivismos. A esse respeito, Faguet (1899, p. 42) enfatiza que: "Le romantisme de Flaubert consistait à évoquer de grands paysages où la documentation avait une part, les souvenirs une autre et le rêve une autre encore et la principale". *Salammbô* e *A tentação de Santo Antão* seriam, por esse ângulo, obras com aspectos românticos.

Faguet considera Gustave Flaubert um realista ao produzir as obras *Madame Bovary* e *A educação sentimental* — também *Bouvard et Pécuchet*. Nelas, a imaginação dá espaço a uma observação da realidade social de personagens que jamais seriam representativas de uma obra romântica. Ambas falham quando tentam, de algum modo, se apoiar em comportamentos que lhes remetem à maneira romântica de ser. Ao fazer isso, o autor cria um narrador que mantém o maior distanciamento possível em relação ao que narra, isto é, tem a intenção explícita de criar uma suposta impessoalidade.

No terceiro ponto, Faguet elabora estudo a propósito d'*A educação sentimental* que nos interessa especialmente. Ele consta no capítulo VII do livro e já inicia com três apontamentos pertinentes:

Flaubert, en concevant, *l'Éducation sentimentale*, semble s'être proposé trois desseins, ce qui, pour le dire tout de suite, était peut-être trop: donner un *pendant* à Madame Bovary en peignant une honnête femme du monde bourgeois, amoureuse et très honnête femme; — donner une *réplique* à Madame Bovary en peignant un homme qui est, en homme, à peu près, ce que Mme Bovary est en femme; — peindre Paris et un peu la société française de 1840 à 1852. (FAGUET, 1899, p. 108).

É interessante o paralelo que Faguet desenvolve entre a heroína do romance *Madame Bovary* e o herói do romance *A educação sentimental*. Frédéric é, para o autor, equivalente à Emma Bovary. Já Marie-Sophie Arnoux, a personagem feminina por excelência do romance, é diferente dela em vários aspectos, mas notoriamente em sua honestidade em relação ao marido (mesmo quando o marido é leviano e desonesto).

Faguet (1899, p. 108) comenta, sobre isso, que: “Son honnête femme, c’est Mme Arnoux. C’est à cause d’elle, ce me semble, qu’il a cru, comme nous l’avons vu plus haut, avoir, dans *l'Éducation sentimentale*, écrit un livre moitié idéaliste, moitié réaliste”. Em seguida, ele afirma: “C’est une erreur”.

Para Faguet, Gustave Flaubert considera o realismo como uma pintura de moral ruim, de modo que Madame Arnoux, em oposição ao comportamento supostamente “amoral” de Madame Bovary, figuraria como uma personagem idealizada. O estudioso aponta isso como um erro de percepção do autor, porque (FAGUET, 1899, p. 109): “Le réalisme est la peinture des mœurs moyennes de l’humanité”. Sendo Madame Arnoux uma mulher da burguesia provinciana, bonita e de aspecto saudável cuja formação apontou para a ideia de que o casamento seria seu destino inevitável, ela é, segundo Faguet (1899, p. 109), “née pour aimer un bon mari et même un mari médiocre et ses enfants et petits-enfants”.

Casada com um homem destituído de senso moral, medíocre e infiel (embora vívido em sua simpatia, capacidade de se relacionar e praticidade), ela ama esse homem. Quando Frédéric se apresenta como um possível amante, ela não o rejeita. Ele se aproxima dela, inicialmente, com afabilidade e passa-lhe confiança, transformando-se no amigo a quem ela confia suas angústias e sofrimentos conjugais. Lentamente, a proximidade entre eles possibilita a Frédéric fazer-lhe a confidência de seus sentimentos, o que ocasiona um quase encontro. Ela aceita encontrar-se com ele, no entanto fatores externos lhe impossibilitam de ir. Com relação ao herói d’*A educação sentimental*, Faguet (1899, p. 114) assinala:

Frédéric Moreau est le type du petit bourgeois assez bien doué, assez intelligent, de quelque distinction naturelle, de bonne éducation, et absolument dénué de toute force de caractère. Il est l'homme qui "se promet tous les soirs d'être hardi" et qui se promet tous les matins d'être quelque chose. Il est doué d'une merveilleuse inaptitude à l'action. Être mou et veule, il aurait quelque trait de ressemblance avec Bovary. Seulement, ayant un peu d'intelligence et d'imagination, c'est un inactif agité, et il est inactif dans l'agitation, comme Bovary est inactif dans les torpeurs de l'habitude. Du reste être passif, lui aussi, et qui dépend de ses amis, de ses maîtresses, de ses relations, des circonstances, et de tout, excepté de lui-même.

Consideramos pertinentes essas considerações acerca de Frédéric. Embora apresente características passíveis de torná-lo um homem capaz de representatividade no espaço social no qual está inserido (inteligência, boa educação, distinção social etc.), ele não tem caráter, isto é, deixa-se conduzir como um títere pelas pessoas com as quais convive nos diversos espaços por onde circula. É, conforme apreendemos do trecho, dependente demais de pessoas e circunstâncias, mas não de si mesmo. Faguet (1899, p. 115) menciona, ainda sobre o caráter do herói, que: "Un trait essentiel qui est admirablement observé, et, du reste, rendu avec une virtuosité étonnante. La seule force de Frédéric est dans son imagination, comme c'est le cas de tous les êtres faibles". O autor comenta, nesse sentido, que:

Dans l'être impuissant pour l'action, l'imagination prend comme la place et comme l'office des autres facultés, pétrit la matière, parcourt le monde, bâtit des palais, plante des parcs, ouvre des avenues, crée l'univers souhaité et demandé à grands cris par le désir. Si elle s'applique à l'amour, étant mise en mouvement, et fouettée et éperonné par lui, autour de l'objet aimé, elle brode, tisse, drape, déploie et fait ondoyer les tentures, bâtit, édifie, peint, sculpte, dresse un musée et un temple. Elle puise à pleines mains dans la nature et rapporte à l'objet aimé tout ce que l'imagination jette sur l'objet aimé et tout ce que la nature lui donne. (FAGUET, 1899, p. 116).

Se considerarmos a imaginação conforme o autor menciona, ou seja, uma fuga do sujeito para amenidades quando sua capacidade de agir parece lhe abandonar, podemos dizer que Frédéric é, de fato, um herói propenso à imaginação. Isso ocorre, sobretudo, no primeiro capítulo do romance, quando ele ainda é adolescente. No nono parágrafo do primeiro capítulo, o narrador (FLAUBERT, 1985, p. 48) assim o apresenta:

Frédéric pensait à la chambre qu'il occuperait là-bas, au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir. Il se déclama de vers mélancoliques; il marchait sur le pont à pas rapides; il s'avance jusqu'au bout, du côté de la cloche [...]"

Com o passar dos anos, porém, ele ainda está preso a essas imaginações e fica à mercê do que idealiza e arquiteta mentalmente. Com isso, temos um herói, na concepção de Faguet, ora antipático, ora tedioso. Para o autor, *A educação sentimental* é um romance de dificuldade incontestável e isso ocorre porque o herói é tedioso por si mesmo. Ele irrita e entedia, pois é a personificação do tédio.

Ainda na tentativa de compreender esse herói, Faguet (1899, p. 118) comenta que: “C’est “l’éducation sentimentale” de Frédéric, c’est-à-dire, car le titre n’est pas autre chose qu’une expression impropre, la série d’expériences sentimentales qui apprend à Frédéric que la vie est une grande trompeuse et surtout qu’il est un imbécile”. As desilusões são inúmeras ao longo da vida de Frédéric, e ele constata, por fim, a tolice que foi sua vida: expectativas criadas, fugas da realidade e incapacidade de construir em torno de si espaços de realização concreta. A predisposição de Faguet de tratar as personagens de *Madame Bovary* e *A educação sentimental* em comparação, nos permite vislumbrar uma analogia pertinente quando o autor observa:

Au fond et tout compte fait, Frédéric est le fils de Bovary et de Mme Bovary. De l’un, il a la mollesse, la passivité, la timidité, l’indécision; de l’autre, il tien un peu d’intelligence, un peu d’imagination, des goûts romanesques, un sens moral très faible, l’imprévoyance, le désordre et une sensualité exigeante. Ce jeune bourgeois résume sa race. Sa fin paraît moins triste que celle de ses parents spirituels. (FAGUET, 1899, p. 118).

De acordo com o autor, Frédéric Moreau e Emma Bovary são parentes espirituais. O que os aproxima é a inteligência, a imaginação, o gosto pelo romanesco, o senso de moral fraco, a imprudência, a desordem e a sensualidade exigente. O curioso, nesse caso, é o fato de que Faguet aproxima Frédéric também a Charles Bovary e, desse modo, aproxima-os quando os coloca na condição de homens detentores de lentidão, de passividade, de timidez e de indecisão. Consideramos pertinente essa leitura que Faguet realiza, porquanto essas características estão, de fato, presentes na configuração psicológica de Frédéric.

Outro ponto a ser considerado nesse estudo é a comparação que Faguet (1899, p. 120) estabelece entre o herói e seu melhor amigo Deslauriers, que é apontado pelo autor como personagem antítese de Frédéric, conforme podemos constatar: “Il est une volonté ardente, avec les défauts de cette qualité, obstination, entêtement et coups d’audace mal mesurés, du reste peu intelligent”. Concordamos com ele, porque percebemos que Deslauriers, embora impedido

pela condição social, consegue ter ambição e busca concretizar o que projeta para si. Há nele, ainda, certa maledicência e ousadia que o movimentam. Ele fracassa, assim como Frédéric, mas age no mundo.

Henry James (2000), no livro *Gustave Flaubert*, inicia seu estudo fazendo alusão elogiosa ao mencionado estudo de Faguet. Nessa perspectiva, ele afirma: “A vida de Flaubert é quase que exclusivamente a história da sua dedicação à literatura, tanto que falar em seus cinco ou seis trabalhos de ficção é dar conta de toda ela”.

Os autores já mencionados neste levantamento de fortuna crítica insistem em apontar a disciplina e a dedicação de Gustave Flaubert como responsáveis pela criação de um estilo que o torna um dos mais singulares autores da literatura mundial. Nessa perspectiva, James (2000, p. 08–09) afirma que:

Ele seria interessante para a raça de romancistas nem que fosse só porque, sem contar o valor de seu trabalho, nos dá de forma tão pessoal o exemplo e a imagem da causa intelectual, de tal forma a representa. Ele nasceu romancista, cresceu, viveu e morreu romancista, respirando, sentindo, pensando, falando, executando cada operação de vida apenas como um devoto desta causa; e isto apesar da sua produção vir a ser pequena em quantidade e apesar de vir a constituir todo o seu esforço.

Segue-se a essa afirmação, excessivamente encomiástica, uma série de comentários que tornam seu texto um tanto generalizante, de impressão e, por vezes, pautado em comentários repletos de considerações que aludem demais a detalhes pitorescos da vida do autor. Mesmo quando se remete à obra dele, James (2000, p. 10) tende a ser generalizante, conforme apreendemos do trecho em que ele diz: “Apenas a raiva e o hábito do esforço o sustentam; o simples *amor* às letras, para não falar no amor à vida, parece tê-lo abandonado muito cedo”. Na sequência, o autor aponta que foi assim que foram realizadas “suas diversas composições extremamente bem acabadas e realizadas, e podemos ter certeza de que nenhuma outra semelhante, nenhuma que viesse a ter igual sorte, terá surgido de tal adversidade”.

O “hábito do esforço”, obviamente, não é uma atitude apenas adotada por Gustave Flaubert na história da literatura mundial. Então, de onde teria saído a “raiva” que James diz ter sido sustentáculo para a escrita do autor? O argumento utilizado para comprovar essa assertiva vem em seguida: “Certos trechos de sua correspondência nos fazem mesmo pensar se não seria o ódio o que mais o sustentava”. Sob o efeito de “raiva”, isto é, de uma emoção, somente Gustave Flaubert seria capaz de produzir uma obra artístico-literária capaz de tal expressividade?

James (2000, p. 18) diz, pautado na concepção de Faguet, que o autor francês era “formado intelectualmente de dois compartimentos inteiramente distintos, um senso do real e um senso do romântico, e que sua produção, para nosso conhecimento atual, também se divide organizada e marcadamente”. James reitera, portanto, a visão dicotomizada com a qual Faguet observa a produção artística de Gustave Flaubert, e a divide em dois lados: 1) de “um vermelho vivo” e 2) de “um amarelo puro”<sup>63</sup>. Diante disso, James (2000, p. 19) ressalva que: “Esta dualidade colocou de um lado *Madame Bovary* e *L'Éducation* e do outro *Sallambô* e *La Tentation*”.

O autor discorre, inicialmente, sobre as duas primeiras obras que, conforme apreendemos de sua menção às cores, são as representativas de um “vermelho vivo”: *Madame Bovary* e *A educação sentimental*. Sobre esta, James (2000, p. 21) afirma tratar-se de uma obra da “extravagância da ilusão” e da “evocação contida” e aponta para o fato de “que a sorte e a felicidade do livro estavam asseguradas pelo toque que fez da figura central a personificação de um romantismo irremediável”.

Emma Bovary e Frédéric Moreau instigam James (2000, p. 28) a elaborar a seguinte pergunta: “Por que Flaubert escolheu, como veículos especiais da vida que ele se propôs a descrever, espécimes humanos tão inferiores e, no caso de Frédéric, tão abjetos?” Com relação a Frédéric, que James considera “abjeto”, Gustave Flaubert quis realizar um retrato da experiência medíocre que ele observava no mundo. James parece desconsiderar o que está por trás da construção dessas personagens. O autor francês ironiza, por meio delas, os valores da burguesia que ele tanto execra. A experiência tem que ser medíocre, porque é medíocre a burguesia. Assim, é vã a tentativa de Emma Bovary de tornar-se parte dessa engrenagem, como é vulgar a tentativa de Frédéric de construir valores autênticos (para retomarmos a reflexão de Lukács) em espaço social de afirmação burguesa. Ao tratar especificamente d'*A educação sentimental*, James (2000, p. 29) afirma:

*L'Éducation Sentimentale* é uma obra estranha, indescritível, sobre a qual haveria muito mais coisas a dizer do que cabem neste espaço, e todas elas do mais profundo interesse. Para simplificar minhas observações, eu diria que ela

---

<sup>63</sup> Ao discorrer sobre essa subdivisão das obras de Gustave Flaubert, James (2000, p. 19–20) cria uma analogia, no mínimo, curiosa: ele associa os dois lados da produção artística desse autor à imagem de um escaravelho. Neste sentido, ele afirma: “As divisões são tão marcadas quanto as seções nas costas de um escaravelho, embora a diferença entre elas não passe, indubitavelmente, da expressão final de muita luta interior. [...] ele nos dá impressão de um inseto esplêndido e curioso sustentado por asas de cores diferentes, a direita de um vermelho vivo, digamos, e a esquerda de um amarelo puro. Esta dualidade colocou de um lado *Madame Bovary* e *L'Éducation* e do outro *Sallambô* e *La Tentation*. [...] podemos talvez, por simetria, deixar que *Bouvard et Pécuchet* figure como rabo [...] do nosso inseto análogo. Só que neste caso devemos também acrescentar bem na pontinha do rabo o pequeno volume dos *Trois Contes*, que tem o matiz mais profundamente imaginativo”.

é muito menos satisfatória, menos agradável, seja na unidade ou seja na variedade, do que sua predecessora. Mas quer consideremos como um sucesso ou um fracasso [...], o personagem que nos é oferecido para suportar todo o peso do drama, e pelo qual somos convidados, por isto, a nos interessar, nos deixa imaginando o que poderia ter passado pela cabeça do autor. Ele pega Frédéric Moreau no limiar da vida e o conduz até o extremo da maturidade, sem, aparentemente, suspeitar nem por um momento da nossa dúvida ou do nosso protesto — Por que, por que *ele*?

No trecho, observamos a ênfase dada por James ao discorrer sobre *A educação sentimental* como obra mais “estranha” e menos “satisfatória” em comparação com *Madame Bovary*. Sobre Frédéric, o autor comenta:

Frédéric é positivamente pobre demais para seu papel, limitado demais para sua responsabilidade; e sentimos com uma espécie de compaixão, que de alguma forma é dever de um protagonista evitar um desperdício excessivo de fé por parte do seu criador. (LUKÁCS, 2000, p. 29).

No trecho, James parece não considerar a ironia decorrente da construção desse herói. Se na juventude Frédéric é atravessado por sonhos e devaneios pueris, ao longo de sua educação sentimental ele se depara com a realidade do mundo sem, contudo, ser capaz de enfrentá-la. Não estaria nisso a grande questão da obra? A crítica ao comportamento romântico e pequeno burguês, como apontado, foi a tônica das obras romanescas de Gustave Flaubert. Por que sentiríamos compaixão por ele? Por que suporíamos que a personagem protagonista de uma obra teria um “dever” a ser cumprido? Caberia ao estudo crítico ocupar-se dessas especulações um tanto restritivas? Ainda discorrendo sobre Frédéric, James (2000, p. 31) afirma:

Nós conhecemos Frédéric primeiro, e passamos muito tempo com ele, como sendo um *moyen*, um burguês provinciano de meados do século, instruído e com algum dinheiro, portanto com liberdade, em quem a vida de sua época se reflete. No entanto, a vida de sua época, como Flaubert mostra, está unida à pobreza da vida interior de Frédéric e, aliás, também da exterior; de modo que, sendo a coisa toda, em escala, intenção e extensão, uma espécie de épico do comum (com a Revolução de 1848 introduzida na forma episódica) ela nos afeta como um épico sem ar, sem asas para sustentá-lo; nos faz lembrar, de fato, mais que qualquer outra coisa, de um balão, feito de pedaços de seda bem costurados uns aos outros e pacientemente inflado, mas que se recusa terminantemente a sair do chão.

Consideramos pertinente a observação de James quando ele menciona Frédéric como um jovem burguês cuja vida interior está conectada à vida exterior, isto é, a pobreza dos valores

que ele encerra está atrelada à vida da época na qual ele está inserido. Com isso, temos um herói com liberdade, instrução e algum dinheiro, mas incapaz de passar disso e reconfigurar, por meio de ações concretas, o mundo que o circunda. Nesse caso, James parece compreender a ironia do autor. Assim, concordamos quando ele considera *A educação sentimental* um “épico comum”, um “épico sem ar” ou “sem asas para sustentá-lo”. Parece aplicável, portanto, a metáfora do balão cuja estrutura e condições para voar são perfeitas, embora ele não consiga “sair do chão”.

Aqui, devemos ressaltar, o autor acerta em sua explanação quando compreende a ironia de Gustave Flaubert. A esse respeito, James (2000, p. 32) assinala: “Flaubert no seu lado “real” era na verdade um pintor irônico, e com um tipo de ironia que torna superficialmente anômala a sua atual dignidade literária e tranquilidade “clássica””. Por que isso se daria? Se James quer dizer, com isso, que ao criar enredo e herói Gustave Flaubert deveria seguir padrões considerados por ele indispensáveis para uma obra romanesca, uma vez que seguir tais padrões atribuiria ao autor a “dignidade literária”, ele certamente não atentou para o fato de que o autor se mostra indiferente a esses ditames e regras. As obras que vêm na sequência d’*A educação sentimental* comprovam isso. Nesse horizonte de reflexões, James (2000, p. 32–33) comenta:

Assim é que como obra de um *grand écrivain*, *L’Éducation*, grandiosa, trabalhada, magnificamente “escrita”, com lindos trechos e um vazio geral, com uma espécie de vazamento na sua tristeza acumulada por onde escapa sua dignidade moral — assim é que esse romance mal protagonizado de Flaubert constitui-se em uma curiosidade para um museu literário. Assim é também que sugere uma centena de reflexões, e sugere talvez a maioria delas diretamente para aquele que labuta na mesma área. Se, em suma, como eu disse, Flaubert é o romancista dos romancistas, esta obra contribui mais do que qualquer outra para isto.

Pelo que apreendemos do comentário de James, se no plano do conteúdo a obra é falível (e não concordamos com isso), no plano da forma ela agrega valores. Isso porque, para ele, Gustave Flaubert é o “romancista dos romancistas” à medida que consegue ser, pelo estilo, intensamente admirado pelos escritores que veem nele um mestre no trabalho incansável com a linguagem. Apesar de considerar *A educação sentimental* um romance bem constituído no plano da linguagem, James (2000, p. 39) afirma:

*Madame Bovary*, *Salammbô*, *Saint-Antoine*, *L’Éducation* são tão bem escritos (embora o último em grau menor) que, quanto mais os examinamos, mais percebemos uma beleza de intenção e de efeito; mais eles se configuram, no



cada vez mais árido deserto da prosa de ficção, como um gênero por eles mesmos e um pequeno oásis vivo.

Fica nítido que *A educação sentimental* é, na concepção de James, um romance menor dentre os que Gustave Flaubert criou. O autor (JAMES, 2000, p. 41) insiste em dizer: “Flaubert tornou as coisas grandes — foi o seu caminho, sua ambição e sua necessidade; e digo isto enquanto recordando que em *L'Éducation* (proporcionalmente, repito) o efeito não se produziu”. Ele considera amplo o tema do romance (embora enfatize que o herói seja medíocre em vários aspectos), mas essa amplitude teria encolhido durante sua execução.

Remetendo-se, ainda, à escrita de Gustave Flaubert, James (2000, p. 46) menciona: “Flaubert possuía de fato dois refúgios que usava alternadamente”. O primeiro refúgio é uma atitude de ironia, tão constante nele que *L'Éducation* abusa dela. O segundo refúgio é uma fuga através de processos e de viagens caríssimas.

Consideramos que James realiza uma leitura de impressão e, em alguns momentos, equivocada em se tratando de *A educação sentimental*. O autor ora elogia, ora ataca, mas considera esse romance uma obra inferior dentre as obras de Gustave Flaubert. Embora ele capte a ironia do autor (e para ele chega a ser abusiva n' *A educação sentimental*), percebemos sua incapacidade de compreender, em profundidade, a perspectiva adotada pelo autor francês. James (2000, p. 35) comete exageros como podemos perceber no trecho:

Foi um erro, como já dei a entender, propor-se a registrar numa consciência tão mesquinha como a de tal herói uma quantidade tão grande e variada de vida quanto é a intenção de *L'Éducation*; e foi um erro tão trágico que merece silêncio o fato de ter iniciado *Bouvard et Pécuchet*, de não ter desistido desta obra antes de ser descartado por ela. Mas estes foram, na pior das hipóteses, escorregões não inteiramente comprometedores.

Concordamos que Frédéric é um herói de “consciência mesquinha”, mas isso não caracteriza um “erro”, como o quer James. Se, como ele aponta, a ironia é a tônica maior de *A educação sentimental*, não seria pertinente considerá-la a grande *expertise* do autor ao construir esse romance? Ao observar nele uma “grande e variada” quantidade de vida que o herói não tem consciência para compreender, talvez James não tenha percebido (e, se percebeu, tenha desprezado) o quanto por trás da conduta do herói está o olhar crítico de Gustave Flaubert marcadamente avesso aos valores da burguesia. Frédéric é um pequeno-burguês incapaz de olhar além das questões que giram em torno de si.

James considera tão desprezível o caráter de Frédéric que discorre sobre o amor platônico dele por Marie-Sophie Arnoux como algo reprochável. A esse respeito, o autor assinala:

Ela é uma imagem linda e vaga, uma imagem de paixão alimentada e repudiada, renunciando a todo amparo e, no entanto, permanecendo viva. A sua única distinção é a imensa desvantagem de ser apresentada quase que exclusivamente através da visão de Frédéric, o fato de não a vermos praticamente sob nenhuma outra luz. Infelizmente, Flaubert não conseguiu não desacreditar a visão de Frédéric em geral, sua visão de tudo e de todos, e particularmente da sua própria vida, de modo a torná-la um meio suficientemente bom de causar uma impressão nobre. Madame Arnoux é, evidentemente, a melhor coisa na vida dele — o que é dizer pouco; mas a vida dele é tão esquisita que nós ficamos aborrecidos pelo fato de ela estar “nela”, seja em que termos for; ainda mais porque ela mal parece afetá-la, melhorá-la ou determiná-la. (JAMES, 2000, p. 34).

Consideramos pertinente a observação do autor quando ele assinala que Madame Arnoux existe principalmente pelo ângulo de visão de Frédéric, também quando ele afirma ter sido ela o que de melhor aconteceu na vida do herói. Não nos parece apropriado, no entanto, quando James assevera que Madame Arnoux não afetou, não melhorou ou não representou algo forte a ponto de determinar a vida de Frédéric. Isso não procede, porque ele de tal modo a coloca no centro de sua vida que todas as ações de sua vida são motivadas pela necessidade de conquistá-la e torná-la sua amante. Com excesso de idealização e passionalidade juvenil, o herói constrói em torno dela seu horizonte de possibilidades existenciais. Se ele hesita na demonstração do amor, ainda assim ele não deixa de fazê-lo. A existência de Madame Arnoux é determinante para a existência de Frédéric. Tudo nele depende do amor sentido por ela, pois se ele adia sua demonstração de afeto, ainda há, da sua parte, um movimento impelindo-o a enredar sua amada para, com isso, construir o espaço necessário para a concretização amorosa.

No texto *Le réalisme subjectif dans “L’Éducation sentimentale”* (1971), de Michel Raimond, ele também considera que Madame Arnoux é vista na maior parte das vezes pelo olhar de Frédéric. Depois, ele propõe uma leitura com base no que concebe como realismo subjetivo.

Raimond considera determinante o olhar do herói, sobre o que há em torno dele, para compreendermos o realismo subjetivo a que Gustave Flaubert acorre nessa obra. Para Raimond (1971, p. 300): “C’est une des vertus du réalisme subjectif que de procéder à une mise en perspective du spectacle: cela peut aboutir, dans l’*Éducation sentimentale*, à une véritable promotion de l’espace, exploré par le regard et par le mouvement”.

De fato, o espaço é explorado em seu cenário pelo olhar e pelo movimento de Frédéric. Tudo está mediado pelo olhar do herói, seja quando ele observa Madame Arnoux (e as demais mulheres de sua vida), seja quando ele observa Paris. Tudo está atravessado por sua apreciação, conforme Raimond (1971, p. 300) assinala:

A l'*avancée* du héros, qui provoque une continuelle métamorphose du décor, s'ajoute ce que j'appellerai une profondeur de champ latérale. Selon le même schéma, Frédéric, errant dans le quartier latin, aperçoit, tout en marchant, "au fond des cafés solitaires", la dame du comptoir bâillant entre ses carafons remplis.

Com isso, percebemos que o deslocamento de Frédéric nos dimensiona seu ângulo de visão acerca dos cenários que se descortinam diante dele. Nisto estaria a tônica do realismo subjetivo: o herói vivencia espaços e os percebe. O leitor, por sua vez, acompanha cenas e cenários como se visse tudo através de uma câmera posicionada nas costas do herói. Para onde ele se deslocasse, a câmera o acompanharia e proporcionaria ao leitor uma percepção do cenário apenas até onde ele fosse capaz de se deslocar.

Raimond (1971, p. 300) considera, nesse sentido, que: "Cette organisation de l'espace à partir du sujet a parfois la rigueur d'une composition picturale tout en étant le compte rendu de l'expérience perceptive du héros [...]". Quando um ponto de vista está situado em um sujeito, conforme Raimond aponta, uma realidade pode ser mascarada por outra. Frédéric desloca-se em cenários sem, contudo, absorver a totalidade deles. Sua percepção da realidade está intrinsecamente ligada à sua subjetividade pouco ampla. Ele, como temos apontado, está tão impregnado em realizar sua meta que, por vezes, seu olhar não está atento a certos acontecimentos ocorridos no contexto histórico da obra. Os acontecimentos políticos, por exemplo, são desprezados por ele.

No realismo subjetivo, o herói vê antes de saber, pois a percepção está dissociada do conhecimento. Algo é apresentado na cena, mas não é dito o que há. Só podemos aquilatar os acontecimentos até onde a visão do herói consegue chegar, de modo que as personagens secundárias tendem a aparecer e desaparecer em seu derredor e só as podemos alcançar através dele. Raimond (1971, p. 306) observa, nesse sentido, que: "Déjà, dans les voyages ou les promenades de Frédéric, tout est glissement d'apparences, le monde défile de part et d'autre du héros". Frédéric está inserido em um mundo de aparências. Ele é, segundo Raimond (1971, p. 307), um receptáculo, pois "est réduit à n'être qu'un passant parmi d'autres". Como ele não tem espaços a conquistar, ele é uma alma à deriva.

Raimond (1971) considera o monólogo interior, construído pelo uso do discurso indireto, o centro no qual gravita o romance. O autor menciona a cena em que, ao retornar de Saint-Cloud, com Madame Arnoux, Frédéric percebe que ela havia chorado e questiona, em pensamento, o que a teria levado a isso. Vislumbramos sua amada a partir do que ele nos possibilita. Ele não alcança as motivações da personagem e, conseqüentemente, o leitor o acompanha em sua percepção, de certo modo, limitada. Ele fica no plano das suposições e esforça-se para compreender a realidade na qual está inserido — o leitor também o segue nesse esforço. O mundo de Frédéric, por esse ângulo, é um jogo de aparências a serem elucidadas.

Ainda sobre esse texto, devemos considerar o equívoco de Raimond (1971) quando, em vários momentos, ele se remete a Gustave Flaubert sem diferenciar o autor (pessoa real) do narrador da obra (ser ficcional). Apesar disso, parece pertinente o estudo realizado por ele, embora, conforme ele mesmo aponta, existam certos limites do realismo subjetivo em sua reflexão sobre *A educação sentimental*.

Para Raimond (1971, p. 309), a visão do herói é apagada pela manifestação de aparência construída pelo autor. Se o realismo subjetivo poderia criar narrativas inorgânicas, Gustave Flaubert “confère une organisation rigoureuse à son récit comme à ses descriptions”. Frédéric está imerso em diversos cenários nos quais, por vezes, se depara com personagens outras também perscrutadas pelo narrador. Ele circula, ainda, em cenários repletos de componentes que, por não serem notados por ele, reforçam a sua alienação e restrição de mundo. *A educação sentimental* não pode ser lida como narrativa inorgânica, porque a construção da cena está a favor de uma observação crítica da psicologia do herói. As personagens secundárias, o uso de descrições e o emprego do discurso indireto constroem um contexto de realismo subjetivo que vai além do olhar “restrito” do herói.

No texto *Une lecture de L'Éducation Sentimentale*, Béatrice Siam (1971) tece comentários acerca da leitura de uma obra literária exigir a observação de alguns componentes. Ela considera impossível haver neutralidade em uma leitura e, apoiada em concepções de Goldmann, afirma que toda obra literária é significativa, porém o que determina sua natureza é a existência de coerência interna e de relações entre conteúdo e forma. Siam (1971, p. 19) afirma que a coerência interna da obra é uma “vision du monde”, de modo que, em nota, ela apresenta a definição do termo proposta por Goldmann. Assim, estão no escopo dessa “vision du monde” as aspirações, os sentimentos e as ideias de membros de um grupo (mais precisamente de uma classe social) em oposição à outra. Também deve ser considerado na

construção dessa “vision” o fenômeno da consciência coletiva que atravessa a consciência do pensador e do poeta.

A autora busca, em seu estudo, relacionar a “vision du monde” encontrável no texto e as estruturas mentais e ideológicas constitutivas de um grupo social. Ela coloca em discussão, ainda, a homologia das estruturas e questiona suas diferentes mediações.

No início do texto, Siana (1971, p. 20) se indaga: ““Roman de mœurs parisien”, “histoire morale d’une génération”, “histoire d’un jeune homme”, quelle est la structure significative de *L’Éducation sentimentale*?” Para a autora, três itens se entrecruzam na composição da coerência interna da obra: 1) a cidade de Paris, 2) a sociedade e a Revolução e 3) a educação sentimental de Frédéric Moreau.

A educação sentimental do herói não pode ser pensada, senão, a partir da crise econômica, social, histórica e moral dos anos 1840–1851. Essa crise se impõe na exterioridade das personagens e atravessa-lhes. A esse respeito, Siana (1971, p. 20–21) afirma:

Le temps historique, les événements, évoqués fonctionnent comme un “déjà-là” par rapport au texte, mais ils prennent leur réalité romanesque dans leur inscription dans le texte, à travers les espoirs, les attentes et les craintes des personnages, leurs actions désordonnés, leur indifférence, leur amertume, ou leur reniement, leur vision partielle et leur incompréhension. C’est pourquoi, dans le roman, les destinées individuelles suivent la ligne rythmique de l’histoire — “Montrer que le sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la Politique et en reproduit les phases” —, et les rythme de l’histoire est perçu à travers celui des destinées individuelles.

O contexto histórico no qual Frédéric está inserido é de confusão política. Ele, porém, distancia-se dos acontecimentos e busca refúgio em uma espécie de idílio sentimental. Nesse sentido, é pertinente o comentário de Siana (1971, p. 21): “La crise sociale et les événements historiques ne sont pas seulement une présence en contrepoint dans l’histoire d’amour de Frédéric et de Marie”.

Enquanto a Europa se encaminha para a eclosão de manifestações que se espalham por diversos países, dentre eles a França, Frédéric tem a oportunidade de conhecer e engajar-se nas lutas idealizadas pelo movimento revolucionário, em Paris, mas ele não o faz. Não há por parte dele predisposição a inserir-se nessa luta. Imerso em percepções individualistas, indiferente às questões sociopolíticas, ele se entrega às idealizações caracterizadoras de sua personalidade configurada aos moldes burgueses. Sobre esse ponto, Siana (1971, p. 22) afirma que:

Cette parenthèse idyllique et pastorale, en marge du temps et de la bataille de juin qui fait rage à Paris, avec, en contrepoint, le roulement du tambour qui bat la générale, marque symboliquement, dans la structure de *L'Éducation sentimentale*, le tournant des relations de cette génération et de la Révolution.

Frédéric está alheio às reivindicações dos trabalhadores que vão às ruas promover a revolução. Sendo um jovem burguês indiferente aos problemas socioeconômicos e sociopolíticos típicos de sua época, ele está comprometido apenas com uma causa: viver o amor direcionado à mulher amada. Se o herói passa por uma aprendizagem, ela não vem da atmosfera conflituosa decorrente dos confrontos entre revolucionários e modelos políticos decadentes.

Se Frédéric não está atento efetivamente à política, tampouco ele tem força moral para realizar-se naquilo para o qual ele se inclina. O amor direcionado à Marie-Sophie Arnoux ocupa a maior parte de seus pensamentos, mas ele fracassa também nessa atuação, considerada por ele a mais significativa de sua vida. Nesse sentido, Siana (1971, p. 23) aponta que: “Frédéric vit son désastre personnel dans le désastre de la République et dans la faillite dérisoire et tragique des espoirs révolutionnaires qui furent ceux d’une génération”.

Na linha do que Siana (1971) aponta, o herói constrói sua educação sentimental passando por fracassos diversos. A *Primavera dos Povos* falha, o amor de Frédéric falha e os ideais de uma geração falham. A educação sentimental do herói, ressaltamos, é a história de sua busca por aprendizagem. Essa busca, conforme Siana (1971, p. 23) apreende de Goldmann (que reflete a partir de Lukács), é a busca do gênero romanesco, isto é, uma busca degradada de valores autênticos (n’A *educação sentimental* se manifesta pela arte, justiça, amor, fraternidade etc.) em um mundo degradado.

Frédéric, perpassado por ideais burgueses, vivencia uma aprendizagem, conforme Siana (1971, p. 23), “de la dégradation du monde et de la vanité de la recherche”. Para a autora, essa degradação se manifesta em um mundo burguês de especulações e de hipocrisias cujos valores são atrelados à propriedade privada, ao poder, à autoridade, à ordem e ao dinheiro. A revolução, segundo a autora, está escamoteada pelas pessoas que tinham vivenciado quatro regimes políticos. Além disso, essa degradação apontada pela autora se mostra naquele que buscava o amor, uma nova sociedade e tinha culto à arte. Desse modo, Siana (1971, p. 24) assinala:

Dégradation et échec d’une génération, qui aspire à une vie “plus noble” et ne peut accepter sans révolte ni dégoût “la féodalité de l’argent” et les valeurs de la bourgeoisie triomphante, mais est trop médiocre, trop dépendante du monde où elle vit pour aller jusqu’au bout de sa recherche.

Essa geração traz aspirações valorosas, inclusive contra a burguesia e seus ditames, conforme apreendemos do que a autora menciona, porém essa mesma geração se mostra medíocre, porque não consegue renunciar ao mundo e ao que ele oferece como representação de vida. A geração mencionada está imersa demais no *status quo* que lhe circunda para conseguir rebelar-se. Há valores autênticos, mas o mundo degradado torna essa busca degradada.

Em conversa entre Madame Arnoux e Frédéric, ela o questiona sobre o suposto casamento dele, em verdade uma ironia para demonstrar que o viu com Rosanette, e ele (FLAUBERT, 1985, p. 336) afirma: “On se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu’on a rêvé!” Esta assertiva, desiludida e angustiada, contém profundamente a reflexão apresentada acima. Em busca de realizar ideais que exigiriam uma adequação do mundo aos projetos existenciais do herói, resta-lhe o fracasso ou a degradação. O mundo é degradante, e massacra o herói, porque os valores impostos pela burguesia são degradantes. Lutar contra o estado das coisas seria empreender uma luta contra um construto ideológico incapaz de assimilar, por exemplo, o lema da Revolução Francesa: *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*.

Caberia ao herói abolir o mundo que critica, mas fazê-lo, quando se está sozinho e destituído da presença de Deus, torna-se algo desafiador. Lutar contra moinhos de vento, ensimesmar-se enquanto ruma subjetivamente o que poderia ter sido (mas não foi) ou tentar adequações quando o mundo deseja fustigar o espírito, eis a tônica do herói romanesco moderno, conforme apreendemos do ensaio que constitui nossa fundamentação teórica.

Ainda sobre a discussão de Siana (1971, p. 25), devemos assinalar que: “Dans la structure du texte, Frédéric occupe une place particulière: à la fois centrale et marginale. Au point focal et à la périphérie. Protagoniste et spectateur”. Ele, como temos apontado, está em posição de passividade diante da maioria de eventos da narrativa, porém ele consegue ligar diferentes grupos sociais dentro do romance, conforme aponta a autora: “Il en souligne par sa présence le contraste et la symétrie: du côté des jeunes républicains et du côté des Dambreuse, du côté de Mme Arnoux et du côté de la lorette, du côté de Nogent et du côté de Paris”.

De fato, Frédéric procura se inserir em vários grupos. Essa postura explica a diversidade de suas relações e, ao mesmo tempo, a superficialidade de seu olhar sobre o mundo. Ele está em vários lugares, com várias pessoas e em contextos variados, mas não consegue ir à essência das coisas. Não há, nele, força de caráter necessária para alcançar essa profundidade. Conforme Siana (1971, p. 25), ele vive, em verdade, na “société de ses rêves”. Nesse lugar de

idealizações, Frédéric experimenta o idílio romântico com Madame Arnoux. Assim, perdido em sua subjetividade, à margem dos acontecimentos históricos, ele está tão envolvido com seus problemas pessoais que os acontecimentos externos não lhe interessam. Ele está, diz a autora, “trop préoccupé par ses affaires personnelles pour s’interessar aux affaires publiques, il assiste, sans y rien comprendre, au dénouement tragique de la crise historique qui traverse sa vie”.

Com isso, esse herói ensimesmado está sempre na superfície das coisas, com passeios periféricos pelos acontecimentos e pela existência das pessoas. É perceptível, de acordo com Siama (1971, p. 25), que: “Il promène sur le monde un regard minutieux et distrait de myope”. Essa propensão a distanciar-se, a manter-se ausente, é um dos componentes significativos da estrutura do romance.

Em suma, a autora aponta três componentes estruturais d’*A educação sentimental*, em sua leitura, e observa a homologia das estruturas nos níveis do texto. Dessa forma, ela propõe a articulação dos seguintes componentes: 1) a coexistência e a interação entre Paris (a sociedade em meio à Revolução de 1848), a história moral de uma geração e a educação sentimental de Frédéric; 2) o passeio do herói por um mundo que ele, paradoxalmente, observa com olhar minucioso e míope; 3) a existência de uma lógica do acaso e da intermitência — isso impede a efetivação do encontro amoroso entre Frédéric e Madame Arnoux.

Além disso, é pertinente considerar a discussão da autora sobre o aspecto textual dessa obra. Para ela, o texto funciona em dois níveis: o do sonho (quando Frédéric idealiza estar ao lado da amada em palácios, em sofás de seda, às margens de um rio etc.) e o da realidade (a intimidade conjugal fadada ao ramerrão das cenas familiares e minada pelas necessidades financeiras inerentes ao casamento, instituição social mantenedora, por excelência, dos ideais da burguesia). Sobre esse ponto, Siama (1971, p. 28) considera, ainda, que há:

Un double mouvement incessant et contradictoire structure et produit le texte: élargissement et retrécissement, élans et retombées; mouvement circulaire, mouvement en dents de scie ou, pour reprendre, des images suggérées par le texte même, en “ricochets” et détour.

Esse movimento, metaforizado pela autora como “dents de scie”, se dá porque Gustave Flaubert leva para o plano textual aspectos externos e, com isso, o texto assimila as contradições sociais do período histórico que busca mimetizar. Concordamos com a autora quando ela considera o texto algo que avança e retrocede. Esse é, também, o próprio movimento do herói, que tem impulsos de realizar sua meta e hesitações que lhe impedem de prosseguir. Ele avança e retrocede, aspecto comportamental que vai para a construção do texto.



A autora (SIAMA, 1971, p. 32) ainda comenta a esse respeito: “Il y aurait une étude à faire sur la présence de la voix de l’auteur dans le texte, de l’ironie voltairienne à l’insinuation malveillante, à la verve caustique, à la caricature, au raccourci virulent”. Não está em nosso campo de interesse tratar da voz do autor em nosso trabalho, porém devemos considerar que *A educação sentimental* é um romance que não pode ser lido sem a percepção da ironia com a qual o autor o estrutura. A burguesia, que Gustave Flaubert vislumbra como a materialização da estupidez humana, aparece nessa obra a partir de uma crítica perceptível a quem a lê por uma perspectiva da ironia. A burguesia cria, por exemplo, uma figura pusilânime como Frédéric. Ele tem impulsos para a essência das coisas, mas não tem coragem suficiente para a imersão. As veleidades da alma se diluem nela própria (característica inerente ao *herói do romantismo da desilusão*), porque o mundo proposto pelo ideário burguês não dá outras opções.

No texto *Désir et révolution dans l’Éducation sentimentale*, Jean-François Tétu (1974) propõe uma leitura que busca estabelecer uma relação entre duas narrativas presentes n’*A educação sentimental*: a dos amores de Frédéric e a da revolução de 1848. Ao tratar da história de Frédéric, o autor enfatiza o desejo do herói pelas mulheres que gravitam em seu entorno e constroem sua educação sentimental. Ao tratar da história da revolução, o autor procura observar como esse fato histórico é representado na obra, também como as personagens têm participação nele.

No caso de Frédéric, ele vivencia um tempo marcado por sua própria vida e não se dá conta, por exemplo, do dia mais sangrento da Revolução de Junho de 1848 (na ocasião, Frédéric exila-se em Fontainebleau com Rosanette). De acordo com seus lugares sociais, localizamos personagens cujas posições sobre a revolução se deixam notar. Frédéric, diante disso, mantém sua posição de alheamento. Ele tem questões afetivo-amorosas para resolver. Sua atenção está direcionada para isso.

Com a intenção de apresentar os amores de Frédéric em analogia com os acontecimentos da Revolução de Junho de 1848, Tétu (1974) apresenta notas que constituem um panorama dos principais acontecimentos apresentados nessa obra.

Na primeira parte do romance, o autor localiza, no primeiro capítulo, o início do amor de Frédéric por Madame Arnoux e, no segundo capítulo, o anúncio da república. Ainda nessa parte, no terceiro capítulo, o amor diminui e em Paris nada acontece. No quarto capítulo, aumenta a cumplicidade entre Frédéric e Madame Arnoux, ocorre o primeiro jantar na casa do casal Arnoux, os amigos de Frédéric confraternizam-se na esperança de uma revolta política e a república progride com a ocorrência das primeiras manifestações em Paris. A primeira parte

do romance termina em Nogent, momento em que Frédéric está longe de Madame Arnoux. A sociedade de Nogent afirma-se pelo medo de qualquer mudança de regime.

Na segunda parte, após o retorno entusiasmado de Frédéric a Paris, ele se frustra ao visitar Madame Arnoux, enquanto volta sem ter consciência dos acontecimentos históricos que já podem ser considerados ilusórios. No segundo capítulo, Frédéric retoma o convívio de Madame Arnoux e Sénécál anuncia reviravoltas inevitáveis na revolução e proclama os princípios que se afirmam em fevereiro de 1848. Na sequência, as esperanças em torno da revolução caem e Sénécál é preso. O autor aponta, além disso, que Frédéric sai de Creil em desespero, enquanto Deslauriers tenta distanciar Frédéric de Madame Arnoux e fazê-lo cair na promessa de casamento de Louise. Sénécál é liberto e Frédéric e Madame Arnoux estão em Auteuil.

Um dos momentos mais significativos do romance ocorre quando Frédéric consegue, finalmente, marcar um encontro com Madame Arnoux. O encontro dos amantes coincide com o momento em que ocorre a manifestação decisiva da revolução. O encontro é perdido. Frédéric encontra em Rosanette o consolo para sua frustração e a revolução começa.

Como podemos constatar, Tétu (1974) estabelece analogias pertinentes quando trata do desejo de Frédéric pelas mulheres de sua vida associando-as à ocorrência da revolução. Ele nos possibilita, em seu estudo, compreender singularidades de Frédéric à medida que o vislumbra deslocar-se em dois eixos: 1) na história da revolução (para a qual o herói está alheio) e 2) na história dos amores que proporcionam sua educação sentimental.

Claudine Gothot-Mersch (1985), na apresentação da edição em francês d'A educação sentimental comenta que, dentre os quatro romances de Gustave Flaubert, *A educação sentimental* é o mais difícil e, ao mesmo tempo, um dos mais ricos (por ser uma obra essencialmente aberta). A autora ressalva o lugar de relevância dessa obra que, na ocasião em que foi publicada, desconcertou os contemporâneos.

Nessa introdução, percebemos alguns pontos relevantes em se tratando do herói, embora ela não apresente grandes diferenças dos demais estudos já levantados. Vejamos, então, as considerações iniciais que a autora (GOTHOT-MERSCH, 1985, p. 22) tece sobre Frédéric:

A l'éclosion de l'amour (chap. 1) correspond l'annonce d'un "nouveau 89" (chap. 2). A la fin de la deuxième partie, la Révolution est imminente, et Frédéric s'attend à devenir d'un jour à l'autre l'amant de Mme Arnoux: "la poire est mûre" dans les deux domaines... Quelques pages plus loin, c'est le slogan politique de la *réforme* qui est appliqué par Frédéric à sa vie privée lorsqu'il entreprend la conquête de Rosanette.

Para utilizar a metáfora da pera, ela está madura, sim, mas não pode ser saboreada. Seja no plano do amor, seja no plano da revolução, existem entraves. Frédéric é um jovem burguês impelido a agir, mas impedido de fazê-lo por estar às voltas com questões morais preservadas pela mulher a quem devota seu amor. Ele também está às voltas com questões políticas que, em verdade, não lhe são prioritárias. Ao mesmo tempo em que ama uma mulher que o instiga e o impele à vida, constrói-se o movimento popular cuja proposta é libertar-se do jugo de políticas incapazes de atenderem ao anseio do povo. Está construído, dessa forma, o mundo conflituoso de Frédéric.

Em busca de compreender como esse mundo se estabelece, Gothot-Mersch (1985, p. 22) retoma a reflexão de Tétu (1974), sobre a qual já discutimos, que vê as ações de Frédéric em profunda analogia com os acontecimentos que envolvem a Revolução de Fevereiro de 1848. A esse respeito, a autora (GOTHOT-MERSCH, 1985, p. 22–23) comenta:

Par exemple, on verra dans la fin de la deuxième partie, selon le goût de chacun: un parallélisme pur et simple (Frédéric conquiert Rosanette; les révolutionnaires conquièrent le pouvoir); une opposition (triomphe de la Révolution; échec de Frédéric auprès de Mme Arnoux); l'annonce de la dégradation imminente de la République (dans la substitution de Rosanette à Mme Arnoux); une façon de présenter celle-ci comme le règne de la facilité (même indice). D'autre part, les événements ainsi couplés ne sont nullement dans une relations de cause à effet; l'histoire d'amour ne dépend pas de la vie politique: on a remarqué, au contraire, qu'elle pourrait se situer sans inconvénient à une époque toute différente.

Consideramos pertinente o comentário da autora, pois ao mencionar os acontecimentos históricos como paralelos aos relacionamentos de Frédéric, ela nos faz perceber algo peculiar no processo de composição da obra: não há relação de causa e efeito entre o explodir da revolução e o desenrolar do amor do jovem burguês superficial e alienado pela senhora burguesa submetida a certos princípios morais.

Frédéric direciona à Madame Arnoux, conforme Gothot-Mersch (1985, p. 23), uma espécie de “culte exagéré, quasi religieux, et qui le paralyse”. Ao mesmo tempo, esse sentimentalismo ocorre paralelamente, pois “les révolutionnaires et les hommes politiques 40 ont eu ‘trop de sentiment’”.

Sobre Frédéric ser paralisado pelo sentimento direcionado à Madame Arnoux, Gothot-Mersch (1985) questiona: ele está paralisado por medo do insucesso, ou pela possibilidade do sucesso? Ele tanto tem medo do insucesso (e suas ações hesitantes ou ousadas comprovam isso)

quanto tem medo do sucesso. A respeito do medo do sucesso, quando Madame Arnoux se permite à demonstração de interesse, Frédéric a recusa (preservação da imagem platônica da mulher amada, ou incompetência para a realização prática da vida?), assim como ele procede em relação às investidas de Louise. Quando é possível concluir os estudos e ter uma carreira profissional, quando Monsieur Dambreuse faz propostas políticas, ou mesmo quando Rosanette (que lhe dá um filho) poderia representar a configuração de uma família, Frédéric recusa.

Gothot-Mersch (1985) considera Frédéric um herói preguiçoso. Ele constrói projetos sem realizá-los, uma vez que seria propenso à inércia, mas também é desejanter e desloca-se na tentativa de concretizar seu desejo. Ele não é bem-sucedido em suas buscas, no entanto não é pertinente vê-lo como um ser de todo inerte.

A autora (GOTHOT-MERSCH, 1985, p. 26) menciona três pontos a partir dos quais seria possível compreender esse herói: 1) *Les Rêves*, 2) *La Lutte* e 3) *L'Expérience*. A esse respeito, ela ressalva que seria difícil encontrar “un période de *lutte* dans l’existence de Frédéric”. Ele está paralisado, sobretudo em se tratando do amor por Madame Arnoux, na concepção de Gothot-Mersch (1985, p. 26), por ser um jovem neurótico típico da burguesia de sua época, ele não poderia fazer coincidir na mesma mulher o amor e o desejo.

Embora as ações de Frédéric estejam perpassadas pelo modelo burguês de comportamento, que está mediatizado por perspectivas individualistas, discordamos da autora quando ela afirma não ser possível localizar em Frédéric nenhum período de luta na existência dele. A luta desse herói, que deve ser lida em sentido metafórico, e com relativizações, se dá porque ele cria as mais diversas estratégias quando: 1) tenta aproximar-se do casal Arnoux (ele consegue despertar afetos em Madame Arnoux), 2) pleiteia contato, por interesse, com o casal Dambreuse (ele conquista Madame Dambreuse) e 3) busca em Rosanette o subterfúgio para lidar com a frustração do encontro amoroso não concretizado, dentre outros tantos exemplos.

Frédéric é um herói dotado de fragilidades e hesitações, também é propenso à irrealização típica dos seres pusilânimes, no entanto se movimenta para realizar seus intentos, embora isso só faça sentido para ele. Sua interioridade é ampla demais para conseguir agir no mundo restrito e restritivo no qual se debate.

Dolf Oehler (1992) inicia o texto *Art névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire* fazendo alusão à biografia *O idiota da família*<sup>64</sup>, de Jean-

---

<sup>64</sup> Talvez o maior trabalho dedicado a aspectos biográficos de Gustave Flaubert tenha sido o texto *O idiota da família*, de Jean-Paul Sartre (1972). Devemos mencionar que, em sua busca por apresentar a vida e a obra do escritor minuciosamente, Sartre desenvolve percepções, por vezes, equivocadas quando considera a obra de ficção dele como documento a partir do qual seria possível entender pormenores de sua vida. Para exemplificar, Sartre associa a amizade entre Frédéric e Deslauriers (que ele insiste em ver como uma espécie de manifestação

Paul Sartre. A partir da ideia de Sartre (que vê Gustave Flaubert como um neurótico cujas obras apresentam um antes e depois do ano de 1848), Oehler discute as obras de Gustave Flaubert e de Charles Baudelaire qualificando-as como produções de uma estética antiburguesa. O autor (OEHLER, 1992, p. 100) também aponta como equivocada a concepção de Sartre, que considera a relevância (inexistente anteriormente a 1850) das neuroses para criação e recepção de obras literárias. O autor critica, além disso, o fato de que Sartre requer para essa literatura um vínculo entre “neurose individual” e “neurose social” (ou de classe), fixando a data de 1848 como o marco inaugural do desenvolvimento dessa estrutura. Nesse sentido, Oehler (1992, p. 100) afirma:

Apoiando-se numa compreensão convencional da literatura de Flaubert e Baudelaire, Sartre não enxerga que a correlação por ele ressaltada entre patologia individual e social já desempenha um papel na concepção e produção das obras da “art-névrose”, e não apenas em sua recepção. Por isso, gostaria de expor, contra Sartre, a seguinte tese: o jogo sistemático das correlações entre psique individual e social ou de classe constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura, à qual chamei de “estética antiburguesa”. Isso significa que, segundo sua intenção, tais textos não são parte da falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século, conforme critério adotado por Sartre — que toma, aqui, a recepção pelo conteúdo —, pois eles não a (re)produzem, mas a refletem. Ademais, isso significa que a relação entre neurose subjetiva e objetiva deve ser novamente descrita à luz desses textos, menos como uma relação temporariamente posterior — Sartre fala da histerese de *Madame Bovary* — do que como uma relação simultânea, que, no entanto, só mais tarde poderia ser revelada aos autores em questão, principalmente Baudelaire e Flaubert, ao meditar sobre os acontecimentos de 1848 e 1851.

Sartre, conforme assinala Oehler, não teria percebido que, na criação de obras da “art-névrose”, já existe uma correlação entre o que o autor denomina patologia individual e social ou de classe, isto é, há um jogo sistemático estabelecido entre a psique individual e social que se torna relevante para o princípio de composição dessas obras. O autor denomina esse jogo

---

homoafetiva) à amizade entre Gustave Flaubert e Alfred Le Poittevin. Além disso, quando trata do amor entre Frédéric e Madame Arnoux, Sartre (2013, p. 704) comenta que, “se o amor de Frédéric e da sra. Arnoux — encarnação de Élisabeth — não prospera, é porque a sra. Arnoux é passiva”. Para ele, Frédéric é a ficcionalização de Gustave Flaubert e Madame Arnoux é a ficcionalização de Élisabeth Schlésinger (mulher casada por quem o autor foi apaixonado). Localizamos outro exemplo, quando Sartre (2014, p. 1072) comenta: “Roger Kempf mostra com razão que Frédéric, Deslauriers e a sra. Arnoux formam, em dado momento, um trio em que o elemento pederasta (*sic*) domina. Mas dessa vez a relação é invertida: Deslauriers, excitado pela feminilidade de Frédéric e ciumento do amor que este sente pela jovem mulher, quer seduzi-la; se a possuir, será a Frédéric que ele possuirá carnalmente. Essa inversão dos papéis não altera em nada a fantasia: ela apenas expressa o desejo profundo de Flaubert. É esse tipo de inveja dominadora que ele gostaria de suscitar em um amigo viril”. Na leitura realizada por Sartre, que se apoia no texto de Kempf, há uma extrapolação interpretativa comum quando se busca analisar psicologicamente o autor a partir da obra realizada por ele.

sistemático, que deve ser considerado tanto na recepção quanto na produção da obra literária, de “estética antiburguesa”.

Oehler (1992, p. 99) observa a consideração de Sartre sobre o que ele denomina “neurose objetiva”, ou seja, uma neurose “literariamente comunicável” por ser correspondente à concepção geral dos consumidores de literatura (os burgueses e as classes médias). A essa concepção, Sartre dá o nome de “neurose objetiva”, que tem a ver com o resultado das atrocidades cometidas pela burguesia contra o proletariado parisiense em junho de 1848. Depois dessa data, conforme Oehler (1992, p. 99) destaca, o burguês teria se tornado um “misanthropo e pessimista radical, que responde com ódio ao ódio do proletariado sangrentamente reprimido, constituindo assim o ‘homem do ódio’”.

Ainda apontando os equívocos de Sartre, Oehler comenta que o burguês se identifica com os autores neuróticos — Gustave Flaubert e Charles Baudelaire — que em decorrência de diversos fatores já traziam uma visão pautada em hostilidade e criticidade em relação ao mundo vivenciado por eles como o “mal absoluto” e como o “nada”.

Para Oehler (1992, p. 100), a relação entre “neurose objetiva” e “neurose subjetiva” deve ser compreendida a partir desses textos não como uma relação que se dá “temporalmente posterior”, mas como uma “relação simultânea” que, no caso de Gustave Flaubert, só se revelou quando foram considerados, tempos depois, os fatos históricos ocorridos entre 1848 e 1851. Nesse sentido, Oehler (1992, p. 101–102) assinala:

Em minha opinião, depois de 1848 os principais representantes da “art-névrose” analisam seu próprio malogro no contexto do fracasso da Revolução e conseguem (no que não se acham sozinhos) redescobrir, nas formas de conduta de pessoas engajadas de sua geração e classe, elementos essenciais de sua própria neurose, aos quais tornam tendencialmente responsáveis pela catástrofe histórica. Isso quer dizer que descobrem a (relativa) universalidade e representatividade de sua própria estrutura psíquica e sua amplitude política no âmbito dos acontecimentos de 1848 e 1851.

Ao publicar *A educação sentimental*, em 1869, percebemos a existência de um contexto que dá possibilidades ao autor de observar os fatos históricos com o distanciamento necessário para percebê-lo não em sua completude, mas ao menos com a consciência de ainda estar às voltas com os desdobramentos desses fatos muito relevantes para a história da França. Quanto a esse romance, Oehler (1992, p. 101) comenta que:

Somente por volta do fim do governo napoleônico, em 1869, surge um romance — a *Éducation Sentimentale*, de Flaubert — no qual se manifesta a

relação até então apenas latente entre o destino privado e político, sem que no entanto apenas com isso se revelasse o sentido de tal relação. Pois o princípio estrutural desse romance, que não por acaso foi recebido com fria rejeição ao ser publicado, é o mesmo que o da “art-névrose” desde 1848-50: sistemática correspondência entre cotidiano burguês e história mundial burguesa, entre formas de conduta, processos eróticos e político-econômicos, entre neurose individual e coletiva.

Concordamos com o autor quando ele observa, n’*A educação sentimental*, a relação entre o cotidiano burguês e a história mundial burguesa. Estamos diante de uma obra cujo herói é um exemplar do homem burguês perpassado por valores de ampla propagação histórica e, portanto, adepto dessa forma de conduta tipicamente burguesa. O autor mimetiza nessa obra, portanto, a história mundial burguesa e, na linha do que Oehler propõe, a representação das neuroses coletiva e individual. Nessa perspectiva, ele (OEHLER, 1992, p. 101) comenta: “No que concerne à *Éducation Sentimentale*, esse princípio foi, por certo, pressentido, mas jamais explicitado e esmiuçado pela crítica e pelos estudiosos”. Ainda sobre *A educação sentimental*, Oehler (1992, p. 101) comenta:

Como se sabe, a história de amor de Frédéric e mme. Arnoux, sobretudo na terceira parte, que vai de 1848 a 1851, se encaixa na história da França entre 1840 e 1867, estabelecendo com ela, de maneira significativa, extremamente impressionante, ora um contraponto, ora um paralelo.

O autor compreende essa obra através da analogia entre o que ocorre historicamente na França e o que ocorre no plano ficcional e, com isso, desenvolve considerações pertinentes. A história da França, dessa maneira, transforma-se em material para o enredo. Os entraves e os malogros, sobretudo se pensarmos a Revolução de 1848, são assimilados no plano composicional da obra. O amor de Frédéric, suas investidas e seus fracassos, acontecem analogamente às investidas e ao fracasso da Revolução. Assim, conforme Oehler (1992, p. 102), existe um paralelo entre as “estruturas psíquicas das personagens do romance, que são simultaneamente sujeitos e objetos da história, e o próprio curso da história mundial”.

Ao trazer para o debate o herói Frédéric Moreau, Oehler (1992, p. 102) enfatiza um dos momentos mais significativos do romance: o encontro marcado com Madame Arnoux na Rue Tronchet com Rue de la Ferme. Depois de declarar-se, Frédéric propõe o encontro e Madame Arnoux, por impulso, o aceita. Paralelamente a esse idílio amoroso, ocorre a Revolução de Fevereiro de 1848. Oehler (1992, p. 102) observa que:

Em 22 de fevereiro de 1848, o jovem flaubertiano Moreau está prestes a atingir o alvo de seus desejos: depois de suspirar em vão por oito anos, finalmente deve obter a sorte grande, corporificada na figura de Marie Arnoux. Todavia, quer o acaso que sua adorada não vá ao encontro da rue Tronchet, pois seu filho estava gravemente enfermo, o que Frédéric poderia ter pressentido.

Frédéric poderia ter pressentido, certamente, porque Eugène, filho de Madame Arnoux, está doente quando eles conversam, em uma tarde de fevereiro, e marcam o encontro para uma terça-feira próxima. Frédéric pede à Madame Arnoux uma prova de amor e ela, deixando-o estupefato, aceita dar-lhe essa prova. Talvez ela estivesse, como ele desconfia depois, apenas livrando-se das investidas dele. Acontece que, paralelamente a angustiante cena da espera de Frédéric, Madame Arnoux também vivencia o desespero de ter sob seus cuidados uma criança com graves problemas de saúde. O encontro, portanto, é malogrado.

Nesse sentido, Oehler (1992, p. 102) se indaga: “Que faz o transtornado herói?” Em seguida, responde: “Ele se vinga e num instante se consola, conquistando a amante de M. Arnoux, a frívola Rosanette, a quem já muito antes havia cortejado”. Embora tímido e hesitante, Frédéric retoma o slogan “je me reforme”, que Oehler diz ter sido utilizado pela pequena-burguesia oposicionista que se prepara (no momento em que ele se prepara para dormir com Rosanette) para “deflagrar uma revolução que ela mesma na verdade não deseja”.

O comportamento de Frédéric, segundo Oehler (1992, p. 102) não o torna um marginal social, mas um protótipo de uma classe de estirpe, de uma intelectualidade pequeno-burguesa, de uma geração que está indecisa entre “o ideal republicano e os atrativos de uma carreira brilhante (como *protégés de* pais burgueses reacionários)”.

O herói se afasta de sua paixão, irremediavelmente, e está às voltas com os ideais políticos de sua geração que, de maneira cada vez menos refletida, vê dissipar-se. Oehler (1992, p. 102–103) observa, no entanto, que a relação amorosa de Frédéric é mais do que uma alegoria política, pois: “Os terríveis momentos cruciais de seu desenlace demonstram a correspondência de história erótico-privada e história político-burguesa, sugerindo, de uma maneira convincente, a interdependência entre elas”. Dentro do contexto no qual o narrador insere suas personagens, não é possível pensar suas ações sem considerá-las por uma perspectiva da lógica pequeno-burguesa que lhes atravessa.

Na compreensão de Oehler (1992, p. 103), Madame Arnoux pode ser caracterizada como figura-símbolo da república traída e Frédéric como encarnação da juventude pequeno-burguesa que é impotente política e psiquicamente. Por esses, e tantos outros motivos, Frédéric



pode ser visto como um herói fadado ao fracasso, embora ele tenha tentado, sofregamente, construir horizontes outros.

No texto *L'Éducation sentimentale de Flaubert: de la peinture de la passion "inactive" à la critique du romantisme français*, Michel Brix (1998) afirma que o Romantismo, nascido na Alemanha sob a égide de doutrinas platônicas, foi intensamente recusado por alguns escritores que veem nele um sistema estético estéril. Dentre esses autores, Brix destaca Gustave Flaubert, que tece uma crítica severa a esse sistema com *A educação sentimental*, sobretudo se considerarmos o herói dessa obra a quem os ideais platônicos, propagados pelo Romantismo, teriam deslumbrado.

Para Brix (1998, p. 107), os desejos amorosos de Frédéric coincidem com seus projetos artísticos e políticos jamais concretizados. Com isso, temos um herói que representa “une génération incapable de traduire dans les faits ses aspirations à la liberté”.

Os estudos que discorrem sobre o perfil de Frédéric tendem a apontá-lo como um herói hesitante e propenso à inatividade, e Brix não é diferente, no entanto ele menciona um momento de intensa realização afetiva entre Madame Arnoux e Frédéric. Isso ocorre após o herói confidenciar seu amor à Madame Arnoux, que vai para uma casa de campo em Auteuil e é surpreendida com a vista dele. Essas visitas tornam-se frequentes e dão a tônica para a possibilidade de realizarem o encontro amoroso tão desejado pelo herói.

Na tentativa de discutir o Romantismo presente na obra, Brix aponta esses momentos nos quais eles vivenciam cenas românticas, embora estejam impedidos de irem além e tornarem-se amantes. Frédéric está impedido, conscientemente, por esperar de Madame Arnoux a aceitação de seus afetos; e, inconscientemente, por vê-la por uma perspectiva da idealização. Madame Arnoux, por sua vez, está impedida pela compreensão de que seria inadequado, moralmente, vivenciar um caso extraconjugal, sobretudo com um rapaz mais jovem.

Brix menciona, ainda, a respeito dos impedimentos de Frédéric, o último encontro dos dois. Na ocasião, Madame Arnoux, já com os cabelos brancos, visita-o e eles, em dado momento, se abraçam. Em meio à atmosfera entre lúgubre e melancólica, o narrador (FLAUBERT, 1985, p. 504) nos faz saber que:

Frédéric soupçonna Mme Arnoux d'être venue pour s'offrir; et il repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste. Une autre crainte l'arrêta, celle d'en avoir dégoût plus tard.

Nesse contexto, Frédéric está comprometido com a imagem construída em torno da mulher a quem amou. Tocá-la, depois de tanto tempo, poderia representar a destruição dessa imagem. Ele se resguarda em sua visão platônica e evita decepções que a realidade poderia proporcionar. Nesse sentido, o autor observa que o herói não consegue transpor para a produção artística, que ele deseja construir em seus devaneios líricos, os momentos de felicidade amorosa vividos com a amada — o fracasso de sua vida amorosa é inevitável. Além disso, Brix (1998, p. 109) comenta:

Le héros avait pourtant trouvé en Madame Arnoux l'inspiratrice de l'œuvre à réaliser. Le récit ne nous présente pas seulement la personnel aimée comme une femme très belle; il assimile véritablement Madame Arnoux à une œuvre d'art, qui attire les regards, et plus encore l'admiration, la contemplation.

Ao comentar isso, Brix contribui com nosso debate porque traz um aspecto relevante da caracterização do herói: sua predisposição às artes. Como tudo nele, também esse componente de sua existência não se desenvolve. Ele fica no plano das ideias e não encontra a capacidade de aprofundamento necessária para esse tipo de atividade. Assim, Brix (1998, p. 110) comenta:

Aucune de ses tentatives, timides d'ailleurs, n'aboutira. *Sylvio, le fils du pêcheur*<sup>65</sup>, roman italien, sera abandonné aussitôt entrepris. Lorsque Frédéric aura décidé de tenter plutôt sa chance en peinture, il se contentera d'acheter du matériel et d'écouter le peintre Pellerin parler de ses théories esthétiques et, accessoirement... du ménage Arnoux.

Madame Arnoux figura, para ele, como a beleza artística personificada. Suas tentativas de criação artística estão relacionadas ao desejo que ele tem pela mulher a quem devota seu amor. Ao abandonar a literatura e tentar a pintura, fracassando também nela, seu objetivo é ter acesso à loja de Arnoux: *l'Art industriel*. Para Frédéric, conforme Brix (1998, p. 110), a arte não se constitui como uma finalidade em si, mas como um meio através do qual pode “existir

---

<sup>65</sup> É curioso o enredo do romance de autoria de Frédéric Moreau. O narrador assim o apresenta (FLAUBERT, 1985, p. 72): “Il se mit à écrire un roman intitulé: *Sylvio, le fils du pêcheur*. La chose se passait à Venise. Le héros, c'était lui-même; l'héroïne, Mme Arnoux. Elle s'appelait Antonia; — et, pour l'avoir, il assassinait plusieurs gentils-hommes, brûlait une partie de la Ville et chantait sous son balcon, où palpaient à la brise les rideaux en damas rouge du boulevard Montmartre. Les réminiscences trop nombreuses dont il s'aperçu le découragèrent; il n'alla pas plus loin, et son désœuvrement redoubla”. Frédéric produz com seriedade seu romance, mas há, por parte de Gustave Flaubert, uma nítida tentativa de apresentar uma paródia de obras do Romantismo. Vejamos que *Sylvio, le fils du pêcheur*, uma típica obra romântica, apresenta um enleio amoroso caracterizado pelo excesso de obstáculos a serem enfrentados para a concretização do amor. A ação dramática é marcada pelo exagero e pelo tom caricatural. A figura do herói destemido e abnegado, predisposto a enfrentar todas as aventuras e as desventuras para desposar a heroína amada, se mostra nitidamente.

aux yeux de la femme aimée”. Ao entrar no convívio do casal Arnoux, porém, Frédéric deixa de interessar-se pela arte, que só aparece na obra como uma espécie de refúgio ou de exibição, e dedica-se à contemplação da mulher cuja beleza ele associa à beleza das mulheres dos livros românticos. Nesse caso, fica patente a ideia de paixão inativa proposta por Brix (1998, p. 111):

La passion “inactive” du héros de l’*Éducation sentimentale* fait les procès d’une esthétiques — le romantisme — incapable, selon l’auteur, de conduire à la production d’une œuvre d’art. Mais qu’est-ce que le romantisme? Et par quels côtés Marie Arnoux se confond-elle avec un personnage romantique?”

Ele se refere ao Romantismo alemão que dá a tônica da intelectualidade na primeira metade do século XIX e que tem nas concepções de Platão sua principal fonte de pensamento. O fascínio em torno do platonismo reverbera, também, na maneira como se concebe o amor. O autor acrescenta que a erótica dessa escola literária está impregnada do idealismo platônico ou do petrarquismo. A propósito, Brix (1998, p. 113) assinala: “La passion de Frédéric pour Madame Arnoux, comme toutes les grandes passions romantiques, est petrarquisant: Marie représente moins une femme aimée que la médiatrice privilégiée vers le monde du Beau”. Com ela, Frédéric tem a sensação de estar em um mundo superior ou em meio a nuvens. Há um desejo de alcançar um “mariage mystique”. Gustave Flaubert inverte, segundo Brix, essa concepção romântica, pois é exatamente por ser uma paixão petrarquista que Frédéric está condenado ao fracasso de sua vida sentimental e à não realização de suas ambições artísticas.

Muitos autores discutiram criticamente o Romantismo em suas obras, no entanto Brix (1998, p. 114) considera *A educação sentimental* original, nesse sentido, por não ter dissociado “l’amour et l’art dans sa critique du romantisme”, ou seja, Frédéric aspira o belo no âmbito dos sentimentos e da estética, mas é atormentado pelo desejo de descobrir reverberações do belo ideal na realidade que o atravessa. Ele se preocupa em trazer essa apreciação da beleza para o cotidiano da vida, mas o faz com uma perspectiva superficial. Centrado em construir e preservar uma imagem de si, e preocupado excessivamente com o olhar do outro, ele está a serviço das aparências, do que é moralmente aceitável e do que é considerado, sobretudo para sua amada, perfeito e irrefutável.

Quanto ao amor de Frédéric por Madame Arnoux, que está mediado por essa visão de mundo repleta de superficialidades, Brix (1998, p. 116) comenta: “La soumission de Frédéric aux exigences d’autrui le rend étranger à lui-même. Le grand amour pour Madame Arnoux n’est pas sincère: à preuve le développement, parallèlement à celui-ci, des liaisons de Frédéric avec Rosanette et avec Mme Dambreuse”. Concordamos com Brix, pois Frédéric desloca-se

para a mulher amada, mas não deixa de criar uma rede estratégica de possibilidades no campo das relações afetivo-sexuais. Rosanette, por exemplo, aparece como possibilidade de consolo para o herói quando Madame Arnoux não vai ao encontro marcado. Madame Dambreuse figura, também, como suposta garantia de segurança social e financeira para ele.

Frédéric é, certamente, um herói impregnado de uma necessidade de destacar-se, mas pensa conseguir essa proeza por meio da adequação aos ditames sociais impostos pelo modelo burguês de vida. Sobre isso, Brix (1998, p. 116) comenta: “La recherche de l’approbation d’autrui a fait du héros l’otage d’un Idéal mensonger”. O falso ideal o torna, conforme temos observado nos estudos aos quais acorremos, um herói lastreado pela superficialidade das ações e do pensamento. Esse falso ideal constitui, ironicamente, a configuração desse herói cuja meta existencial está tão fadada ao fracasso quanto a Revolução de 1848, fato histórico sobre o qual ele não é capaz de refletir criticamente.

Assim, no jogo de aparências a que está submetido, não há espaço para perspectivas políticas que vislumbrem mudanças sociopolíticas. Os ideais desse herói são perpassados por modelos que prezam a superficialidade das relações. Através dele, e de outras personagens inseridas no enredo, Gustave Flaubert rejeita os ideais platônicos que estão no horizonte intelectual do Romantismo na França. Frédéric é o herói do amor devotado a uma mulher intocável e à arte inalcançável (ao menos para ele), ou seja, o herói do que poderia ter sido, mas não pôde ser por ele não se desvincular de percepções superficiais do mundo burguês para o qual se inclina profundamente.

Com o objetivo de discutir o romance realista a partir de sua história interna, mais especificamente o romance francês da segunda metade do século XIX, Isabelle Daunais (2002), no livro *Frontière du roman: le personnage réaliste et ses fictions*, promove uma reflexão acerca da aproximação entre o mundo ficcional imaginado pelas personagens e o mundo real que, segundo a autora, se estabelece na obra realista de modo a atingir os próprios limites de seu campo e de sua ação. Nesse sentido, para Daunais (2002, n.p.)<sup>66</sup>:

Incarné dans des figures particulière, personnifié par des héros aux aventures multiples, le personnage est aussi, par-delà les individualités dont il est la métaphore, ce par quoi le romancier construit ses romans. Le héros — Julien Sorel, Rastignac, Emma Bovary — se démène comme il peut entre ses fictions (ses désirs, ses projections) et le “réel”.

---

<sup>66</sup> No endereço eletrônico da *Presses de l’Université de Montréal*, do qual retiramos o livro *Frontière du roman: le personnage réaliste et ses fictions*, de Isabelle Daunais (2002), o texto da autora é apresentado com divisão de parágrafos enumerados e, na parte superior do texto, a paginação do livro é mencionada sem detalhamento. No caso, mencionamos a *Introdução* do texto que está nas páginas 09 a 19. Como utilizamos a versão de *Accès Ouvert*, que não é paginada, as menções ao texto da autora aparecem, aqui, apenas com a abreviação de “não paginação”.

Os heróis romanescos são figuras inseridas em contextos diversos de enfrentamentos existenciais. Eles são configurados por debaterem-se contra forças antagônicas enquanto constroem para si mundos ficcionais que lhes auxiliam a viver na tessitura narrativa o “real” e seus desafios inerentes. Para isso, dispositivos narrativos entram em cena. Daunais (2002, n.p.) menciona, desse modo, que a psicologia do indivíduo e a visualização do indivíduo devem ser consideradas na configuração do campo de aventura no qual os heróis vivenciam suas experiências. A esse respeito, Daunais (2002, n.p.) afirma:

Ainsi le regard “subjectif” d’Emma ou de Frédéric Moreau fait partie de leur histoire comme individus, de la manière dont le rêve, chez eux, affronte le réel. Étudier le personnage romanesque dans ses tâches ou plus largement dans ses “capacités”, c’est donc aussi chercher à comprendre, bien au-delà d’un mode de narration, l’aventure des héros telle qu’elle s’accomplit et se relaie dans le temps.

A autora retoma o conceito de realismo subjetivo, de Raimond, e assinala ser o olhar subjetivo de Frédéric e Emma algo significativo em suas histórias, pois ambos figuram como indivíduos cujos sonhos confrontam a realidade. Para a autora, esse olhar é objeto de invenção e, sem qualquer índice de transição, o narrador apresenta cenários e objetos a partir da visão do herói, por isso o olhar onisciente do narrador é ambíguo. A ambiguidade do olhar do narrador, aponta Daunais (2002, n.p.)<sup>67</sup>, pode ser localizada n’*A educação sentimental* quando esse narrador “sait, par exemple, que Frédéric est âgé de dix-huit ans mais ignore le nom des bâtiments sur la rive”. Ele também está à mercê das impressões do herói quando considera o olhar dele sobre cenários e objetos, conforme no exemplo apresentado pela autora, para quem “les bottes rouges d’Arnoux ne sont ‘étranges’ que dans la mesure où elles étonnent Frédéric”.

É pertinente considerar que essa ambiguidade vai além do romance, conforme Daunais (2002, n.p.), por fazer parte de uma prática ampliada de representação visual do sujeito na segunda metade do século XIX, ou seja, tem a ver com uma particular prática fotográfica e pictórica cuja figura representada é apreciada por si mesma e pelo espectador no espaço representacional. Nesse sentido, Daunais (2002, n.p.) afirma:

Erich Auerbach distingue Flaubert des romanciers qui le précèdent en ce que chez lui le contenu de la conscience des personnages est inséparable du regard

---

<sup>67</sup> A partir desse trecho remetemo-nos ao Capítulo II do livro: *Le spectacle du roman*. Ele está localizado entre as páginas 49 e 111 do livro.

qu'ils portent sur cette conscience, est éprouvé par eux comme s'ils en peignaient eux-mêmes le "tableau": "C'est d'elle [Emma] que part la lumière éclaire le tableau, mais elle fait elle-même partie du tableau, elle est à l'intérieur".

A autora considera que as personagens do romance realista compartilham com os modelos das primeiras fotografias a presença dividida que lhes tornam atores e *voyeurs* de si mesmos. No romance, é possível fazer da ilusão material da representação o objeto de sua narrativa. Gustave Flaubert, para Daunais, consegue esse efeito através da mudança de planos que acompanham as manobras de Frédéric em torno de Madame Arnoux. Desde o nascimento do romance, observa a autora, a questão do deslocamento do herói é um ponto relevante a ser considerado. Desse modo, para Daunais (2002, n.p.):

Confronté à la dureté du réel, soumis à un monde que non seulement ses faibles moyens empêchent de conquérir mais dont la conquête, souvent, lui apparaît dépourvue de sens (ce sera, notamment, la leçon de Frédéric au moment de la Révolution de 1848), le héros du roman réaliste cherche refuge dans des fictions qu'il tient cependant à distance.

Diante disso, o herói sofre com o desarranjo moderno que o coloca em situação de fragilidade, seja diante da realidade que lhe atravessa, seja diante da imaginação com a qual se refugia dessa realidade. Na linha do que Daunais compreende ser a personagem do romance realista, Frédéric pode ser lido como um herói consciente do mundo que o circunda e, ao mesmo tempo, como um herói consciente do pouco poder que pode empregar para alterá-lo e da pouca possibilidade de sonhar. O mundo imaginativo dele cai, invariavelmente, na irrealização. Banalidades, clichês e outras degradações afogam o herói. Ele parece querer se proteger da realidade construindo histórias paralelas e buscando se proteger dessas mesmas histórias.

Para ilustrar essa relação do herói com a imaginação como refúgio contra a realidade, Daunais (2002, n.p.) trata da cena na qual Frédéric observa Madame Arnoux pela primeira vez. Ela aparece para ele como uma pintura digna de contemplação e o aguça pelo olhar desde o primeiro momento. A imagem construída é a de uma personagem em uma pintura: há um fundo no qual ela aparece imóvel e repleta de cores. Na sequência do romance, Frédéric empreende grande esforço para vislumbrá-la sempre a partir da imagem construída por ele platonicamente.

Daunais (2002, n.p.) considera que o herói romanesco vivencia um choque de dois mundos em sua consciência: a realidade do mundo e a realidade de seus sonhos. Do choque entre esses dois mundos na consciência do herói resulta a existência de dramas e de lutas

contadas de dentro, ou seja, daquilo que a personagem vê. Nessa perspectiva, o herói tende à duplicação. Para Daunais (2002, n.p.), o herói pode ser compreendido em duas frentes: de um lado, “le héros demeure naïf, se débat entre le monde et ses chimères, fonce tête baissée vers les aventures qui l’appellent, tombe dans les pièges, s’en relève, jusqu’aux suivants, bref, mène sa vie de personnage romanesque”; do outro lado, o herói é “l’instance qui dit et qui sait les illusions, qui comprend l’ironie”, além de ser “un personnage plongé dans l’action et un ‘lieu’ d’où regarder ironiquement”. Frédéric, de acordo com Daunais (2002, n.p.), é mais hábil para separar os dois mundos.

Ao comparar Frédéric a Emma Bovary (inclinação de vários dos estudos que temos levantado), a autora considera Frédéric um herói que já pertence a uma nova geração de observadores, pois ele é:

Plus instruit, plus au fait du monde, il évite généralement, dans la visualisation de ses ambitions, les caricatures trop grossières: sauf pour ses quelques rêves vite évanouis de devenir peintre ou écrivain, le monde idéal qu’il se construit reste suffisamment semblable au réel (aimer Mme Arnoux, être modérément riche, et, surtout, ne rien faire) pour lui éviter au moins de se prêter au ridicule. La grande “habilité” de Frédéric demeure cependant de ne jamais entremêler la fiction et la réalité (parfois, il est vrai, avec l’heureux concours des circonstances, comme pour le rendez-vous manqué de la rue Tronchet). Que cette habilité soit en grande partie le fruit de son inconstance, voire de sa lâcheté, est indéniable; il demeure que par là, et toute sa vie, Frédéric maintient une frontière claire entre les deux mondes, réel et projection. Une telle maîtrise fait de lui un personnage déjà moins “romanesco”, plus proche de l’ironie de l’auteur, qu’il ne rejoint certes pas, mais en lequel à peine un surplus de conscience pourrait le transformer.

Concordamos com a autora quando ela concebe Frédéric como um herói detentor de algum grau de instrução e cujas preocupações cotidianas envolvem a fuga do que aparenta ser grosseiro ou vulgar. A autora não aponta isso, mas essa postura de Frédéric o coloca na condição de sujeito cujo esforço em atender a uma lógica burguesa prepondera em sua subjetividade. É pertinente a visão da autora, ainda, quando ela o vislumbra como herói capaz de manter a separação entre a imaginação e a realidade. Parte dessa capacidade, ela pontua, pode ser atribuída à inconstância dele. De fato, por ser incapaz de aprofundar-se nos diversos espaços aos quais ocorre, estando ele comprometido em deslocar-se sempre, é possível percebê-lo como um sujeito capaz de absorver o que está no plano da vida prática e o que está no plano da imaginação. Com isso, ele se torna apto a fazer distinções.

Daunais (2002, n.p.) alude, ainda, ao fato de que há uma maestria em Frédéric, porquanto ele se torna mais próximo da ironia necessária para configurá-lo como personagem

realista e não como personagem romântica. Frédéric é, conforme a autora aponta, um “voyeur de l’action” nada heroico e “presque un individu ‘réel’”. Isso se dá, segundo Daunais (2002, n.p.), porque:

Au-delà de son peu de “qualités”, de sa banalité, de son anonymat dans une ville et à une époque (celle des révolutions) qui peuvent très bien se passer de lui, le fait qu’il n’entre jamais dans le monde de ses fictions le rapproche, mieux que quelque trait de personnalité ne saurait le faire, de l’individu moyen qu’est tout un chacun. Et si le roman semble ici toujours pouvoir prendre fin, en même temps qu’il semble toujours en attente de commencement, c’est que l’aventure racontée est celle d’une séparation des mondes réussie.

Frédéric, por esse ângulo, detém banalidade, anonimato e ausência de qualidades que o colocam no *status* de indivíduo médio, ou mesmo de “indivíduo réel”. Para a autora, *A educação sentimental* é uma obra bem-sucedida porque nela há a separação de mundos: Frédéric tem aptidão para discernir entre a realidade e a imaginação. Com isso, ele é um herói não heroico tornado indivíduo.

Em *Como funciona a ficção*, de James Woods (2017)<sup>68</sup>, localizamos dois capítulos cujas reflexões estão centradas na obra literária de Gustave Flaubert. Embora não tratem diretamente de nossa categoria analítica, eles permitem reflexões sobre *A educação sentimental* (mencionada nos dois capítulos) e, também, sobre o herói dessa obra.

No capítulo intitulado *Flaubert e a narrativa moderna*, Woods (2017, p. 47) inicia o texto com a seguinte assertiva: “Os romancistas deveriam agradecer a Flaubert como os poetas agradecem à primavera: tudo começa com ele. Realmente existe um antes e um depois de Flaubert”. Impossível não notar o tom passional do autor já evidente nas duas primeiras orações com as quais ele inicia a discussão acerca da obra do escritor francês. Este teria, de acordo com Woods, estabelecido a narrativa realista moderna tornando-se influenciador de escritores contemporâneos e pósteros.

Woods (2017, p. 47) enumera características da prosa de Gustave Flaubert, e pontua que o escritor deve ser considerado por: 1) realçar “o detalhe expressivo”, 2) privilegiar “alto grau de percepção visual”, 3) manter “uma postura não sentimental e que se abstém [...] de comentários supérfluos”, 4) buscar neutralidade “ao julgar o bem e o mal” e 5) procurar “a verdade, mesmo que seja sórdida”.

---

<sup>68</sup> Discutimos o livro *Como funciona a ficção*, de Woods, mais precisamente o capítulo *Personagem*, na parte inicial de nosso trabalho. Nesta seção, tratamos especificamente dos capítulos: 1) *Flaubert e a narrativa moderna* e 2) *Flaubert e o surgimento do flâneur*.



Não consideramos inverídicos os apontamentos de Woods, porquanto Gustave Flaubert, de fato, traz para sua obra essas e tantas outras características. Consideramos Woods hiperbólico, no entanto, por ele observar itens como a “postura não sentimental” do escritor, também a suposta neutralidade no julgamento do bem e do mal, tendo em vista que, conforme temos debatido, a neutralidade não é possível em sua completude em se tratando da obra desse e de tantos outros escritores.

Após esse debate, Woods (2017, p. 47–48) apresenta, para fins de exemplificação, um trecho d’*A educação sentimental* correspondente ao passeio de Frédéric pelo Quartier Latin, ocasião em que está atento aos sons e ao cenário parisiense. Para ele, Gustave Flaubert teria observado com indiferença as ruas. Como em um filme, quando o diretor privilegia uma imagem em primeiro plano e descarta imagens de segundo plano, o escritor francês traria para sua obra uma espécie de focalização de câmera cinematográfica. Há imagens que ele teria desprezado, há imagens em destaque, ou seja, ele faz escolhas.

Woods não diferencia autor de narrador. Para ele, não é o narrador onisciente d’*A educação sentimental* quem escolhe o que deve estar em foco ou não, mas o autor. Ele não percebe, também, que ao fazer escolhas sobre determinados aspectos da narrativa, não poderia haver, em sua completude, a neutralidade apontada por ele como uma das características da prosa de Gustave Flaubert.

Em meio a esse debate merecedor de relativizações, quanto à escolha de detalhes e à percepção deles, Woods chega a perguntar: “Flaubert ou Frédéric?” Ele não parece querer diferenciar quem é autor ou narrador, ou quem é autor ou personagem, pois Woods (2017, p. 48) menciona que Gustave Flaubert teria deixado clara sua intenção de construir uma “prosa aparentemente impessoal, os detalhes apenas se acumulando, como na vida”.

O autor retoma *A educação sentimental* ao tratar do uso de marcações temporais na obra literária. Gustave Flaubert, na concepção de Woods (2017, p. 50), afirma uma “impossibilidade temporal: que o olho — seu olho, o olho de Frédéric — é capaz de presenciar de um só trago visual, por assim dizer, sensações e ocorrências que acontecem em tempos e velocidades diferentes”. Ao questionar de quem é o olho que presencia essas cenas, se do autor ou do herói (por que não do narrador?), Woods evidencia dificuldade de diferenciar o que é componente real do que é componente ficcional.

Ainda sobre a marcação temporal nessa obra, após apresentar exemplos de ocorrências desse tipo de marcação em outros textos, o autor (WOODS, 2017, p. 50) comenta: “Flaubert

difere um pouco desses exemplos na *maneira* como insiste em juntar acontecimentos de curta e longa duração”. Assim, ele observa que:

Em *A educação sentimental*, quando a revolução de 1848 chega a Paris, os soldados disparam contra todos, e está a maior balbúrdia: “Foi correndo até o cais Voltaire. Numa janela aberta um velho em mangas chorava, olhos fitos no céu. O Sena corria tranquilamente. O céu estava todo azul; pássaros cantavam nas árvores das Tulherias”. A ocorrência isolada do velho à janela se soma às ocorrências de duração mais longa, como se estivessem juntas. (WOODS, 2017, p. 50).

Além do aspecto de duração temporal, é pertinente considerar o trabalho de Gustave Flaubert na construção do foco narrativo. Primeiro, a menção ao cais que traz no topônimo menção a Voltaire (autor francês exímio na ironia); segundo, tudo parece confluir para a pacificidade e para a beleza quando, em verdade, explode a Revolução de 1848 e, em decorrência disso, o velho que aparece na janela chora enquanto olha para o céu. A ironia da cena é incontestável. Tudo parece belo, mas há um velho que chora, há uma revolução em curso. O narrador da obra consegue, de fato, criar uma perspectiva temporal amplamente criativa. Frédéric corre, envolto em suas questões, caracterizando essa duração temporal mais longa. Enquanto isso, como em um *flash*, surge o velho na janela e surgem o céu azul e os pássaros cantarolando. O conflito político, ao mesmo tempo, está em pleno desenvolvimento.

No segundo capítulo, intitulado *Flaubert e o surgimento do flâneur*, Woods (2017, p. 55) afirma: “O Frédéric de Flaubert é o pioneiro do *flâneur*, como diriam mais tarde — o ocioso, geralmente um rapaz, que vagueia pelas ruas sem pressa, olhando, vendo, refletindo”. O autor retoma a discussão a respeito de quem enxerga detalhes nos diversos cenários apresentados no romance, o que poderia suscitar a equivocada pergunta (principalmente para quem não compreende criticamente as diferenças entre autor, narrador e personagem) sobre quem observa detalhes dos cenários expostos n’*A educação sentimental*: Frédéric ou Gustave Flaubert? Nessa perspectiva, Woods (2017, p. 58) diz que:

A inovação de Flaubert foi tornar a pergunta desnecessária, foi fundir a tal ponto o autor e o *flâneur* que, inconscientemente, o leitor eleva Frédéric ao nível estilístico de Flaubert: concluímos que ambos devem ser ótimos em notar as coisas, e deixamos por isso mesmo.

Remetendo-nos, especificamente, ao *flâneur*, em conformidade com a visão de Woods (2017, p. 55), devemos considerar que: “Ele sai pelo mundo como a pomba de Noé, a fim de

trazer um relatório na volta”. Apesar da símile esdrúxula, o autor consegue dimensionar qual a postura do *flâneur*, ou seja, alguém cujo olhar pode captar o externo do mundo, os detalhes configuradores de uma realidade, as cenas e os cenários nos quais ele e demais personalidades movimentam-se.

Quanto a essa figura em deslocamento, o autor (WOODS, 2017, p. 55–56) comenta: “O surgimento do explorador permeável está intimamente ligado ao surgimento do urbanismo, ao fato de que imensas aglomerações de seres humanos lançam ao escritor [...] quantidades imensas e atordoantes de detalhes variados”. O *flâneur*, por esse viés, é parte de uma engrenagem moderna cuja imagem remete ao movimento, à vida em deslocamento e à participação, pelo olhar, no mundo de cenas e cenários variados. Para Woods (2017, p. 62), o realismo de Gustave Flaubert consegue ser bem-sucedido para construção do *flâneur*, uma vez que: “Parece natural porque o detalhe realmente nos pega, sobretudo nas cidades grandes, num rufar do aleatório”.

Frédéric, portanto, visto como pioneiro do *flâneur*, não deixa de sê-lo. Ele é o rapaz ocioso, mencionado por Woods, a vagar pelas ruas de Paris, mas não pode ser considerado andante sem pressa, pois está em deslocamento constante não só pelas ruas, mas pelos espaços nos quais encontra possibilidades de encontrar sua amada ou, em dado momento, fugir dela.

Um relevante estudo sobre *A educação sentimental* foi realizado por Bourdieu (1996) no livro *As regras da arte*. Nele, o sociólogo analisa como nasce e se estabelece o campo literário na França do século XIX<sup>69</sup> a partir da análise dessa obra utilizada por ele com o objetivo de compreender de que maneira o campo literário a que Gustave Flaubert pertence é formalizado.

---

<sup>69</sup> No livro *Bourdieu e a literatura*, de John R. W. Speller (2017), mais precisamente na seção *A educação sentimental* (que consta no Capítulo 4 – *Ciência e Literatura*), ele menciona a proposta de Bourdieu de estabelecer diferenciações conceituais entre ciência e literatura e considera que os textos científicos e literários tendem a objetificar as estruturas sociais ou psicológicas que regulam a experiência. O sociólogo, conforme Speller (2017, p. 102), considera a literatura, sobretudo a realista, como algo que mostra as “estruturas “em ação”, na forma de personagens concretos, com emoções, amizades, ambições e desejos”. Ao remeter-se à obra *As regras da arte*, Speller (2017, p. 102) assinala que: “É, acima de tudo, em seu estudo e análise de *A educação sentimental* que Bourdieu desenvolve e explora tais oposições entre Literatura e ciência. Segundo Bourdieu, o romance de Flaubert fornece uma representação muito precisa (mesmo quase “científica”) do ambiente social francês em meados do século XIX no qual ele foi escrito, e até mesmo enxerga em Frédéric uma “objetificação” do próprio Gustave Flaubert. No entanto, Bourdieu resiste à tentação de ler *A educação sentimental* tanto como autobiografia ou como documento sociológico (que pode parecer razoável, dada a grande quantidade de detalhes que entraram nas obras de Flaubert)”. Diferentemente do que Speller aponta, consideramos que Bourdieu não resiste à tentação de utilizar a obra ficcional como pretexto para compreender a inserção de Gustave Flaubert no campo literário da França no século XIX e, por isso, comete um equívoco. Speller também cai no mesmo equívoco quando considera razoável ler *A educação sentimental* como documento sociológico. A obra artístico-literária deve ser considerada, dentre outros pontos, em sua estrutura conteudística-formal e, desse modo, não prescinde de leituras que a vislumbrem sem considerar os componentes estruturantes que a tornam uma obra de arte.

Nesse sentido, Bourdieu formaliza o campo social da arte francesa de modo a observar uma homologia entre: as condições sociais de criação da obra de arte e a sua gestação. Para ele, a arte é entendida como um campo próprio, e campo, por sua vez, é a categoria analítica que se configura como seu objeto de estudo por excelência.

Em nossa reflexão, restringimo-nos à proposta teórica de Bourdieu quando ele se dispõe a observar, especificamente, a obra literária de Gustave Flaubert — e não o pertencimento do autor no campo literário que se forma na França. Desse modo, interessa-nos perceber nesse trabalho de que maneira o sociólogo, com sua concepção de campo literário, compreende o herói e o lugar no qual ele se encontra (se é que ele se encontra) nesse campo.

Para Bourdieu (1996, p. 24), Frédéric está inserido em um campo de poder no qual ele e outros quatro jovens<sup>70</sup> atuam como “partículas em um campo de forças”, com trajetórias determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. Sobre campo de poder, Bourdieu (1996, p. 24) assinala:

Campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de luta, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo, em suma, todo o processo de envelhecimento social que Flaubert chama de “educação sentimental”.

A ideia de campo, em Bourdieu, nos remete a um espaço abstrato baseado em relações que apresentam agentes cujas ações visam a obtenção de conquistas restritas a um determinado campo. Esses agentes, portanto, buscam atender normas que só têm sentido no campo em que atuam. Além disso, campo remete à ideia de que o espaço social é composto por unidades possuidoras de regras próprias de socialização, de hierarquizações e de lutas entre agentes. Dentre os diversos campos, existe o de poder que, como os demais, se estabelece em um jogo de forças concentradas em uma disputa simbólica.

---

<sup>70</sup> Sobre esses jovens, Bourdieu (1996, p. 24) comenta: “Cisy é muito rico, nobre, dotado de relações e distinto (belo?), mas pouco inteligente e pouco ambicioso; Deslauriers é inteligente e animado por uma vontade feroz de vencer, mas é pobre, desprovido de relações e sem beleza; Martinon é bastante rico, bastante belo (gaba-se disso, pelo menos), bastante inteligente e obstinado em vencer; Frédéric tem tudo a seu favor, como se diz — a riqueza relativa, o charme e a inteligência —, salvo a vontade de vencer”. Bourdieu não menciona quem é o quinto jovem, no entanto supomos que ele se refere a Hussonnet. Sobre essa personagem, o autor (BOURDIEU, 1996, p. 33) afirma: “Hussonnet [...] tentara muito cedo uma carreira literária: encarnação típica dessa boemia, destinada às privações materiais e às decepções intelectuais [...], ele se mantém durante longos anos na condição de “moço de letras”, ocupado em escrever “*vaudevilles* não aceitos” e em “tornear a copla”.

Bourdieu, ao referir-se a Frédéric, o analisa como um herói que transita entre dois mundos: 1) o mundo da arte (representado por Arnoux) e 2) o mundo da política (representado pelo senhor Dambreuse). Além de transitar, ele também negocia nesses mundos. Isso coaduna com o que Bourdieu (1996, p. 19) afirma:

Toda a existência de Frédéric, como todo o universo do romance, vai organizar-se em torno de dois polos, representados pelos Arnoux e pelos Dambreuse: de um lado, a “arte e a política” e, do outro, “a política e os negócios”. [...] As *personagens-referências*, Arnoux e Dambreuse especialmente, funcionam como símbolos encarregados de marcar e de representar posições pertinentes do espaço social.

De fato, se pensarmos *A educação sentimental* a partir da concepção de Bourdieu, temos que Frédéric é lançado em uma “arena” de luta que exige dele, e de seus companheiros, uma fuga à inércia e uma adequação ao jogo estabelecido pelo campo de poder que se abre através dessas *personagens-referências*. Portanto, ou se recorre a estratégias dentro desse campo em que um jogo se estabelece, com seu conjunto, como propõe Bourdieu (1996, p. 24), “das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas”, ou se está fora do páreo. São esses trunfos que podem dirigir a maneira de jogar e o sucesso no jogo. A esse processo de envelhecimento social Gustave Flaubert chama de “educação sentimental”.

Bourdieu (1996, p. 36) pontua, ainda, que: “A educação sentimental de Frédéric é o aprendizado progressivo entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário”. Em seu aprendizado, ele passa a fazer parte do campo de poder que se abre através das relações estabelecidas, mas ele não está apto, muito menos confortável, em sua tentativa de adequação. Pelo ângulo de visão de Bourdieu, Frédéric não tem “vontade de vencer”, no entanto integra esse campo de poder como um “jogador” que dispõe de um trunfo: a herança recebida por ocasião da morte de um tio.

Frédéric renuncia à condição restritiva a que alguns sujeitos se submetem quando, por estarem em determinados campos, buscam adequar-se aos ditames socialmente estipulados. A esses ditames ele não parece disposto a se prender. Na linha de raciocínio de Bourdieu, as ilusões que prendem o indivíduo a regras que restringem, por vezes, sua existência à tentativa de adequação, não se mostram atrativas para ele. Diante disso, ele prefere a imersão em ilusões platônicas do que entregar-se a ilusões típicas da realidade prática, como o desejo de obtenção de capital econômico, político e social.

Bourdieu (1996, p. 36) considera o jogo da arte como, no sentido dos negócios, um jogo de “quem perde ganha”. A vida de Frédéric, para o sociólogo, assimila essa lógica. Gustave Flaubert estabelece uma correspondência, ao criar seu herói, entre formas de amor e formas de amor pela arte inventadas, quase ao mesmo tempo, no mesmo mundo. Desse modo, fica explícita a relação de inversão que opõe o universo da arte pura ao mundo dos negócios.

Dessa homologia, Bourdieu afirma se cumprir a lei da incompatibilidade entre os universos. Frédéric, por seu caráter dúbio, hesita sempre entre o poder do mundo da arte e o poder do mundo dos negócios. Ele, no entanto, no que concerne à perspectiva amorosa, permanece tripartido entre as três mulheres que o circundam: 1) Madame Arnoux (arte), 2) Madame Dambreuse (poder) e 3) Rosanette (mercenarismo).

Em suma, de acordo com Bourdieu (1996, p. 49), Frédéric não consegue empenhar-se em nenhum dos jogos de arte ou de dinheiro produzidos e propostos pelo mundo social. Em consequência disso, seu insucesso e desilusão são inevitáveis. Ele não leva a sério, por impotência e inadequação, os jogos estipulados pelo campo.

Em texto introdutório d’*A educação sentimental*<sup>71</sup>, Édouard Maynial (2009) menciona o trecho de uma das correspondências de Gustave Flaubert. Nele, o autor discorre sobre a produção desse romance:

Agora, há um mês que estou escrevendo um romance de costumes modernos que se passará em Paris. Será a história moral dos homens da minha geração; a história sentimental, para ser mais exato. É um livro de amor, de paixão; mas de paixão como pode existir, isto é, inativa. O assunto, tal como o concebi, é, creio, profundamente verdadeiro, mas, por isso mesmo, provavelmente pouco divertido. É pobre de fatos, de drama; além disso, a ação estende-se durante um lapso de tempo demasiado considerável. Em suma, tenho grandes dificuldades e estou cheio de inquietação. (MAYNIAL, 2009, p. 09).

Nessa síntese, Gustave Flaubert dimensiona muitos aspectos perceptíveis no romance. Ele menciona que a história terá como cenário Paris e que será a história moral e sentimental dos homens de sua geração. Ele aponta, ainda, o tema a ser abordado: o amor e a paixão irrealizada. Sobre a ação narrativa, ele alude ao fato de que há uma pobreza de drama, facilmente percebida pela longa sequência temporal criada com a intenção de mostrar o estiolamento da vida na irrealização do tempo.

---

<sup>71</sup> Edição da Nova Alexandria, traduzida por Adolfo Casais Monteiro, que constitui uma das obras utilizadas para nossa análise.

Para Maynial (2009, p. 09–10)<sup>72</sup>, esse texto nos ajuda a compreender a intenção de Gustave Flaubert ao desenvolver esse romance. Nele, de fato, consta a essência, de ideia ou de atmosfera, do que se constrói n’*A educação sentimental*. O autor menciona, também, o fato de ser esse um livro “pesado”, com um tema “burguês”, com nítido “desânimo” e senso de refletir sobre história a partir da criação de personagens que ele diz serem, frequentemente, menos “interessantes” do que as da história.

Maynial (2009, p. 10) não se distancia de estudos cuja perspectiva é olhar para o autor e vê-lo ficcionalizado na personagem. Desse modo, ele afirma: “*A Educação Sentimental* acha-se na linha dos grandes romances pessoais do século XIX”. Discordamos dele, porque o fato de Gustave Flaubert ter dito que transporta para sua obra, segundo seu hábito, tudo o que vê e sente, não o coloca, necessariamente, na condição de romancista construtor de uma obra pessoal, preocupada em tratar de aspectos vividos como o faria um memorialista.

Além disso, Maynial (2009, p. 11) comenta: “Já é sabido que, por mais de uma vez, encontrou-se ele na situação em que colocará seu herói”. Esse argumento não nos parece suficiente para considerar essa obra um romance pessoal, pois qual romancista não se encontrou, em algum momento, na situação em que poderia colocar seu herói? Com a leitura que fazemos das impressões de Maynial, observamos que ele se insere no rol de estudos cuja preocupação é observar, na obra literária, traços biográficos do autor e esquecem-se, por vezes, de que a ficção opera com componentes estruturantes específicos.

Interessa-nos no texto de Maynial (2009, p. 11), em verdade, algumas observações feitas por ele sobre Frédéric, como o trecho no qual ele afirma: “Frédéric Moreau era filho espiritual de Bovary e de Emma. Vamos encontrar nele essa herança de ilusões interiores, de impaciências amorosas, de falências sentimentais que a mãe lhe deixou”. Nesse aspecto, concordamos, porquanto Frédéric é aprisionado a uma perspectiva burguesa e, assim como Emma Bovary (que via no modelo burguês de vida a suposta solução para suas angústias), não cria para si ambiente propício para evitar o fracasso de sua existência.

Para Maynial (2009, p. 15): “*A Educação Sentimental* é o drama da juventude burguesa de 1840; e é também o drama de um temperamento romântico, sempre frustrado, porque sempre procura o inacessível”. Frédéric está imerso no amor que direciona à Madame Arnoux e consegue, embora furtivamente, a esperança de concretização desse amor, no entanto essa esperança se destrói. Conforme Maynial (2009, p. 15), isso acontece por um motivo: “A vida

---

<sup>72</sup> Carta endereçada a Srta. Leroyer de Chantepie, em 06 de outubro de 1864.

de Frédéric Moreau malogrou porque as circunstâncias exteriores são adversas ao sonho, e porque Frédéric se evade sempre, em vez de viver”.

N’A *educação sentimental e a história como composição*, Murilo da Silva Coelho (2017) recorre aos conceitos de *composição* e *personagem mediana*, propostos por Lukács no livro *O romance histórico*<sup>73</sup>, para realizar uma leitura d’A *educação sentimental* que, para ele, deve ser lido como *romance de formação*.

Ao remeter-se a Frédéric, Coelho (2017, p. 192) o denomina como *personagem mediana*, isto é, uma personagem “no meio da vida, que congrega em si as grandes esperanças e as ilusões perdidas de uma modernidade cujo projeto humanitário malogra, mas cujo projeto econômico e industrial ascende”. Quanto a esse aspecto, consideramos pertinente a leitura do autor. Basta observar o fato de que entre a educação sentimental de Frédéric e o fracasso da Revolução de 1848 temos (COELHO, 2017, p. 193), de um lado, “o triunfo da máquina, da alta burguesia e do capital”, e, do outro, “a desilusão revolucionária das massas e o desencanto amoroso de Moreau”.

Coelho (2017, p. 193–194) parte dessa reflexão e, baseado na leitura que faz do livro *O romance de formação*, de Franco Moretti (2020), propõe a ideia de que a “desilusão revolucionária das massas” encontra-se com a desilusão amorosa de Frédéric, uma vez que o romance de formação e a história aproximam-se e articulam-se em termos de composição.

Subsidiados pela visão de Lukács n’A *teoria do romance*, optamos por pensar A *educação sentimental* não como *romance de formação/educação*, mas como romance do *romantismo da desilusão*. Moretti (2020, p. 13–14), no entanto, diz que o *romance de formação/educação* está posicionado na transição entre duas classes sociais: a burguesia e a aristocracia. Elas correspondem às duas faces da classe dominante e desaparecem, apenas, com

---

<sup>73</sup> N’O *romance histórico*, Lukács (2011) discute de que maneira os conflitos históricos podem atuar como mecanismos de transformação da realidade e de que maneira essa transformação poderia repercutir na produção de obras literárias cujas enredísticas privilegiam fatos históricos documentados. Sendo esse tipo de romance fruto da necessidade advinda do período posterior às grandes revoluções, ele teria enfatizado, em seu processo composicional, os confrontos que tornaram a história uma experiência massificada e que criaram nos envolvidos uma compreensão de sujeitos participantes da história. Devemos ressaltar que, na primeira parte desse livro, Lukács discorre sobre a obra romanesca de Walter Scott, ocasião em que aponta nele a percepção do componente histórico inerente a seu tempo e a criação de personagens representativas do homem mediano, isto é, do homem imerso em desafios existenciais da vida cotidiana, propenso à mediocridade diante de um mundo de abandono, inserido inevitavelmente nas mudanças do tempo etc. A *educação sentimental* é um romance que pode ser lido como romance histórico e seu herói, na linha do que Lukács denomina personagem mediana, é representativo em potencial do homem mediano, por ser destituído de opiniões políticas, perdido em sua individualidade, atravessado por ideologias diversas sem tornar-se adepto de nenhuma delas etc. No romance histórico, segundo Lukács (2011, p. 246): “As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação”. O componente individual e o componente sócio-histórico são inseparáveis, conforme Lukács, na caracterização e na condução do enredo.



*A educação sentimental*, ou seja, a partir da segunda metade do século XIX. Com esse romance, portanto, terminaria a prolífera temporada do *Bildungsroman*.

Ao tratar sobre Frédéric (a quem denomina herói do *romance de formação/educação*), Moretti (2020, p. 34) o relaciona ao debate acerca da juventude nessa forma romanesca, que pode apresentar uma oposição entre maturidade e juventude de modo proporcional. Isso ocorre, segundo o autor, de acordo com os aspectos culturais que podem enfatizar um e desvalorizar o outro, ou vice-versa. Em se tratando de Frédéric, Moretti (2020, p. 34) assinala:

Frédéric Moreau fica tão hipnotizado pelas potencialidades contidas na sua juventude que chega a abominar qualquer determinação, tida como intolerável empobrecimento de sentido; a sua profética juventude narcisista, que se queria interminável, desembocará diretamente, e de improviso, em velhice imbecilizada.

O modo como o herói é configurado na obra (submetido à fugacidade do tempo e às voltas, sem participação efetiva, com a expectativa revolucionária de um povo) dá margem para que o vejamos, de certo modo, como esse jovem homem hipnotizado pelas potencialidades de que dispõe, mas incapaz de torná-las significativas para a reconfiguração de algo em torno do mundo no qual transita.

Em seguida a essa reflexão, Moretti comenta que Gustave Flaubert, com *A educação sentimental*, e George Eliot, com *Felix Holt* e *Daniel Deronda*, produzem as últimas obras-primas do gênero. Ele deixa claro, portanto, que *A educação sentimental* é um *romance de formação/educação*. Essa forma romanesca, segundo Moretti (2020, p. 40), tem início com Goethe e Jane Austen e termina “com o 1848 de *A educação sentimental* (a revolução que não foi uma revolução)”.

Para considerá-lo não um romance do *romantismo da desilusão*, mas um *romance de formação/educação*, é preciso retomar a tese de Lukács e pensar quais pontos são considerados por Moretti (2020, p. 36–37) para fazer tal afirmação. Inicialmente, Moretti comenta não existir, no século XIX, nenhum filósofo do romance. Em seguida, ele menciona o ensaio de Lukács e tece a seguinte crítica:

*A Teoria* de Lukács — que tenta, significativamente, preencher ambas as lacunas: filosofia do romance como forma de reconciliação — desemboca, inevitavelmente, em um genial fracasso. Dado que a realidade do compromisso se presta mal à formalização conceitual, seu lugar eleito torna-se a esfera dos comportamentos cotidianos e irreflexivos, das precauções

empíricas e normalmente inconscientes. Esfera da “mentalidade”, justamente, e da prática diária que lhe é inextricável.

Se, do ponto de vista de Moretti, *A teoria do romance* não dá conta de construir uma filosofia do romance, consideramos (contrariamente à visão dele) que poucas obras do período se aproximaram tanto de fazê-lo. Lukács vai além da observação de componentes formais do gênero romanesco, pois seu pensamento está mediado por perspectivas filosóficas que pensam o romance como fruto da modernidade. Esse gênero, para ele, é a epopeia do mundo burguês e, como tal, concentra valores que só compreendendo as idiossincrasias do mundo moderno poderíamos compreendê-lo em suas especificidades.

Não seria possível vislumbrar a obra de Lukács, portanto, fora do debate de cunho filosófico que ele empreende nesse texto. O filósofo consegue pensar o gênero romanesco amplamente à medida que realiza uma explanação da forma épica em seu desenvolvimento pela história e considera o romance como a forma, por excelência, de um mundo problemático, porque submetido à modernidade e suas complexidades. Ao trazer o romance para o debate, ele compreende a forma romanesca a partir do desenvolvimento do gênero, desde a epopeia, considerando-o em produções de três séculos: um romance do século XVII (*Dom Quixote*), um do século XVIII (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*) e um do século XIX (*A educação sentimental*).

Em estudo especificamente acerca d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*<sup>74</sup>, Lukács (2009, p. 592) apresenta esse romance como protótipo do *romance de educação*<sup>75</sup>, porque “seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade”. Para o teórico (LUKÁCS, 2009, p. 595), Wilhelm Meister passa por esse processo formativo/educativo a partir da descoberta de métodos que utiliza para o despertar do conhecimento da realidade, ou mesmo para lidar com os conflitos apresentados pela realidade — conflitos que estão a serviço do amplo desenvolvimento da personalidade do herói.

A formação/educação do herói é resultante, na linha de pensamento de Lukács, de sua relação complexa com a vida prática e seus desafios. Ele tem uma interioridade em conflito

---

<sup>74</sup> Posfácio que consta no livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* — edição apresentada nas referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>75</sup> O termo *Bildungsroman* (do alemão *bildungs* = educativo; *roman* = romance) corresponde, segundo Moretti (2020, p. 27), à “forma que domina — ou, mais precisamente, torna possível — o século de ouro da narrativa ocidental”. Conforme Moretti (2020, p. 41), esse tipo de romance: “Reaparece sob várias dicções (“romance de formação”; “de iniciação”; “de educação”) nas maiores tradições literárias”. O herói do *romance de formação/educação* é apresentado em sua juventude — o que dá a tônica dessa forma romanesca. Retomamos esse ponto mais adiante quando nos remetemos ao romance *Quarup*.

com a exterioridade do mundo, contudo suas experiências existenciais trazem conformação para a alma. O herói não é bem-sucedido, porquanto não pode encontrar realização plena de suas metas existenciais em um mundo degradado e degradante, todavia ele é capaz de encontrar algum equilíbrio entre o agir e o pensar, isto é, vislumbra alguma conformidade ou resquícios de equilíbrio. Suas experiências trazem aprendizagem para a vida e possibilidades de desenvolvimento humano.

Uma teoria pode ser refutada, certamente, e o próprio Lukács já problematizou esse ensaio, no entanto consideramos pertinente a linha de discussão promovida pelo filósofo n'A *teoria do romance*. Assim, para Frédéric ser considerado *herói da educação/formação*, ele precisaria passar, igualmente a Wilhelm Meister, por acontecimentos existenciais que resultariam em uma personalidade em conformação com o mundo, ou mesmo capaz de trazer suas aprendizagens para o espaço de ação no qual está inserido. Isso não ocorre, em absoluto, com Frédéric.

Longe disso, quando o romance termina, o herói faz um balanço de sua vida, mas não como alguém cujas vivências poderiam conduzi-lo a novos horizontes de compreensão existencial. Ele apenas constata o malogro da vida sem, contudo, retirar disso algum componente propiciador de equilíbrio ou de conformidade. Após fracassar em suas empreitadas, resta-lhe apenas ruminar em sua interioridade o que poderia ter sido, mas não foi. Nada mais lhe resta, pois sua meta existencial ficou relegada à interioridade ampla demais, e à não conformidade. No espelho do presente, ele vê a mesma imagem do malogro que lhe assombrou no passado e que lhe massacrará no futuro.

Ainda no livro *O romance de formação*, precisamente na seção *O que tivemos de melhor*, Moretti (2020) realiza um debate no qual retoma o conceito de *romantismo da desilusão* e realiza uma leitura crítica a respeito d'A *educação sentimental*<sup>76</sup>. Nesse sentido, para Moretti (2020, p. 269–270):

Os primeiros capítulos de *A educação sentimental* parecem dar razão a Lukács. Se Frédéric não é exatamente “esmagado”, ele é, ainda assim, rejeitado por um “mundo de convenção”, repleto de protelações, equívocos,

---

<sup>76</sup> Moretti (2020, p. 269) inicia o texto com a seguinte explanação: “Ao discutir, em *A teoria do romance*, o “romantismo da desilusão”, Lukács explica a “tendência à passividade” de Frédéric Moreau, sua “tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos”, pelo fato de “a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. A derrota do “indivíduo, portador da exigência utópica à realidade, [que] foi esmagado pela força bruta desta última”, torna-se assim “o pressuposto da subjetividade”; de uma subjetividade, desnecessário dizer, que não pretende mais se voltar ao mundo exterior, dado que “o aspecto cósmico da interioridade a faz repousar em si, autossuficiente”.

promessas não cumpridas. Aquilo que mais o amargura é que nada de decisivo acontece. Em termos narratológicos, logo que um evento está prestes a se transformar em um “núcleo” (unívoco, propulsor, irreversível), eis que ele retorna, pelos motivos mais variados, ao estatuto indeterminado de “satélite” de uma trama que nunca decola. De fato, temos a impressão de nunca avançar, especialmente com Madame Arnoux: e essa derrota *sui generis* encoraja Frédéric a fantasiar — a enfatizar “o aspecto cósmico” e “autossuficiente” de sua interioridade para que esta ressarça-o pela impossibilidade de alcançar o cosmo real.

Os primeiros capítulos do romance, de fato, aludem ao herói quando ele ainda é o jovem sonhador na ocasião do primeiro contato com Madame Arnoux. Frédéric pensava (FLAUBERT, 1985, p. 48) “au plan d’un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures”. Ele deseja, também, morar com o amigo Deslauriers em Paris, mas ambos são impedidos por questões financeiras. Além disso, o narrador aponta que

Frédéric, dans ces derniers temps n’avait rien écrit; ses opinions littéraires étaient changées: il estimait par dessus tout la passion; Werther, René, Frank, Lara, Lélia et d’autres plus médiocres l’enthousiasmaient presque également. Quelquefois la musique lui semblait seule capable d’exprimer ses troubles intérieurs; alors, il rêvait des symphonies; ou bien la surface des choses l’appréhendait, et il voulait peindre. Il avait composé des vers, pourtant; Deslauriers les trouva fort beaux, mais sans demander une autre pièce. (FLAUBERT, 1985, p. 62).

Frédéric muda de opiniões literárias, faz uma pausa na escrita e valoriza as paixões, a ponto de comentar (FLAUBERT, 1985, p. 34): “L’amour est la pâture et comme l’atmosphère du génie. Les émotions extraordinaires produisent les œuvres sublimes”. Entre escritas e não escritas, e apreciações musicais, ele direciona sua atenção à pintura, também à produção de versos medíocres, que Deslauriers acha bonitos, embora não faça questão de ler outros. Algo a ser considerado, ainda na linha dos sonhos irrealizados de Frédéric, é o romance *Sylvio, le fils du pêcheur*, que nos remete a uma paródia de obras românticas.

Em seguida, Moretti (2020, p. 270) sugere que o enredo passa por uma transformação significativa quando Frédéric herda a fortuna deixada pelo tio, porquanto nada deveria impedi-lo de realizar seus desejos e de livrar-se do “cosmo vicário de suas fantasias”. Como podemos constatar, isso não ocorre. Ao contrário, Frédéric, segundo Moretti (2020, p. 271), aspira a um mundo alternativo e inteiramente hipotético e, quando dispõe de dinheiro, “dedica-se à tarefa oposta, e faz de tudo para impedi-las ou então atenuá-las”. Diante disso, Moretti (2020, p. 271) assinala:

Diferente de seus antecessores, Frédéric *freia* a trama no lugar de acelerá-la. Ele é o homem da mediação, do compromisso: entre os dois Arnoux, entre Arnoux e Dambreuse, entre Dambreuse e a Revolução de 1848. Toda vez que a sociologia simplificada mas inexorável de *A educação* tende a polarizar as posições, lá está ele pronto para aproximá-las; toda vez que um personagem está prestes a desaparecer de cena, um empréstimo de Frédéric lhe permitirá seguir vivendo. Tanto no “espaço” como no “tempo” do romance, tanto nas relações econômicas como naquelas sentimentais ou ideológicas, em todo lugar em que for necessário escolher, isto é, separar e excluir, Frédéric intervém para afastar esse momento.

Dispondo de sua herança, Frédéric retorna para Paris, agora com a quantia necessária para manter o *status* que lhe conduziria a uma vida social na qual pudesse vislumbrar a efetivação do amor. Isso, porém, não ocorre. Cabe ao herói, conforme Moretti menciona, deslocar-se por diversos grupos e, com isso, manter relações que ele, de certo modo, consegue conciliar, seja por disponibilizar quantias para minimizar problemas financeiros de algumas personagens (os Arnoux são seus prediletos quando o assunto é emprestar dinheiro ou tentar salvar da ruína), seja por ele intermediar relações (as mulheres com as quais ele se relaciona e os amigos dele são peças no jogo que ele aciona sem, no entanto, ter como controlá-las). Nesse constante jogo de relações, Moretti (2020, p. 271) observa:

Frédéric não é uma “alma bela” e não tem nada de positivamente generoso. O que o move é uma irreprimível repulsa por tudo aquilo que é *determinado*. Se, portanto, ele “se esquiva de lutas e conflitos externos”, tal não ocorre, como pensa Lukács, *porque* sua alma é mais “ampla” do que o mundo, mas, ao contrário, *com o fito* de torná-la assim.

Moretti (2020, p. 271) menciona que Frédéric não tem alma ampla, mas busca torná-la ampla e, desse modo, vivencia algo como uma espécie de aspiração ao romantismo. Estando o herói envolto nessa atmosfera de aspirações, Moretti o apresenta a partir de alguns componentes caracterizadores desse romantismo do herói (não estaria nisso, portanto, o traço característico do herói do *romantismo da desilusão* a que Lukács alude e que desenvolve amplamente no ensaio que constitui nossa base teórica?).

Em primeiro lugar, segundo Moretti (2020, p. 272), o indivíduo se vê frente a algo desafiador: construir uma identidade determinada através da renúncia dos frutos “sempre novos da modernidade”. Assim, seria necessário renunciar a ser “moderno” ou renunciar a ser “indivíduo”. Para o autor, o que poderia resolver essa antinomia seria a evidência de um comportamento irônico-estético. Por esse viés, de um lado, há o que o autor denomina

“compossibilidade da fantasia”, que mantém vivas as promessas do mundo, e, do outro lado, por estar no âmbito do imaginário, que pode ser revisto a qualquer momento, o indivíduo fica desobrigado em relação às idas e vindas de identificações concretas que lhe deixariam “exausto e fragmentado”.

Em segundo lugar, o indivíduo se vê diante de algo que leva “a imaginação moderna à esfera do ter”. O dinheiro figura, segundo Moretti (2020, p. 273), como “mediador *universal*”, de modo que ele passa a servir mais para a concepção dos desejos do indivíduo (e isso ocorre nitidamente com Frédéric) do que para a realização deles.

Em terceiro lugar, dispendo de dinheiro, o indivíduo precisaria dispor, sobretudo, de juventude. Para Moretti (2020, p. 273), Frédéric é o pioneiro do que ele denomina: juventude *protraída*. Essa juventude, típica do mundo burguês, representa um âmbito de inumeráveis possibilidades, no entanto ela tende a cair em uma espécie de fase cujo valor está em si e, conseqüentemente, ela desenvolve uma busca que se prolonga como meta. Segundo Moretti, a juventude, vista por esse ângulo, leva Frédéric à procrastinação. Nessa perspectiva, para o autor:

Se ele freia e trama e se esforça para desativar os núcleos, o faz justamente para conservar pelo tempo possível aquele estado de indeterminação psicossocial que, de campo de treinamento para a maturidade, passa a ser o fim, autônomo e ciosamente protegido, da juventude moderna. (MORETTI, 2020, p. 273).

Frédéric freia, procrastina e fia-se na ideia de que é possível aguardar o tempo adequado para realizar determinadas ações. Ele também tende a evadir-se dos problemas, principalmente quando está em suas mãos tomar uma atitude decisiva. Um exemplo emblemático disso se dá quando Deslauriers, que lhe pede dinheiro para financiar uma revista, vê seu sonho frustrado porque Frédéric decide emprestar a Arnoux o dinheiro que havia prometido ao amigo. O dinheiro está nas mãos dele, que poderia retribuir com o empréstimo as muitas vezes em que Deslauriers lhe havia suprido financeiramente, no entanto, por interesse afetivo-amoroso, ele prefere socorrer ao casal Arnoux.

Arnoux expõe a Frédéric a necessidade de obter uma quantia para evitar a perda do imóvel em que vivia (FLAUBERT, 1985, p. 242): “Ce n’est pas pour moi, mon Dieu! mais pour mês enfants, pour ma pauvre femme!” Quando Arnoux menciona a esposa, Frédéric, naturalmente, cai em sua chantagem emocional e decide ajudá-lo. O narrador menciona que Frédéric: “Il resta chez lui, maudissant Deslauriers, car il voulait tenir sa parole, et cependant obliger Arnoux”. Depois de hesitar, ele diz (FLAUBERT, 1985, p. 243): “Donc, puisque je

manque à l'un, ne suis-je libre?... D'ailleurs, quand Deslauriers attendrait! — Non, non, c'est mal, allons-y!" Em seguida, temos uma sequência narrativa que nos possibilita refletir sobre a procrastinação de Frédéric. Na ocasião, ele hesita, retarda a resolução de problemas, fica dividido etc. Assim o narrador apresenta essa sequência:

Il regarda sa pendule.  
— "Ah! rien ne presse! la Banque ne fermé qu'à cinq heures".  
Et, à quatre heures et demie, quand il eut touché son argent:  
— C'est inutile, maintenant! Je ne le trouverais pas: j'irai ce soir!" se donnant ainsi le moyen de revenir sur sa décision, car il reste toujours dans la conscience quelque chose des sofismes qu'on y a versés; elle en garde l'arrière-goût, comme d'une liqueur mauvaise.

Il se promena sur les boulevards, et dîna seul au restaurant. Puis il entendit un acte au Vaudeville, pour se distraire. Mais ses billets de banque le gênaient, comme s'il les eût volés. Il n'aurait pas été chagrin de les perdre.

En rentrant chez lui, trouva une lettre contenant ces mots:

"Quoi neuf?  
Ma femme se joint à moi, cher ami, dans l'espérance, etc.  
À vous",

Et un parafe.  
— "Sa femme! elle me prie!"  
Au même moment, parut Arnoux, pour savoir s'il avait prouvé la somme urgente.

— "Tenez, la voilà!" dit Frédéric.

Et, vingt-quatre heures après, il répondit à Deslauriers:

— "Je n'ai rien reçu".

L'Avocat revint trois jours de suite. Il le pressait d'écrire au notaire. Il offrit même de faire le voyage du Havre.

— "Non! c'est inutile! je vais y aller!"

La semaine finie, Frédéric demanda timidement au Monsieur Arnoux ses quinze mille francs.

Arnoux le remit au lendemain, puis au surlendemain. Frédéric se risquait dehors à la nuit close, craignant d'être surpris par Deslauriers. (FLAUBERT, 1985, p. 243–244).

O contexto é conflitante para Frédéric, uma vez que ele não quer descumprir a promessa feita ao amigo, mas se sente na obrigação de auxiliar Arnoux para que, dessa maneira, possa beneficiar sua amada. Arnoux, oportunista e cínico, menciona a esposa como estratégia discursiva de convencimento: se não sabe do amor de Frédéric por ela, ao menos ele sabe da afeição e do respeito que o rapaz lhe direciona. Apelar para o bem-estar da família, além disso, dá-nos a entender que ele capta a ingenuidade de Frédéric, também a incapacidade do rapaz de resistir à pressão psicológica a que ele o submete. Tendo a quantia de que ele precisa, Frédéric

torna-se o alvo perfeito. Tanto que ele vai à sua casa, senta-se à cama (indicativo de intimidade), reforça o pedido com bilhetes etc.

Notamos na cena, principalmente, a tendência de Frédéric à hesitação. Ele protela a resolução do problema, se evade, cria tentativas de distração, está dividido e pensa, até, no quão positivo seria perder o dinheiro de que dispunha só para não ter a obrigação de decidir-se em relação a quem deveria destiná-la. Entregá-la a Deslauriers, seria correr o risco de perder a amada de seu campo de visão. Entregá-la a Arnoux, seria decepcionar ao amigo que tantas vezes lhe havia ajudado com empréstimos. Flanar pelos bulevares, jantar sozinho em restaurante e ir ao Vaudeville correspondem a tentativas objetivas de retardar a solução do problema. Ele, aliás, entrega o dinheiro a Arnoux e passa a fugir de Deslauriers até o momento em que não tem escolha e, para solucionar o problema, mais uma vez se evade: recorre a uma mentira para livrar-se do amigo.

Indignado com Arnoux, que não lhe restitui o dinheiro na data combinada, e com remorso pelo que fez com Deslauriers, mais uma vez ele se evade, pois lança mão do primeiro assunto que lhe vem à mente e decide escrever uma “História do Renascimento”, como podemos constatar no trecho:

Il entassa pêle-mêle sur sa table les humanistes, les philosophes et les poètes; il allait au cabinet des estampes, voir les gravures de Marc- Antoine; il tâchait d’entendre Machiavel. Peu à peu, la sérénité du travail l’apaisa. En plongeant dans la personnalité des autres, il oublia la sienne, ce qui est la seule manière peut-être de n’en pas souffrir. (FLAUBERT, 1985, p. 246).

Perder-se na personalidade dos outros, como o narrador menciona, e com isso esquecer-se da sua, é o que mais caracteriza o herói. O estudo de conteúdos sobre o Renascimento, que surge apenas como estratégia para minimizar as mágoas, mostra o quão propenso à evasão Frédéric está. Ele é um jovem cuja personalidade está propensa a ensimesmar-se e a fugir dos conflitos externos.

Retomando a discussão proposta por Moretti, sobre essa obra ser um exemplar do *romance de formação* (no caso, um dos últimos exemplares), ele retoma a temática da juventude do herói e afirma: “Mas se a juventude aspira apenas a “ser ela mesma” e, portanto, a conservar-se *enquanto juventude*, então não haverá mais necessidade do romance de formação”. Além disso, Moretti (2020, p. 274) observa:



Com sua lucidez nua e fria, *A educação sentimental* conclui um século de tentativas, e aqueles seus personagens que nos parecem sempre tão inautênticos, como se estivessem interpretando um papel que não lhes interessa mais; aquela trama tão repisada, quase um remedo de trechos de romances precedentes; aqueles diálogos em que aquilo que havia sido problemático e vivo transforma-se na certeza banal dos lugares-comuns — todos esses elementos são sinais de um gênero literário que morre, de uma estrutura que não se sustenta mais.

Concordamos com o autor, mas nos questionamos sobre o seguinte: sendo essas personagens — e Frédéric nos interessa particularmente — inautênticas, e intérpretes de um papel que não lhes interessa mais, como ainda observar nesse romance os componentes típicos do *romance de formação*? Não seria mais pertinente seguir a visão de Lukács que vê nessa obra uma perspectiva outra? Moretti (2020, p. 274) ainda menciona a esse respeito: “Termina o *Bildungsroman* — e termina, podemos acrescentar, voltando ao seu problema inicial: a Wilhelm Meister, do qual Frédéric Moreau é apenas um pálido *avatar*”. Sendo apenas um *avatar* de Wilhelm Meister, não seria pertinente considerá-lo prototípico de outra configuração em termos de herói romanesco?

Quando Moretti (2020, p. 275–276) vislumbra a juventude de Frédéric estiolar-se (e isso ocorre em decorrência de um tempo sorrateiro que a tudo e a todos arrasta nas desilusões do que não pode ser controlado), ele vê nisso um resquício do herói do *romance de formação* quando, conforme apontamos anteriormente, nele não localizamos uma juventude cujo esforço desencadeará uma percepção do mundo: madura, equilibrada e passível de ser compreendida por uma perspectiva da assimilação de valores resultantes das experiências construídas no desenrolar da juventude. Sobre esse ponto, Moretti (2020, p. 275–276) afirma:

Assim é para a juventude de Frédéric: apesar de todo o esforço, terminará — e terminará do *pior* modo possível, uma vez que ele chegará desarmado ao termo do prazo concedido. Brusco despertar ao qual não advirá um novo dia, essa juventude precipita-se de chofre em uma velhice cujo único alimento são as “esperanças” de uma época passada, esperanças já emboloradas, “recordações”.

Recordações de esperanças passadas existem, sim, quando nos deparamos com Frédéric no final do romance. A maturidade dele, ressalvamos, é desiludida. Foi o romantismo que lhe propiciou esperanças vãs e motivos existenciais supérfluos, isto é, esse romantismo foi sua perdição e, conseqüentemente, a causa de sua desilusão. Frédéric é um herói do romantismo

desiludido, enfatizamos, e não um *herói da formação/educação*. A discussão de Moretti (2020, p. 276) sobre juventude/maturidade mais reforça nossa concepção, do que nega:

E é natural que seja assim, pois o romance de formação sempre esteve titubeante diante da definição de “maturidade”: em certo sentido, nasceu como gênero literário exatamente porque o novo fascínio pela juventude havia ofuscado essa ideia, e tornava difícil esclarecê-la. Entretanto, essa é a primeira vez que nos é sugerido que a maturidade é... nada. Um vazio, um vão entre juventude um pouco vil e uma velhice imbecilizada.

Por que, então, não considerar essa obra por outra perspectiva que não a de *romance de formação*? Não nos ocorre que Frédéric, na linha do que Lukács (2009, p. 595) pensa ser o *herói da formação/educação*, tenha construído para si um método através do qual seja possível despertar o desenvolvimento da personalidade, tampouco tenha chegado à cooperação harmônica, ironicamente constituída, entre os homens livres.

No texto *Observações sobre A educação sentimental*, de Maria Rita Kehl (2017), a autora cria uma tese instigante: todas as personagens de Gustave Flaubert são, para ela, *bovaristas*. Quanto a Frédéric, Kehl (2017, p. 10) é incisiva ao afirmar: “Sim, Frédéric Moreau é um bovarista”<sup>77</sup>.

Antes de adentrar na reflexão que dá base à sua assertiva, devemos mencionar que a autora trata do título do romance advertindo para que não se busque, nesse que é o mais político dentre os romances do escritor, lições de moral. Em verdade, ele apresenta a retomada de fatos históricos de larga repercussão para a política da França no século XIX, também apresenta de que maneira seu herói está às voltas com esses e tantos outros acontecimentos. De fato, segundo a autora (KEHL, 2017, p. 18): “Em meio à narrativa romanesca e irônica da saga de Frédéric, Flaubert insere cerca de quarenta páginas em que a ação se passa durante a grande revolta que tomou conta de Paris em 1848”.

Em que aspecto, portanto, Frédéric, esse herói atravessado pela Revolução de 1848, mas que não toma parte dela, pode ser considerado *bovarista*? Para Kehl (2017, p. 09), Frédéric é um “jovem provinciano que chega a Paris cheio de sonhos romanescos”, porém os sonhos dele

---

<sup>77</sup> Em *Silences de Flaubert*, Gérard Gennette (2015, p. 216), diferentemente de Kehl, afirma: “Aliás, podemos encontrar na *Éducation Sentimentale* efeitos do mesmo tipo em Frédéric, que, mesmo assemelhando-se a Ema pela tendência ao devaneio, está longe de possuir a mesma capacidade de ilusão: Frédéric não é bovarista, é um sonhador de vontade fraca mas, no fundo, lúcido”. Concordamos com ele, porquanto Frédéric, fadado a fabulações e a dispersões de sua meta individualista e burguesa, é capaz de compreender, em diversos momentos, a complexidade sociopolítica de seu tempo. Ele percebe e compreende essa complexidade, mas não se move no sentido de reverter o quadro. Existem questões pessoais importantes demais para ele e, com isso, tudo o mais se torna secundário. Apesar disso, Frédéric não pode ser considerado, efetivamente, um herói bovarista.

não se tornam projetos. Mesmo quando se torna herdeiro de uma fortuna, deixada por um tio, ainda assim seus sonhos não se concretizam. Obter dinheiro não o coloca em contexto propício à realização de seus objetivos, conforme Kehl (2017, p. 10) observa:

Frédéric não é capaz de estabelecer nenhuma relação estratégica entre seus projetos grandiosos e sua condição de pequeno-burguês provinciano (mais uma vez...!), sonhador e ingênuo diante do jogo de conveniência que ainda regia o que restava da vida em torno da corte, por volta de 1840.

É consenso, entre os estudiosos que refletem sobre esse herói, o fato de que ele é um jovem perpassado por ideais burgueses cuja personalidade é propensa à idealização e, por vezes, à passividade. Embora ele também seja consciente de que estar em sociedade é estar subordinado a jogos de conveniência, há características dele que o tornam, na concepção de Kehl, um herói bovarista, isto é, um sujeito inserido em contexto que o leva a conceber a si mesmo diferentemente do que ele de fato é. Ao propor esse debate, Kehl (2017, p. 10) assinala:

Sim, Frédéric Moreau é um bovarista. Vejamos a definição do termo, cunhado pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier no livro intitulado *Le Bovarisme*, de 1912. O bovarismo seria o “poder conferido ao homem de conceber-se diferente do que é”, escreve Gaultier.

A autora observa que essa definição é proveniente de uma concepção discutível em psicanálise, tendo em vista que, por essa perspectiva, um sujeito mentalmente sadio é o que é capaz de conceber-se idêntico a si mesmo. Além disso, a autora observa que, na definição de Gaultier, o *bovarista* também poderia ser definido como “um sujeito inconformado com o destino a que teria sido predestinado a partir de sua origem social”, ou seja, alguém que percebe a si mesmo vendo-se diferentemente do que se é.

Apesar de mostrar-se contrária a essa definição, Kehl (2017, p. 11–12) retoma três definições de bovarismo apresentadas pelo autor:

Volto à definição do termo (que não atinge, a meu ver, o status de conceito). Gaultier define o bovarismo como “todas as formas de ilusão do *eu* (e...) a fantasia de tornar-se outro. O autor classifica o bovarismo em:

1. Bovarismo moral: ilusão de livre-arbítrio. Sua consequência: a responsabilidade. Ilusão de unidade da pessoa.
2. Bovarismo passional ou o gênio da espécie: por exemplo, o homem presa da paixão de amor.
3. Bovarismo científico ou o gênio do conhecimento.

A autora comenta, nesse caso, que todo ser humano pode perceber em si mesmo, em algum momento da vida, uma dessas fantasias. Para ela (KEHL, 2017, p. 12), somente o depressivo teria dificuldade de idealizar “um grande destino, um grande amor, plena liberdade de escolha e realizações geniais”, portanto somente quem é depressivo, pontua a autora, está livre das ilusões bovaristas.

Na concepção de Kehl (2017, p. 11), aplicar a ideia de conceber-se “diferente do que (se) é”, no âmbito da vida social, é algo que está no campo das possibilidades, pois no século XIX, período no qual Gustave Flaubert publica suas obras, a ascensão social e a superação da origem familiar, circunscritas no campo da possibilidade, representam o grande ideal a ser perseguido.

Nesse contexto, seja pela busca de ascensão social (que lhe possibilitaria criar estratégias para tornar-se mais atrativo para a amada), seja pela fuga às origens familiares (suas origens não o colocam em situação de todo desconfortável, socialmente falando, mas o rendimento familiar torna-se baixo e ele só se realiza longe do espaço de casa), Frédéric persegue um ideal. Ele, em verdade, consegue, pela herança obtida, ascender socialmente. Também consegue, ainda em virtude da herança, sair do encalço da mãe e firmar-se em Paris. Apesar disso, ainda é um herói absorvido por um ideal cuja concretização somente se efetivaria se ele fosse capaz de conquistar a mulher a quem direciona seu amor. Para isso, ele teria que ser outro, e não o jovem adolescente deslumbrado pela dama que lhe aparece, pela primeira vez, em setembro de 1840. Isso o torna, certamente, um bovarista. Ele deseja ser o homem perfeito para aproximar-se da mulher amada e para despertar nela a mais romantizada das paixões — mesmo ela sendo uma mulher impedida moralmente pelo casamento. Para conquistar sua amada, portanto, Frédéric quer ser diferente do que é, o que o torna um bovarista em potencial. Há, também, outro contexto a que Kehl (2017, p. 17) faz alusão:

Ele é um personagem tão bovarista quanto sua antecessora literária<sup>78</sup>. Quando lhe sugerem que se candidate a uma vaga na Assembleia, limita-se a imaginar

---

<sup>78</sup> Chama atenção, na breve comparação que Kehl (2017, p. 17–18) realiza entre *A educação sentimental* e *Madame Bovary*, o seguinte trecho: “Tudo aquilo que, em *Madame Bovary*, termina em tragédia, em *A educação sentimental* alimenta a paródia. Só que nem tudo, nesse romance, é paródia. A passagem mais longa e talvez a mais empolgante do livro mais longo de Flaubert não é romântica. Nem romanesca. Acontece quando a cena ficcional se passa dentro de uma cena histórica verdadeira: as famosas “barricadas de Paris, ocorridas em 1848”. Kehl não aprofunda o debate sobre o que caracterizaria a paródia n’*A educação sentimental*, mas deixa pistas para suposições: a paródia se daria por essa obra tratar de um idílio amoroso (ou ao menos inclinar-se para esse idílio) que fracassa irônica e fatalmente? Frédéric seria o herói romântico de uma narrativa em que ser romântico já não seria possível, de modo que vivenciar esse romantismo fora de época seria trágico se não fosse cômico? Pode ser pertinente considerar essa obra por esse ângulo de visão, porque, em verdade, *A educação sentimental* tem componentes que possibilitariam uma leitura paródica de obras literárias do Romantismo. Nesse romance, não

como ficaria elegante com os trajes de deputado. Contenta-se com o devaneio: não toma nenhuma iniciativa a respeito. “Tornar-se outro”, para Frédéric, é um efeito do manejo das aparências e das circunstâncias sociais que se apresentassem.

Esse exemplo, e tantos outros, tornam pertinente a assertiva de Kehl (2017, p. 17) que, inclusive, diferencia o bovarismo de Frédéric do bovarismo de Emma com a seguinte concepção: sendo ele homem, isso lhe dá maior condição de circular socialmente e de lutar para concretizar suas “fantasias românticas sem se comprometer”.

Além disso, Kehl (2017, p. 13) ressalva que Frédéric: “É um herói à deriva — talvez ainda mais do que Emma Bovary, cujos sonhos romanescos eram limitados pela condição de mulher”. A liberdade de movimentar-se, de transitar por diversos círculos sociais, também sua condição de *flâneur* — e Woods (2017) diz ser ele uma espécie de pioneiro da *flânerie* —, tornam esse herói, realmente, um sujeito à deriva, mas livre para tentar realizar seus desejos, embora não os realize completamente. Kehl (2017, p. 14) comenta, a esse respeito, que o herói:

Frequenta, em Paris, círculos de alta burguesia e pequena nobreza, por onde circulam outros arrivistas como ele mesmo. Frédéric é pretensioso, indolente e desorientado, mas a simples condição de homem — somada à de herdeiro de uma fortuna razoável — o livra do destino trágico de sua meia-irmã Emma, filha do mesmo pai-autor, Gustave Flaubert.

Sendo livre para circular, Frédéric (um arrivista em meio a outros arrivistas) integra, conforme Kehl (2017, p. 17), uma arena na qual todos lutam contra todos para ascenderem socialmente. Nesse jogo, estão em pauta “aparências forjadas, casamentos de conveniência, alianças interesseiras, intrigas, aspirações frustradas”.

Interessante observar outra assertiva de Kehl (2017, p. 14–15) a respeito do bovarismo. Ela afirma: “Flaubert, nesse romance que se passa em Paris em uma época de grandes convulsões sociais, embebe a vida social de *bovarismo*”. A autora enumera, ainda, pontos que poderiam comprovar isso: 1) “longas descrições das recepções e dos banquetes”<sup>79</sup>, 2) “as ambições de Rosanette”, 3) “ardores extraconjugais da sra. Dambreuse, sempre frustrada por possuir apenas uma fortuna familiar medíocre” etc.

---

faltam alusões a esse tipo de obras. Frédéric, por exemplo, lia (FLAUBERT, 1985, p. 62): “Werther, René, Frank, Lara, Lélia et d’autres plus médiocres l’enthousiasmaient presque également”.

<sup>79</sup> A esse respeito, Kehl (2017, p. 14) comenta: “É o caso das longas descrições das recepções e dos banquetes — decoração, roupas dos serviçais, cardápios suntuosíssimos, vestimentas de cada um dos comensais a indicar sua condição social, seu maior ou menor acerto, o ridículo de algumas pretensões, a elegância das poucas *femmes comme il faut* e a ostentação deselegante das outras, que apostam a sorte no encontro com algum bom partido.

Talvez isso não ocorra, na concepção da autora, no caso da paixão de Frédéric por Madame Arnoux. Essa paixão permanece, ao longo do enredo, à margem dos acontecimentos do romance e, na concepção da autora, fica livre da ironia de Gustave Flaubert. Não consideramos suficiente esse argumento para isentar a paixão de Frédéric do rol de situações que, no romance, seriam características do bovarismo.

Diferentemente do que a autora pensa, Frédéric está apaixonado por uma mulher a quem ele quer, a todo tempo, impressionar. Da vestimenta utilizada por ele, ao apoio financeiro que ele dá, em vários momentos, a Arnoux, Frédéric quer ser diferente do que é para, com isso, impressionar sua amada, que é descrita (FLAUBERT, 1985, p. 55) como “femmes des livres romantiques”.

Em meio ao idílio de Frédéric, surge a realidade política impossível de passar sem ser percebida por ele, mesmo quando é incapaz de tomar partido sobre os acontecimentos históricos aos quais está submetido. Em suma, Kehl (2017, p. 19) comenta: “Mas a *bêtise* de Frédéric é incurável. Flaubert recusa ao leitor qualquer perspectiva de devaneio romântico a propósito de seu personagem bonito, jovem e sonhador”. Frédéric é um herói bovarista às voltas com seu amor platônico frustrado. Isso não é privilégio, aliás, apenas do amor de Frédéric, pois tudo nessa obra conflui para a frustração.

Em “*Para governar a França, é preciso mão de ferro*”: as ideias feitas no romance de Flaubert, de Alexandre Bebiano (2018), localizamos uma discussão em torno dos recursos formais empregados n’*A educação sentimental* e, dentre esses recursos, interessa-nos a proposta dele a respeito do *herói negativo*.

Bebiano (2018, p. 126) comenta que *A educação sentimental* apresenta dois motivos fundamentais: 1) “O primeiro é a busca do amor e surge logo na viagem que traz o protagonista de Paris” e 2) “O segundo motivo seria o sucesso e o reconhecimento públicos. Ele aparece na noite em que a personagem chega à sua cidade”. Em resumo, esses são os dois eixos aos quais Frédéric está vinculado: ele busca o amor e ele busca o reconhecimento público.

Nesse sentido, Bebiano (2018, p. 127) questiona: “Alcançar o sucesso no amor seria também alcançar o sucesso na sociedade?” Para o autor, é exatamente nisso que Frédéric acredita, embora ele não consiga explicar de que maneira isso seria viável. Importa a Frédéric, desse modo, o sucesso — seja pela busca do amor, seja pela busca do reconhecimento social. Isso se dá, na concepção do autor, por “estranhos vasos comunicantes”, pois esses dois motivos, na visão de Frédéric, o levariam à mesma posição. A esse respeito, Bebiano (2018, p. 127) ainda

comenta: “A verdade é que as duas causas, uma ligada diretamente à política e a outra ao sentimentalismo, vão mesmo embaralhar a vida do protagonista”.

Ao refletir sobre os imbricamentos aos quais Frédéric está vinculado, Bebiano (2018, p. 127) cria a seguinte assertiva: “Seguindo de perto as ações de Frédéric, um tipo de herói negativo que vai se mostrar muitas vezes fraco para realizar suas ambições, a narrativa pode com frequência aproximar-se do esgotamento”. Em busca de compreender os meandros da construção enredística d’*A educação sentimental*, o autor compreende Frédéric como um tipo de *herói negativo*.

Embora não aprofunde o debate no sentido de ampliar o conceito de *herói negativo*, percebemos que o autor aponta aspectos pontuais da conduta de Frédéric que poderiam dimensionar o que ele considera ser *negativo* nesse herói. Assim, Bebiano (2018, p. 127) tece o seguinte comentário sobre Frédéric:

Na ociosidade que passa a viver, frequenta espetáculos e bailes, e escreve uma carta de amor à Marie Arnoux, mas a rasga, “pelo medo do fracasso”; escreve também um romance, *Sylvio, les fils du pêcheur*, que não consegue terminar, devido ao excesso de confissões autobiográficas (“O herói era ele mesmo; a heroína, a senhora Arnoux”); envia cartões aos Dambreuse, não recebendo nenhuma resposta; pede a Deslauriers que venha visitá-lo, mas em vão; finalmente, aluga um piano e passa a compor valsas românticas.

Se considerarmos em pormenores a leitura realizada pelo autor, Frédéric pode ser lido como: ocioso, superficial como os eventos burgueses que frequenta, medroso, inconstante, inseguro, iludido etc. Por esse ângulo, ele não atenderia ao perfil tradicionalmente construído em torno do herói, pois ele traz marcas do herói destituído de metas existenciais grandiosas. Diante disso, não se encontra nele luta heroica ou força de caráter, daí a ideia de denominá-lo *herói negativo*.

Além disso, sua pusilanimidade repercute diretamente na composição do enredo. Ele vive na superfície das coisas, mesmo quando busca conquistar sua amada ou quando busca o reconhecimento social. Há por parte dele, no entanto, tendência à evasão e à fuga da realidade. Isso repercute diretamente na composição do enredo, que ora parece propenso ao esgotamento, mas se reorganiza porque, apesar da fragilidade de caráter, ele consegue mover-se. Bebiano (2018, p. 128) menciona, a propósito, que Frédéric: “Em agosto de 1843, é aprovado em seu último exame e conclui seu curso de Direito”. Ser aprovado, no entanto, não lhe torna disposto a seguir carreira jurídica. Ele decide, quando vê sua paixão por Madame Arnoux reacender, escolher uma vocação: ser um grande pintor ou um grande poeta? Ele decidiu ser pintor, porque

isso lhe daria garantias de conviver com a amada. Essa tomada de decisão, por exemplo, diz muito do caráter desse herói considerado por Bebiano como negativo: ele não busca seguir carreira na área para a qual estudou, busca áreas para as quais não tem aptidão.

A situação dele muda, também o ritmo da narrativa, quando (BEBIANO, 2018, p. 128) Frédéric recebe a notícia de que seu tio faleceu e, sendo seu herdeiro, “passa a fruir de 27 mil libras de rendimento anuais”. Antes disso, o herói pondera sobre a situação financeira da família e constata estar arruinado. Achava impossível cumprir sua promessa de enriquecer. Sua mãe lhe sugere um trabalho de cartório de província, já que, segundo Bebiano (2018, p. 130), não se poderia fazer muita coisa para concretizar suas “aspirações a artista, deputado, embaixador ou ministro de Estado”. O autor destaca, também, que:

Para Frédéric, a diminuição da renda é de início sua perda. Um momento depois, sua vitória. Como compreender essas reviravoltas? Claro, a sequência só mostra coerência como expressão de um jovem à procura de compensações simbólicas, porque suas esperanças de fortuna se frustraram. Frédéric quer formar um todo com sua vida, quer determiná-la. Mas, como esse esforço desanda, sua fala adquire o aspecto de construções fantasiosas. Esses sonhos não deixam, contudo, de tocar num aspecto sério: o entrave que a condição econômica representa na *Educação*.

Acontece que a herança faz o herói recuperar seu entusiasmo. Seria possível voltar a morar em Paris e seria possível pensar na conquista da amada. Essa herança traz uma reviravolta para Frédéric e, conseqüentemente, segundo Bebiano (2018, p. 128), confere ao enredo novas perspectivas composicionais:

Começa agora a segunda parte da *Educação sentimental*, começam agora as maiores aventuras amorosas e políticas de um Frédéric rentista, contemporâneo da Revolução de 48, das experiências sociais da Segunda República e do golpe de Estado que estabelecerá o Império de Napoleão III.

Frédéric está atravessado por acontecimentos históricos que ele vivencia aos moldes burgueses. Na linha do que Bebiano concebe, o herói prossegue sua marcha como um herói negativo, tendo em vista que a obtenção de dinheiro lhe proporciona poder de compra, mas não força de caráter. Frédéric é um herói (negativo, sim, por que não?) cuja falha de caráter, e cujo mundo repleto de entraves, o conduz ao fracasso inevitável.

Como o destino das personagens, de acordo com Bebiano (2018, p. 132), parece estabelecido desde sempre, a Frédéric, em seu romantismo, não cabe a realização nem dos ideais de amor, nem dos ideais de reconhecimento social, pois a imagem da sociedade aberta



como ilusão romântica é destruída n’*A educação sentimental*. A ingenuidade e a estupidez são profundamente denunciadas nessa obra, de modo que:

Daí decorre também o herói fraco ou negativo, incapaz de tomar uma decisão enérgica e definidora, bem como o romance que arma de forma propositada um enredo frouxo, um girar em falso de agitação e melancolia, onde o tempo não enquadra mais nenhum confronto dramático.

Gustave Flaubert, para o autor, distancia seu romance do Romantismo e questiona, por meio de seu *herói negativo*, movido a fantasias, as bases desse movimento literário que, para o escritor francês, estava ultrapassado. Sem exercer profissão alguma, sem se tornar o artista que idealizou na juventude, sem concretizar seu amor, Frédéric é, na visão de Bebian (2018, p. 137), mais uma “vítima das promessas do mundo moderno”, porquanto: “Ele se porta, antes, como um rentista que desperdiça a fortuna herdada em todo tipo de moda burguesa de sua época: ambições artísticas, negócios malsucedidos, custoso vestuário, mobiliário luxuoso, cocotes, passeios, viagens, etc.”

*A teoria do romance* constitui nossa base teórica e deve ser mencionada, aqui, nesse levantamento de fortuna crítica, ainda que rapidamente, porque consiste em um dos mais significativos debates teórico-críticos já realizados sobre *A educação sentimental*.

O herói desse romance, segundo Lukács (2000, p. 129), se caracteriza como o protótipo do romance do *romantismo da desilusão*. Nesse tipo de romance, o tempo se torna seu “princípio depravador” por excelência. Ao fenecer, ele “assume o caráter da juventude que estiola, e toda a rispidez e todo o rigor vazio de ideias”. Ao considerar o tempo de modo negativo, ou desprezá-lo, o romance tenderia a arruinar-se. *A educação sentimental*, para Lukács, é uma obra menos trabalhada, o que teria sido seu grande mérito. Nela, o fluxo do tempo surge ininterruptamente e (LUKÁCS, 2000, p. 132) “divide os homens em gerações e integra-lhes os atos num contexto histórico-social” que nos remete à totalidade da vida em seu dinamismo, concretude e organicidade.

Frédéric, na visão tão melancólica quanto pessimista de Lukács, é um herói que vê o tempo estiolar sua geração sem ponderar objetivamente a esse respeito, pois ele tem outras pretensões enquanto herói. Apaixonado por Madame Arnoux, ele se vê enredado por um mundo repleto de acontecimentos políticos que fracassam, também por um tempo que engole pessoas, cenas e cenários sem satisfazer os desejos da alma de quem inevitavelmente a ele está subordinado.

Frédéric não tem poder para alterar o estado das coisas, tampouco despende sua energia para tentar fazê-lo. Trazer para seu campo de visão a mulher a quem direciona seu afeto, criando estratégias para que isso aconteça, é sua meta existencial. Para ele, tudo o mais é secundário. Quando se dá conta de que seria inviável a experiência desse amor, ele cria estratégias, inclusive envolvendo outras mulheres, porém fracassa.

Ao observar essa natureza complexa, dispersa do mundo e imersa em si mesma, Lukács pôde formular a ideia de *herói do romantismo da desilusão*. Conforme apontamos em nosso segundo capítulo, Frédéric é um romântico desiludido, de modo que pensa demais e age de menos. Sua alma tende a ser mais ampla do que os destinos ofertados pela vida. Consciente de sua luta vã, e encaminhando-se, fatalmente, para o fracasso, esse herói solitário e abandonado pelos deuses, na concepção de Lukács, experimenta deslocamentos sem, contudo, encontrar pacificação. Nele, a dupla natureza (interioridade do herói e exterioridade do mundo) propende mais para a interioridade. Desse modo, ele está perpassado por excesso de ponderações, propenso à evasão e à passividade. Apesar de percebermos nele tentativas de construir caminhos para concretização de sua meta, ele está fadado ao malogro. Nada poderia alterar isso, pois o tempo inviabilizaria qualquer esforço nesse sentido.

Ressaltamos que, quando a vida se insere em uma totalidade, na visão de Lukács (2000, p. 124), “revela-se a certeza do malogro”. A interioridade do *herói do romantismo da desilusão* entra em descompasso total em relação à exterioridade do mundo. Ele está fadado à negação das satisfações da alma e ruma em si mesmo o que poderia ter sido, mas não foi. Nada parece beneficiá-lo em sua luta.

Lukács (2010)<sup>80</sup> retoma o processo composicional de Gustave Flaubert em outro texto de sua fase madura. Já adepto da ideologia proposta por Friedrich Engels e Karl Marx, o teórico reflete sobre criação literária no ensaio *Narrar ou descrever?*. Nele, Lukács (2010, p. 154) procura compreender por qual motivo a descrição tornou-se o princípio fundamental da composição. Nessa linha de reflexão, ele considera que Gustave Flaubert, em sua composição literária, assinala com coerência e ironia os aspectos banais que repercutem na criação de “uma série de quadros” descritivos que em *Madame Bovary*, por exemplo, atribui ao cenário “significação autônoma, enquanto elemento destinado a completar o ambiente”.

Lukács (2010, p. 157) diz, no entanto, que Gustave Flaubert inicia sua atividade literária após a batalha de junho de 1848, ou seja, quando a sociedade burguesa está “cristalizada e

---

<sup>80</sup> Os textos seguintes, de autoria de Lukács (2010), intitulados *Narrar ou descrever?* e *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos* foram publicados em 1936 e estão compilados no livro *Marxismo e teoria da literatura*, que foi publicado em 2010 e consta nas referências deste trabalho.

constituída”. Em decorrência da não aceitação dos ideais capitalistas propagados pela sociedade burguesa, o escritor teria optado pela solidão que o possibilitou observar criticamente essa sociedade. Ele, no entanto, da mesma maneira que demais autores de sua época, tornou-se, segundo Lukács, um escritor profissional no sentido da divisão capitalista do trabalho, contexto em que o livro teria se transformado completamente em mercadoria.

Se, na visão de Lukács (2010, p. 157), todo “novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social”, o ato de *narrar* ou de *descrever* figura como o meio através do qual o artista se posiciona socialmente, isto é, para ele: 1) *narrar* é participar dos acontecimentos, é assumir uma visão dinâmica e crítica dos fatos; 2) *descrever* é observar, é assumir uma visão estagnada do mundo.

Lukács aponta Gustave Flaubert como um artista adepto do descritivismo em sua obra. Ele teria assumido, conseqüentemente, uma visão acrítica, ou estagnada, em relação ao mundo. Diante disso, questionamos a leitura realizada por Lukács e acreditamos que ela deve ser relativizada. O próprio Lukács (2010, p. 50) diz “que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever” e, também, que “seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar”.

Um passeio pela obra romanesca de Gustave Flaubert mostra-nos que ele é um autor irônico, crítico de uma burguesia concebida como desprezível e que, portanto, deveria ser combatida. Atento à construção de uma linguagem capaz de captar internamente fatores externos, a construção das cenas (seu texto nos remete, em vários momentos, à estrutura de roteiro cinematográfico) traz componentes descritivos, mas isso não o torna um autor cujas obras atendem a uma observação estagnada do mundo e da vida. Ao contrário disso, embora adepto do descritivismo comum no século XIX<sup>81</sup>, da construção das personagens à configuração de uma linguagem plasmada pela ironia, ele é um autor consciente dos componentes da narração e utiliza a descrição como recurso ampliador de seu potencial narrativo.

Se pensarmos o romance *A educação sentimental*, cujo contexto histórico retoma o emblemático ano de 1848, na França, parece-nos pertinente considerar que, ao expor essa

---

<sup>81</sup> Mais ou menos intenso dependendo da obra, o descritivismo de Gustave Flaubert é indispensável para a construção da verossimilhança e da expressividade da cena. Para ficarmos com um exemplo, no romance histórico *Salammbô*, cuja reconstituição histórico-imaginativa de Cartago é um dos pontos máximos da obra, esse descritivismo é imprescindível. Mesmo nele, também nos demais romances do autor, a descrição surge não como uma visão acrítica ou estagnada, mas como uma construção consciente do colorido da cena que, para ele, é algo imperativo.

temática, com a peculiar ironia com a qual desenvolve sua análise da sociedade burguesa, Gustave Flaubert está atento à concepção de uma visão dinâmica, e crítica, do mundo.

A compreensão de Lukács sobre a prática descritiva como algo reducionista também não parece pertinente em se tratando de *Quarup*. Gouveia (2006, p. 47) afirma que nesse romance “momentos descritivos não deixam de ser sínteses épicas”. Ele exemplifica, referindo-se ao primeiro capítulo do romance, *O ossuário*, com a seguinte afirmação: “As imagens dos mosaicos contemplados não são inanimadas e passivas, como Lukács define toda e qualquer situação de descrição que não esteja ligada à totalidade da obra”. Para o autor, a consciência do herói romanesco de *Quarup* faz aflorar, por meio dos mosaicos bíblicos, “quadros de perseguição e intolerância política e cultural de milênios passados, estabelecendo uma conexão épica com a repressão e a penúria pessoal e nacional do presente”.

Nesse sentido, Gustave Flaubert e Antônio Callado não nos parecem autores cujas visões se apoiam em uma percepção estagnada do mundo, e a criação de seus heróis, ambos inseridos em contextos históricos dramáticos, do ponto de vista dos conflitos que evidenciam, é a prova disso.

No texto *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos*, Lukács (2010)<sup>82</sup> retoma a obra de Gustave Flaubert. Com base nisso, devemos considerar o que Lukács (2010, p. 188) assinala:

É indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, à realidade social e a seus grandes problemas. Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte, já que então ela se aproximará mais da verdadeira riqueza da vida [...]. Quem não estiver impedido por preconceitos ligados à decadência burguesa ou à sociologia vulgar reconhecerá que a aptidão dos personagens artísticos para expressar a sua própria concepção do mundo constitui um elemento importante e necessário da reprodução artística da realidade.

Para Lukács (2010, p. 193–195), a descrição da fisionomia intelectual das personagens é relevante para a composição romanesca. Há uma hierarquia presente na configuração das personagens (que podem ser protagonistas ou coadjuvantes) mesmo em obras romanescas

---

<sup>82</sup> Tratamos em nota sobre esse texto no primeiro capítulo de nosso trabalho. Nele, o teórico discute a intelectualidade como instrumento fundamental para definir a personalidade de uma personagem romanesca e, desse modo, somente grandes obras da literatura mundial conseguem delinear essa fisionomia, enquanto a decadência da literatura se manifesta por essa fisionomia ser caracterizada por uma pobreza proveniente de escritores que, na concepção do autor, não teriam condições de apresentá-la ou resolvê-la adequadamente.

compostas com falhas. Assim, ele considera que o posto do protagonista depende do grau de consciência em face do destino e da capacidade de elevar componentes pessoais e acidentais do destino a certo grau de universalidade. Nesse processo, faz-se necessário observar que a capacidade da personagem de atingir a autoconsciência é algo significativo na literatura, tendo em vista que o “lugar” dos protagonistas não é uma exigência formalista, mas um reflexo da realidade objetiva.

Enquanto discorre acerca da fisionomia intelectual das personagens, Lukács (2010, p. 196) retoma a obra de Gustave Flaubert e a considera como parte de um conjunto de obras de um “novo realismo”. Para o teórico, o escritor representa, sob a forma de falência das aspirações humanas, a crise dos ideais burgueses, conforme apreendemos do trecho:

O realismo de Flaubert e de Zola foi uma batalha (conduzida diversamente, por certo, em um e em outro) contra os velhos ideais da burguesia, convertidos em retórica e em ilusão. Todavia, do ponto de vista objetivo, esta batalha vem ao encontro, ainda que lentamente e contra as intenções expressas desses notáveis escritores, da corrente apologética própria do desenvolvimento ideológico geral da burguesia. (LUKÁCS, 2010, p. 201).

Lukács considera que há, nas intenções subjetivas de Gustave Flaubert, a escolha da realidade cotidiana como tema literário exclusivo, ou predominante, e o escritor o faz com o objetivo de desmascarar a hipocrisia burguesa. Para ele (LUKÁCS, 2010, p. 200), Gustave Flaubert empreende, de fato, uma batalha “contra os velhos ideais da burguesia, convertidos em retórica e em ilusão”. Consideramos essa assertiva pertinente, mas parece-nos problemática a opinião dele ao afirmar que, do ponto de vista objetivo, essa batalha vai ao encontro do que ele denomina “corrente apologética própria do desenvolvimento ideológico geral da burguesia”, cuja definição Lukács (2010, p. 201) apresenta da seguinte forma: “É a tendência a permanecer na superfície dos fenômenos, ignorando os problemas mais profundos, essenciais e decisivos”.

Na concepção do teórico, Gustave Flaubert opta por discorrer sobre a realidade cotidiana, com a finalidade de desmascarar a hipocrisia burguesa, mas não se torna original ao fazê-lo. Se há novidade em trazer a realidade cotidiana para a obra literária, conforme Lukács (2010, p. 201), isso se dá porque, após 1848, “a realidade cotidiana não é mais um simples tema, mas implica a obrigação, para o escritor, de ater-se somente aos aspectos e fenômenos que podem ocorrer nela”. São exemplares para essa consideração os romances *Madame Bovary* e *A educação sentimental*. A esse respeito, ele assinala que:

O novo realismo de Flaubert, de Zola, e dos Goncourt, apresenta-se sob a bandeira de uma renovação revolucionária da literatura, de uma arte que seja efetivamente conforme à realidade. A nova orientação realista acredita, ilusoriamente, que fornece uma objetividade maior do que a da literatura precedente. A luta de Flaubert contra o subjetivismo em literatura é universalmente conhecida; as críticas dirigidas por Zola a Balzac e Stendhal consistem em demonstrar como estes escritores, por culpa de seu subjetivismo e de suas inclinações em favor da excepcionalidade romântica, afastaram-se de uma representação objetiva da realidade tal como ela é. (LUKÁCS, 2010, p. 203).

Como podemos constatar, ele aponta para o fato de que o subjetivismo (principalmente compreendido como um componente característico do romantismo) era amplamente combatido por Gustave Flaubert e por demais adeptos do realismo. Com a visão de que seria possível encontrar maior objetividade ao tratar de temas cotidianos, os autores realistas recorrem, em sua compreensão, à representação artística da “média cotidiana” que pode ser alcançada sem que haja necessidade de intervenções da fantasia, de situações inventadas e de personagens particulares. O teórico considera, no entanto, que grandes contrastes sociais são minimizados na realidade cotidiana, pois eles somente se revelam, com complexidade, em última instância. Nesse sentido, temos que:

No ideal da média, portanto, culminam aquelas tendências que se afastam da figuração dos grandes e sérios problemas sociais. E isto porque a média é precisamente o resultado morto, o *caput mortuum* do processo evolutivo da sociedade. A média transforma a representação literária da vida em movimento numa descrição de estados relativamente imóveis. A ação, cada vez mais, é substituída pela justaposição de imagens estáticas, perdendo assim qualquer função real no conjunto da obra de arte. (LUKÁCS, 2010, p. 201).

Ao considerar que a média torna a representação literária da vida, que está em movimento, em uma espécie de descrição de estados imóveis, podemos relacionar essa concepção à que é apresentada no texto *Narrar ou descrever?*, ou seja, a ideia de que o ato de descrever remete a uma visão estagnada do mundo.

Além disso, para Lukács (2010, p. 201–202), a ação tende a ser substituída pela “justaposição de imagens estáticas” levando-a a perder “qualquer função real no conjunto da obra de arte”. Esse direcionamento da ação para a média cotidiana torna-a algo superficial. Os resquícios de categorias sociais presentes nela estão localizados em sua superfície e, portanto, as representações dos eventos se dão pela mera descrição do cotidiano da vida.

Ao considerar a obra de Gustave Flaubert, Lukács (2010, p. 203) não deixa de apontá-la como uma obra que se filia à perspectiva pseudocientífica que preza a objetividade e considera fazê-lo literariamente ao tratar do cotidiano. Lukács (2010, p. 205), a esse respeito, diz que: “O extremo subjetivismo da recente literatura burguesa [...] só aparentemente está em contradição com a predileção pela mediocridade cotidiana”. As tentativas de representação do homem (e o teórico aponta que elas surgem em contrariedade às propostas naturalistas) estão submetidas ao “mágico estilo” iniciado com o movimento naturalista. Desse construto, surgem o “indivíduo excêntrico” e o “homem médio” que, na vida e na literatura, são opostos inseparáveis e que se completam reciprocamente. Quanto a essas categorias, Lukács (2010, p. 205) assinala: “Um herói excêntrico [...] está em luta com o ambiente social, com os outros homens, visando a atingir altos objetivos humanos, tão pouco como o está um homem médio qualquer de um romance qualquer baseado na vida cotidiana”.

Para Lukács (2010, p. 205), as relações humanas desse herói transformam-se em ações pobres iguais as do homem médio e, portanto, a personalidade dele tende a exteriorizar-se “em fanfarronadas vazias”. O teórico diz, ainda, sobre a personalidade desse herói que:

Ela se mantém abstrata e carente de desenvolvimento, do mesmo modo que a do homem médio, e é — não menos do que esta — privada de uma intensa fisionomia humana, a qual só pode explicitar-se e manifestar-se na práxis, nas relações humanas concretas. Este pobre fundamento humano, portanto, não pode constituir a base na qual poderia se apoiar uma descrição da fisionomia intelectual. Do mesmo modo como os paradoxos formais não passam de lugares-comuns invertidos, também o excêntrico não é mais do que o filisteu mascarado, um homem médio que, para parecer original, põe-se sempre com a cabeça para baixo e as pernas para cima.

Com base nessa reflexão, apreendemos dois tipos de heróis: o herói excêntrico (o super-homem) e o homem médio (o filisteu). Lukács (2010, p. 205–206) os considera igualmente esvaziados, distanciados de conflitos sociais e de qualquer conteúdo histórico real. Assim, se considerarmos essa visão de Lukács, seria possível refletir sobre o herói d’*A educação sentimental*? Como o teórico atribui a Gustave Flaubert a adesão a um novo realismo (que está pautado na falsa ilusão de maior objetividade), então poderíamos ler Frédéric Moreau como um herói excêntrico que está imerso no cotidiano e que, dessa forma, está privado de uma fisionomia intelectual? Sendo essa fisionomia intelectual preponderante, na visão de Lukács, para a demonstração de vivacidade da personalidade de uma personagem, estaria Frédéric fadado a ser um herói sem essa fisionomia por sua incapacidade de ações grandiosas e por sua tendência a evadir-se dos conflitos de cunho social?

Lukács (2010, p. 201) considera Gustave Flaubert um notável escritor, no entanto dá a entender que o vislumbra como alguém que situa suas produções artísticas colocando-as à margem dos fenômenos e, dessa maneira, tornando-se acrítico por ignorar os problemas “profundos, essenciais e decisivos” da vida social.

Se Frédéric não é um herói cuja intelectualidade o colocaria no patamar de tantos outros heróis da literatura ocidental, tampouco poderíamos considerá-lo um herói a partir do qual não seria possível refletir criticamente acerca de acontecimentos sociopolíticos e sócio-históricos, pois ele é construído, nitidamente, à luz de uma ironia que não pode ser desconsiderada. Adepto de um modelo burguês de vida, Frédéric transita no contexto histórico das Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848 sem, contudo, ser capaz de envolvimento ideológico profundo. Fica nítida, porém, a intenção irônica de Gustave Flaubert que mimetiza, na construção de seu herói romanesco acrítico e egoísta, a postura da juventude burguesa.

Após essa explanação, devemos considerar que os estudos apresentados, aqui, traçam um painel significativo a respeito do herói Frédéric Moreau. Percebemos que, de modo geral, o olhar de autores e de autoras converge para o seguinte: Gustave Flaubert apresenta n’*A educação sentimental* um herói cuja meta existencial se inclina à irrealização e ao fracasso por ele ser incapaz de transformar em ação, efetivamente, os desejos da alma.

Na perspectiva de Lukács (2000), visão para a qual nos inclinamos, Frédéric é um herói problemático. O mundo em que ele se move é o demoníaco: não existem deuses representativos de apoio, não há coletividade possível pela qual lutar, a solidão é inevitável e o capitalismo burguês como ideologia inviabiliza experiências fora desse universo de coisificação do ser. O herói é problemático, especialmente, por estar às voltas com a dupla natureza que lhe atravessa: a exterioridade do mundo e a interioridade que ele comporta não são conciliáveis. Disso resulta uma luta inevitável, intensa e impossível de ser vencida.



### 3.2 – NOTAS SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DE *QUARUP*

Nas primeiras edições de *Quarup*<sup>83</sup>, Franklin de Oliveira (1984)<sup>84</sup> comenta que esse romance representaria “para a literatura brasileira, no decênio de 60, o mesmo impacto em que, na década de 50, importou *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa”. O crítico menciona, também, que:

A leitura desenvolve-se em crescendo, cada parte, cada movimento, cada trecho com a sua dinâmica própria. O romance abre-se num grande andante e, a partir da descoberta da mulher por Nando, a aceleração se faz contínua, obedecida a modulação necessária. (OLIVEIRA, 1984, n.p.).

Percebemos que esse texto é panorâmico, porque atende ao objetivo de expor, em uma breve apresentação, o enredo do livro. A intenção, portanto, é instigar o leitor a conhecer o padre Nando e o modo como ele se posiciona diante das muitas transformações pelas quais o Brasil<sup>85</sup> passa. No trecho, o crítico tem razão ao dizer que o romance tem movimento e aceleração após o protagonista vivenciar seu primeiro contato sexual com uma mulher, tendo em vista que, no início do romance, ele é sexualmente reprimido, o que o impede de realizar a missão para a qual se inclina. O crítico também faz a seguinte ressalva:

Mas essas ondas tumultuantes de poesia substantiva, de tenso lirismo arrancado à raiz das coisas, não sufocam o mundo de violências, insatisfações, frustrações, perseguições, revoltas, coragem e covardias que se comprimem em *Quarup*, painel do troglodismo nacional. Sua estória é a história presente do Brasil. (OLIVEIRA, 1984, n.p.).

---

<sup>83</sup> Utilizamos para nossa análise, principalmente, a 14ª edição do romance, que é de 1984, mas o romance já está na 23ª edição. Esta foi publicada em 2014 pela José Olympio Editora, que publicou todos os romances do autor em edições que trazem estudos críticos. Na 23ª edição de *Quarup*, consta o estudo crítico *Callado e a “vocalização empenhada” do romance brasileiro*, de Ligia Chiappini, e o perfil do autor, *O senhor das letras*, de Eric Nepomuceno.

<sup>84</sup> Colhemos o texto de Franklin de Oliveira da orelha do romance *Quarup* (versão que utilizamos para este trabalho, publicado em 1984), que consta nas referências desse trabalho.

<sup>85</sup> Em *Quarup: uma alegoria do Brasil*, Mires Batista Bender (2012) comenta que *Quarup*: “É uma obra representativa da literatura engajada de meados de 1960 — período denominado por Elio Gaspari como “ditadura envergonhada”, em que a restrição imposta pelo governo militar pós-64 ainda não alcançara os espaços da arte com a força que assumiria em 1969 — *Quarup* estabelece constante comunicação entre a realidade dos fatos e a ficção, fazendo a reprodução de um momento histórico que, por conta da censura imposta aos documentos oficiais daquele período, só a literatura parecia poder salvar do esquecimento”.

Aqui, ele já nos direciona para horizontes mais complexos que emergem dessa obra. *Quarup*<sup>86</sup> é a vivência do padre Nando em mais de uma década de existência em um país que passa por conflitos invariavelmente dolorosos para sua história recente. O painel do troglodismo nacional a que o crítico alude tem a ver, dentre outros pontos, com a política nacional e seus aspectos contraditórios. De Getúlio Vargas ao golpe militar de 1964, o Brasil teve sua democracia cerceada de várias maneiras — e *Quarup*<sup>87</sup> apresenta isso com propriedade em sua enredística. Dessa maneira, vemos o panorama histórico nacional se descortinar enquanto acompanhamos Nando vivenciar as mais diversas experiências existenciais.

Os primeiros trabalhos desenvolvidos sobre esse romance são de Nelson Werneck Sodré (1967) e Ferreira Gullar (1967), em resenhas que constam na *Revista Civilização Brasileira*. Eles tecem comentários sobre a publicação de *Quarup* e sobre o impacto que esse romance representou, pelos temas a que ocorre, no cenário literário nacional.

Sodré (1967) lê *Quarup* à luz do problema político vivido no Brasil e atém-se a reflexões que associam o livro à ação guerrilheira sem, contudo, desenvolver um estudo mais pormenorizado, sobretudo do ponto de vista estrutural. Ferreira Gullar (1967), por outro lado, além da percepção mais densa de aspectos históricos presentes nessa obra, é o primeiro a discutir o processo de deseducação que Nando, sendo um herói problemático, vivencia. A seguir, retomamos com mais detalhes os textos dos resenhistas.

---

<sup>86</sup> No ensaio *A nova narrativa*, presente no livro *A educação pela noite & outros ensaios*, Candido (1989, p. 209) tece o seguinte comentário acerca da obra de Antônio Callado: “Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos tradicional de fatura, como os romances de Antônio Callado, que renovou a “literatura participante” com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), a que seguiria a história da esquerda desabusada da esquerda aventureira de *Bar Don Juan* (1971)”. No texto *Comentários sobre “A nova narrativa”, de Antonio Candido: romance e conto nos anos 60 e 70*, Homero Vizeu de Araújo (2009, p. 210) comenta que Antônio Callado era uma das grandes promessas dos romancistas que produziam sob efeito do golpe e do autoritarismo subsequente. Nesse sentido, Araújo (2009, p. 211) afirma: “*Quarup* é quase a súpula do debate nacional popular/identidade nacional, com o padre Nando combatendo a ejaculação precoce e o autoritarismo, entre o Xingu e Pernambuco convulsionado pelas Ligas Camponesas etc.” Para o autor (ARAÚJO, 2009, p. 212), Antônio Callado vê no golpe militar “o fim das promessas do país mais ou menos integrado, cabendo a denúncia da violência institucionalizada [...], da desagregação de valores etc.” O autor de *Quarup*, desse modo, traz para o plano estético o contexto desolador no qual está inserido.

<sup>87</sup> No ensaio *O romance político brasileiro contemporâneo*, Fernando Cristóvão (2003) discute a relação entre literatura e política. Para Cristóvão (2003, p. 17), existem épocas em que a tradição literária é impelida a tratar de temas sociais e políticos específicos. Dentre as obras mencionadas por ele, *Quarup* figura como um romance que afirma essa tradição literária ao trazer a temática política como um dos componentes composicionais mais relevantes. Nesse sentido, para o autor (2003, p. 17), *Quarup* é uma das mais bem realizadas “expressões desta atitude de frontalidade e de identificação clara das forças em presença: militares, grupos revolucionários, sindicatos rurais, alguns sectores importantes da igreja”. O painel histórico apresentado realmente consegue sintetizar esses e tantos outros componentes sociopolíticos do Brasil. Para Cristóvão (2003, p. 17–18), esse romance é: “Obra notável, um dos romances brasileiros mais importantes da segunda metade do século, tanto se afirma pelo tom épico da confrontação como por uma estrutura onde ocupam lugar relevante os registros líricos e dramáticos. Nela se cruzam perspectivas semelhantes às do romance de Graham Greene, Morris West ou Mauriac e do chamado “romance católico” tão prestigiado nos anos 30 a 50, em que as personagens transformam em problemas de consciência questões sociais e morais”.

No texto *O momento literário*, Sodré (1967) trata de duas obras literárias publicadas no ano de 1967: *Pessach — A Travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e *Quarup* (1967), de Antônio Callado. O autor enfatiza que ambos são romances de perceptível qualidade literária, o que lhes proporcionará permanência no cânone.

Hoje, mais de cinquenta anos depois, *Quarup* permanece uma obra de relevo em nossa literatura. Houve crescente interesse da crítica e do público em torno dos temas nela apresentados. Quanto à análise dessa obra, Sodré (1967, p. 224) enfatiza que:

A dificuldade em analisar o romance de Antônio Callado está ligada ao fato de que se trata de um livro gordo, abundante, que se multiplica em aspectos menores, que perde em unidade por isso, e não pela extensão em si. Podado, reduzido, teria resultado, sem dúvida, mais forte, mais denso, pois é um acúmulo do grande e do pequeno, do verossímil e do inverossímil, além de ser uma mistura de reta, simples clara, ora simbólica.

A observação de Sodré está centrada na composição do romance. Ele considera que há a perda de unidade no romance por ele se multiplicar em aspectos menores. Apesar disso, o autor consegue perceber o conteúdo simbólico que as muitas páginas do romance trazem. Para ele, o romancista quer ampliar o mundo que busca mimetizar. Nesse sentido, Sodré (1967, p. 224–225) afirma que:

Callado [...] desmandou-se em extensão, apresentando um larguíssimo baixo-relevo do Brasil atual, alinhando a corrupção administrativa, a degradação de classe, a dedicação estudantil, a participação religiosa, e a realidade dos fatos, com a situação nordestina, os seus camponeses maltratados pela estrutura social, a tentativa de reforma de Arraes, o golpe, a violência, a tortura e, como perspectiva, a luta armada.

De fato, um painel de largas experiências é apreendido desse romance. Nesse painel, há espaço para três temas caros à ficção de Antônio Callado: a religião, a política e a figura do indígena. Romance intelectual, denso pelo conteúdo explanado e pela construção do herói, *Quarup* vai além da mera extensão, pois observa o Brasil em sua realidade profunda e não menos problemática. As transformações histórico-sociais do país acompanham a formação do herói. Sobre esse herói, que está em busca de si em um Brasil marcado pelas contradições da política e da religião, Sodré (1967, p. 225) assevera:

A personagem central, em torno de cujo desenvolvimento gira o romance, é um padre, Nando, que, inicialmente, pretende dedicar-se à catequese dos

índios, no Xingu; o ponto de partida, pois, está na alienação de Nando que, com um quadro tormentoso diante dos olhos, a situação camponesa nordestina, vê a necessidade de dedicar-se a criaturas cujos problemas desconhece, e que estão distantes, como os silvícolas.

Concordamos com Sodré, porque Nando<sup>88</sup> inicia o romance como um sujeito envolto no ideal de ser missionário, de criar uma atividade pastoral no Xingu e de catequizar os indígenas vislumbrados por ele de forma idealizada. Acontece que Nando está alheio aos aspectos práticos desse empreendimento. Ele deseja realizar a missão, mas não se dispõe a ir por um motivo ingênuo: o medo de ter a sexualidade despertada pela nudez das indígenas.

Na sequência narrativa, sabemos que Nando cria estratégias para realização de seus objetivos. Para isso, ele conta com o apoio de pessoas do seu entorno e, ainda inseguro e envolto em idealizações, parte para sua missão passando, antes disso, pela experiência de estar no Rio de Janeiro. A esse respeito, Sodré (1967, p. 225) assinala que Nando:

Para conseguir o que pretende, viaja ao Rio, onde procura as autoridades administrativas que lhe assegurarão a viagem e o cumprimento da missão a que pretende dedicar-se. O ambiente pernambucano que preludia a tempestade é apresentado no início; a viagem de Nando ao Rio permite ao romancista situar a corrupção administrativa, que reflete a deterioração da camada social que provê a administração. Nando, que já violara o voto de castidade em Recife, com uma estrangeira bastante fantasiosa, participa da corrupção cidadina, ligando-se a uma funcionária. Parece que tais violações representam, na intenção do romancista, a humanização do padre, que começa a verificar os impasses da alienação. Segue-se, no romance, longos episódios passados no Xingu, multiplicando-se personagens e tipos, tudo associado ao que se desenvolve no País, prenunciando a tormenta próxima; aí, o fato central será a festa indígena, o *Quarup*, que acaba por dar nome ao romance; há nisso um símbolo.

---

<sup>88</sup> Em *Utopia de um Brasil matriarcal*, Helmut Feldmann (1990) observa em *Quarup*, a partir de uma leitura que se apoia nos ideais concebidos por Nando, a utopia de que seria viável, através da fé, criar uma nova percepção para a sociedade e para a política nacional. Com relação a isso, ele afirma (FELDMANN, 1990, p. 67): “No romance *Quarup* [1967], o protagonista Nando se faz o evangelista de uma nova fé que deveria encaminhar o Brasil para um futuro edênico”. Interessa-nos nesse estudo, além disso, o que o autor comenta sobre as personagens de Antônio Callado. Para Feldmann (1990, p. 68), “seus protagonistas, insatisfeitos com a realidade existencial, concebem o projeto quixotesco de reverter a História, até o momento em que esta entrou no atalho errado, para então recomê-la em condições melhores”. Feldman (1990, p. 69) aponta, ainda, que: “Para o padre Nando, protagonista de *Quarup*, foi com o pecado original que a história da humanidade entrou no atalho errado. Mas “com o descobrimento da América, criou Deus o segundo Adão, o indígena, permitindo assim à humanidade de recomençar a história das origens sem o pecado funesto. Nando, julgando-se eleito por Deus, irá ao Xingu para criar com os índios os alicerces de um império teocrático e comunista *sine fine* que se expandirá irresistivelmente para o Brasil, a América Latina e o mundo todo, tornando-o um novo paraíso terrestre”. Segundo Feldmann (1990, p. 69): “A ideia básica de Nando é esta: inverter os papéis de colonizador e colonizado. Se a civilização europeia trouxe o mal para o Éden ameríndio, a força espiritual, social e política da mensagem edênica da sociedade indígena do Xingu será tão envolvente que redimirá o Ocidente, realizando finalmente a liberdade, a igualdade e a fraternidade”. Como se pode perceber, Nando está apoiado em uma ideia tão grandiosa quanto inexequível.

A ida ao Rio de Janeiro configura momento significativo para a construção do ideal de Nando. Em contato com pessoas envolvidas com o trabalho de proteção aos indígenas no Xingu, o herói vai adequando-se à nova realidade de que dispõe. Na primeira parte do romance ele é virgem, ingênuo e hesitante. Na segunda parte, ele já tem experiência sexual, está em movimento no sentido de realizar sua meta e vivencia experiências desarticuladoras de seu mundo. De lança-perfume a uísque, passando por novos encontros sexuais, Nando distancia-se do jovem religioso, dogmático e simpatizante do misticismo católico. Aos poucos, ele se afasta completamente do sacerdócio, de modo que, conforme Sodré (1967, p. 225–226):

Verificando que sua afinidade com o sacerdócio terminou, Nando abandona a batina, depois de outras aventuras femininas. Aquela que tem interesse capital acontece, num quadro panteísta, em campo de orquídeas, com Francisca, sua conhecida de Pernambuco, onde era noiva de um estudante revolucionário, cuja lembrança não esquece. Francisca, a jovem, e Levindo, o estudante que dá a vida pela causa a que se dedicou, representam a participação estudantil, a mocidade inconformada com as mazelas da sociedade em que vive.

Nando vivencia encontros sexuais com diferentes mulheres, ao longo da romance, no entanto à Francisca ele direciona a profundidade de seus sentimentos. Ela é comprometida com Levindo (um entrave para realização do amor de Nando que sua condição de padre já o impossibilita), com a morte dele, no entanto, Nando pôde vislumbrar, ainda que não completamente, possibilidades de realização afetiva com Francisca. Diante disso, eles vivenciam momento de intenso lirismo no romance quando, em meio a orquídeas (no contexto da expedição ao Centro Geográfico do Brasil), experienciam a primeira relação sexual.

Após o encontro com Francisca na expedição, de acordo com Sodré (1967, p. 226): “Nando está de volta a Pernambuco: o romance vai ganhar em força, vai engrandecer-se, vai realizar-se, finalmente”. Em verdade, o romance se realiza por um tempo, porque o casal, em seguida, é impedido pelos conflitos internos de Francisca e pelos conflitos externos do Brasil em contexto de implantação do regime militar.

Em *Quarup*, cada capítulo tem seu próprio universo de ação e repercute, significativamente, na configuração do herói. Nesse sentido, a cada experiência espacial e temporal Nando deixa para trás suas convicções e constrói novos olhares a respeito de si mesmo e do mundo.

Ainda no sentido de discorrer sobre a relação entre Nando e Francisca, é pertinente o comentário de Sodré (1967, p. 226) quando ele afirma: “É o ambiente próximo da tempestade

de violência que arruinará os esforços para redimir aquela sociedade marcada pelas enormes distâncias de classe”. Estamos no contexto em que o casal tem contato com as Ligas Camponesas, um dos capítulos do romance mais voltados para perspectivas ideológicas orientadas para políticas de esquerda. O casal poderá, enfim, desenvolver um relacionamento: ambos estão livres. Acontece que Francisca ainda se sente ligada afetivamente a Levindo e aos ideais dele, de modo que rejeita a proposta de Nando de casar, de constituir família e de construir uma vida a dois.

Sodré (1967, p. 226) prossegue sua discussão de modo a apresentar o conteúdo da quinta parte do romance que, para ele, “tem grandes momentos, ganha intensidade, chega ao nível épico”. Concordamos com Sodré, porquanto nessa parte do romance temos o contexto das Ligas Camponesas, do golpe militar, dentre outros pontos significativos em se tratando do complexo construto político do Brasil às voltas com a perda da democracia. Nesse sentido, Sodré (1967, p. 226) assinala:

As cenas da prisão, da tortura, como as cenas de deposição de Arraes, são das mais belas que a nossa ficção conhece e certamente o que, em termos de ficção, ficará como fixação de um episódio marcante de nosso desenvolvimento político. O romancista saiu-se airoso de difícil problema, como se saiu da fixação de alguns tipos, como Januário e Manuel Tropeiro, o que não representa pouco. São, em alguns casos, páginas antológicas, não no sentido de bem escrita, como é comum julgar, mas no sentido exato da ficção, de representação artisticamente fiel da realidade. Estas páginas, os episódios que fixam, as personagens que apanham, inclusive a do militar — evidentemente retirado da realidade — ganham categoria histórica. Antônio Callado justifica o livro, o interesse que o livro despertou, e define a sua qualidade nelas. São momentos de grandeza literária como, realmente, poucos existem em nossas letras. E isso mostra como, apesar de sua desigualdade e de seus desequilíbrios, o romance tem grandes méritos.

O autor não economiza em comentários elogiosos, mas estamos de acordo com as observações dele. Antônio Callado mimetiza com maestria o contexto histórico do Brasil por ocasião da implantação do regime militar. Ele traz para o plano da linguagem os aspectos sociais constitutivos do período no qual insere suas personagens. Nando, como herói inserido em contexto adverso, vivencia essas experiências e aprofunda sua visão de mundo. Da saída do mosteiro, em Recife, para o Rio de Janeiro, do Rio de Janeiro ao Xingu, passando pelo Centro Geográfico do Brasil até retornar ao Pernambuco, Nando aprende com as inúmeras experiências que vivencia.

Para Sodré (1967, p. 226): “Na sexta parte, configura-se o efeito da derrota, a frustração, o desespero, a perdição de Nando”. Inserido no contexto do Brasil sob o regime militar, o herói

é atravessado por conflitos cuja repercussão o afeta psíquica e fisicamente. A experiência de ver a tortura, quando preso, e de ser alvo do autoritarismo militar, direta e indiretamente, faz de Nando um sujeito desolado, perdido e sem perspectivas. Não é possível sair ileso de atos de violência. Assim, para Sodré (1967, p. 226):

A sétima e última parte é a redenção de Nando, que opera a transformação para a qual vinha sendo longamente preparado; guiado por Manuel Tropeiro, depois de um ato de violência — novo e definitivo rompimento com o passado de conformismo — ganha o sertão. É o último símbolo: um homem novo, transformado pela vida, pelo que assistiu, por tudo aquilo de que participou, vai oferecer a sua contribuição à luta pela libertação do povo. A punhalada de Nando no policial faz dele um homem liberto de seu passado; está pronto para uma vida de novo tipo, em que a violência se torna necessária.

Sodré considera que Nando tem sua redenção na última parte do romance, ocasião em que, após praticar uma ação violenta, vai para o sertão com Manuel Tropeiro. Para Sodré, ao apunhalar o policial, Nando está pronto, simbolicamente, para um novo tipo de vida. Concordamos com Sodré e ampliamos essa reflexão, pois a base ideológica de Nando é o cristianismo. Nos *Evangelhos do Novo Testamento*, Cristo é apresentado a partir da seguinte prerrogativa: o cristão deve amar ao próximo incondicionalmente. Logo, a manifestação desse amor não condiz com atos de violência.

Nando abandona o sacerdócio, mas seus atos continuam direcionados para a orientação cristã de amor ao próximo. Ele cria, inclusive, uma espécie de apostolado do amor. Ainda que não lastreado pelas questões morais do cristianismo, esse apostolado tem na caridade direcionada ao outro sua principal motivação.

Ao matar o soldado Quirino, no entanto, Nando transgride uma das principais orientações do cristianismo, porquanto amar ao próximo como a si mesmo inclui, naturalmente, não dirigir contra esse próximo qualquer ato de violência. Para o cristianismo, quando um lado da face recebe uma pancada, o agredido deve oferecer o outro lado. Nando, perpassado por experiências dolorosas, termina por matar o policial em legítima defesa, mas essa ação configuraria a desobediência maior à proposta apostólica de Cristo. Consideramos que, com esse gesto, Nando abandona definitivamente seus valores cristãos e direciona seu olhar para um novo horizonte de possibilidades que tem na ação revolucionária um subterfúgio possível.

No início do texto *Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente*, Ferreira Gullar (1967, p. 251) comenta, a propósito dessa obra: “Trata-se de uma obra de tão ampla significação que abordá-la como estilo ou como gênero é apenas roçar-lhe a superfície”.

Ele assinala que durante a leitura lembrou de textos de autores que promovem uma reflexão sobre a figura dos indígenas, com abordagens diferentes, em poesia e prosa (Gonçalves Dias, José de Alencar, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp), também de autores cuja reflexão aponta para o sertão e o sertanejo do Brasil profundo (Euclides da Cunha e Guimarães Rosa).

Supomos que Gullar pretende colocar Antônio Callado, com esse romance notável, no rol de autores cujos olhares estão direcionado para a condição do indígena (com um olhar realista e crítico-reflexivo poucas vezes encontrados em nossa literatura) e para a realidade do Brasil em três regiões (Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste) em contexto social, histórico e político dos mais complexos.

Ao remeter-se à estrutura do romance, Gullar elabora uma síntese na qual aponta as ações do herói em cada capítulo. *Quarup* é um romance que se desenvolve, segundo Gullar, em vários planos, no entanto prevalece a história do:

Padre Nando que, num Recife onde despontavam as Ligas Camponesas, preparava-se para uma missão apostolar entre índios do Xingu. Ali conhece Francisca, filha de família burguesa, noiva de Levindo, estudante que luta junto com os camponeses contra os donos de engenho. Mas Nando é um homem, ama secretamente Francisca e teme não resistir aos impulsos sexuais se for viver entre índias nuas.

Está apresentado o herói romanesco, também suas metas, na primeira parte do romance. Nando está vinculado à Igreja (exerce o sacerdócio), deseja tornar-se missionário e levar a fé católica aos indígenas do Xingu. Em contato com pessoas externas ao espaço fechado do mosteiro, Nando conhece Francisca e Levindo, personagens cujas existências alteram completamente sua vida. Ele se apaixona por Francisca, que está noiva de Levindo, e suas ações confluem, na sequência narrativa, para a tentativa de concretização desse amor.

Nesse ponto, localizamos em Nando alguns traços de semelhança com Frédéric Moreau, que devota sua vida ao incansável projeto de conquistar a mulher amada. A divergência entre eles está no fato de que Frédéric tenta, mas não consegue efetivar o encontro amoroso com Madame Arnoux, enquanto Nando, menos obsessivo em seu projeto amoroso, consegue. Ainda em busca de formular ideias sobre Nando, o autor assevera:

Nando, no princípio do romance, acredita que “a aventura do homem na terra poderia começar de novo” com os homens que ainda vivem “mais em contato com Deus do que com a História”, e esses homens são os índios. No curso do romance, Nando vai se afastando de Deus e se aproximando da História.



Através da experiência sexual, ele se reintegra na aventura comum. Por amor a Francisca, aproxima-se dos camponeses que lutam por uma vida melhor e sofre a crua realidade da repressão. Depois do golpe militar, sente-se exilado em sua própria terra e não vê outro caminho senão cavar dentro de si mesmo. (GULLAR, 1967, p. 255).

Nando é um herói ingênuo e restritivo, no início do romance, porém as circunstâncias o conduzem para novas perspectivas existenciais. Concordamos com o autor quando ele menciona que Nando se afasta de Deus e aproxima-se da História. A propósito, em se tratando de perspectivas históricas, poucos romances brasileiros conseguem construir um painel sócio-histórico e sociopolítico semelhante ao apresentado por Antônio Callado nessa obra.

Enquanto a História está em pleno curso, Nando, após libertar-se das repressões sexuais, rompe a bolha na qual está resguardado e encontra possibilidades de seguir adiante com seus projetos. As experiências que se seguem são decorrentes desse acontecimento. Sua ida ao Rio de Janeiro e ao Xingu, assim como seu retorno ao Pernambuco, são determinantes para a construção do seu perfil de herói. Ao associar-se às Ligas Camponesas, instigado por Francisca, Nando experimenta os horrores do regime militar implantado no Brasil por meio de um golpe. Não há condição, em Nando, para permanecer fechado e restrito. A História se desenvolve e ele participa dela. Desse modo, Gullar (1967, p. 256) comenta:

Os antigos companheiros entregam-se ao trabalho clandestino, reagrupando as forças. Nando, que há muito abandonara o apostolado espiritual, dedica-se agora a uma espécie de apostolado corporal: a fraternidade pelo sexo. Mas cedo ele entende que esse caminho não o levará muito longe e sabe que o banquete em homenagem a Levindo será, ao mesmo tempo, o encerramento daquela etapa de sua vida. Tratava-se, de fato, de “devorar Levindo, incorporá-lo, nutrir-se dele”. Ao fim do livro, quando Manuel lhe diz que, se a roupa preta não fez dele um padre, o gibão de couro não o tornará cangaceiro, Nando responde: “Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa”. E por quê? Porque, agora, “sua deseducação estava completa”.

O capítulo *A praia* inicia fazendo alusão a esse “apostolado corporal” mencionado por Gullar, conforme apreendemos do trecho (CALLADO, 1984, p. 481): “NAQUELA NOITE Nando amou pela primeira vez uma mulher no mais puro espírito de caridade”. Concordamos com Gullar quando ele comenta que esse apostolado é uma manifestação fraterna pelo sexo que se dá, contraditoriamente<sup>89</sup>, no mais puro do espírito cristão.

---

<sup>89</sup> Utilizamos a expressão “contraditoriamente” porque a moralidade cristã condena qualquer manifestação sexual que esteja fora do casamento. Nando age, pela caridade implícita em seu ato, conforme a visão cristã, no entanto essa caridade transgride a lógica moral do cristianismo.

O banquete realizado em homenagem a Levindo representa, por vários motivos, acontecimento relevante na obra. Um desses motivos tem a ver com a retomada da festa do *quarup* (que discutimos com pormenores em outra seção de nosso trabalho)<sup>90</sup>, isto é, cerimônia na qual indígenas de determinadas etnias do Xingu fazem homenagem aos seus mortos ilustres. Ao trazer a figura de Levindo, morto por sua relação com a política, Nando o coloca na condição de pessoa ilustre. O banquete configura, ainda, mantidas as devidas proporções, uma espécie de *quarup*. Sobre esse ponto, Gullar (1967, p. 257) comenta: “Também o banquete para Levindo é uma repetição do *quarup*, em que se evoca o espírito de um morto, cujo corpo é simbolicamente devorado por Nando que, mais tarde, adota-lhe o nome”.

O banquete, de fato, encerra uma fase na vida do herói. Durante a festa, desenvolvida paralelamente a uma *Marcha da Família*, Nando sofre atos de violência que o colocam em situação de risco. Essa experiência é determinante para o processo de “deseducação completa” mencionada por Gullar. Ainda nessa linha de discussão, o autor afirma:

Talvez não seja justo extrair um sentido definido e direto do romance de Callado, mas me parece possível afirmar que ele descreve um processo de desalienação de um homem, que termina por se transformar em povo, que pode agora ser qualquer um. Pode-se discutir se o único caminho de reintegração do intelectual brasileiro é o seguido finalmente pelo padre Nando e mesmo se a melhor maneira de lutar contra a opressão é essa a que ele adere. Mas este é o aspecto episódico da questão: o fundamental é a afirmação, implícita no romance, de que é preciso “deseducar-se”, livrar-se das concepções idealistas, alheias à realidade nacional, para poder encontrar-se. Os personagens desse livro são pessoas, com seus sonhos, suas frustrações, sua necessidade de realização pessoal. Mas, dentro do mundo que o romance define, a realização pessoal deságua no coletivo. Não se trata de apagar-se na massa, mas de entender que o seu destino está ligado a ela, de encontrar um “centro”. (GULLAR, 1967, p. 256).

Consideramos pertinente essa reflexão, especialmente quando o autor menciona o processo de “deseducação” vivido por Nando. No início do romance, ele é uma figura ascética, lastreada pelas visões morais do catolicismo e reduzida pelo excesso de repressão. O excesso de inclinação para o isolacionismo se esvai à medida que pessoas são inseridas em seu mundo. Seu primeiro contato sexual, que se dá no final do primeiro capítulo, é uma espécie de rito de

---

<sup>90</sup> Discutimos com pormenores, em outra seção de nosso trabalho, o conceito de *quarup*, no entanto é pertinente considerar, aqui, a definição apresentada por Gullar (1967, p. 257): “A festa do *quarup* é um ritual em que há danças, lutas e — para usar o termo de Mário de Andrade que Callado adota — um despotismo de comida. As imagens talhadas em madeira, pintadas e enfeitadas, representam os ancestrais mortos, que são evocados durante a festa e a comilança, e incorporados nos vivos”.

passagem. Ele está apto, depois disso, a seguir sua missão direcionada à catequese dos indígenas.

Não concordamos que Nando se torna capaz de entender, completamente, o seu destino ligado à massa, como o quer Gullar, porque, em vários momentos do romance, ele age mais com a intenção de estar ao lado de Francisca, inclinada, por sua vez, a realizar ações em memória de Levindo, do que por inclinações ideológicas. As mudanças de Nando afastam-no do dogmatismo, do poderio institucional da Igreja e da repressão sexual, porém não percebemos que ele encontra, efetivamente, o “centro” apontado por Gullar<sup>91</sup>. A palavra “centro”, mencionada no final do romance, alude a Francisca. Desde que a conheceu, Nando a coloca como o “centro” de sua vida, de modo que suas ações são desdobramentos do amor direcionado a ela.

Gullar discorre, também, a respeito do que considera um aspecto importante do livro: a temática política. Para o autor (GULLAR, 1967, p. 256), esse é o próprio sentido da vida, de modo que: “Os problemas existenciais decorrem do contexto social e político. A queda (e o suicídio) de Getúlio muda a vida de Fontoura. A injustiça social do Nordeste leva Levindo ao sacrifício. O golpe de abril transforma a vida de Nando”.

Nando, em verdade, não é transformado apenas pelo golpe militar. Embora esse fato histórico represente para ele, e para seus demais companheiros, mudanças determinantes em vários âmbitos. Quando o golpe acontece, Nando já havia passado por acontecimentos decisivos para a reconfiguração de seu olhar sobre o mundo.

Gullar e Sodré, nas duas resenhas que constam na *Revista Civilização Brasileira*, tecem, com percepções diferentes, comentários a respeito da publicação desse romance e sobre o impacto que ele representou, pelos temas a que acorre, no cenário literário nacional. Sodré lê *Quarup* à luz do problema político vivido no Brasil e atém-se a reflexões que associam o livro à ação guerrilheira sem, contudo, desenvolver um estudo mais pormenorizado, sobretudo do ponto de vista estrutural.

Gullar, por outro lado, além da percepção mais densa de aspectos históricos presentes nessa obra, é o primeiro, como afirma Gouveia (2012, p. 17), no livro *Os ciclos de Mariana: literatura e violência pós-64*, “a apontar o percurso essencialmente problemático do protagonista e a mensagem de deseducação completa que marca suas experiências”.

Além disso, seja pela densidade psicológica do herói, seja pela apresentação de temas que o autor traz à tona, como sua incursão por vieses da política e do indigenismo, esse romance

---

<sup>91</sup> Voltamos a este ponto na seção em que realizamos análise de *Quarup*.

traça o perfil sociocultural e sociopolítico brasileiro com acuidade em termos de forma e de conteúdo.

No livro *A revolução que nunca houve – o Nordeste do Brasil*, de Joseph A. Page (1972), o autor menciona que: “Antônio Callado escreveu vários artigos para os jornais sobre a fermentação pré-1964 no Nordeste, mas depois da “revolução” ele escolheu a novela como forma de transmitir sua interpretação final do desmoronamento”. *Quarup* é o primeiro de uma quadrilogia que traz, como pano de fundo histórico, o Brasil em período dos mais sombrios do complexo século XX.

Com a finalidade de apresentar, de forma resumida, as linhas gerais desse romance, Page (1972, p. 258) tece o seguinte comentário:

*Quarup*, publicado em 1967, descreve a radicalização de um padre pernambucano cujo sonho de formar uma estrutura comunitária para os índios, incorporando o comunismo puro da Bíblia e modelada na República Indígena Guarani, estabelecida pelos jesuítas no século XVIII, abre caminho a uma participação ativa nos esforços contemporâneos para mobilizar os camponeses do Nordeste. Os personagens secundários sugerem figuras da vida real, com a diferença de que todos demonstram qualidades heroicas inquebrantáveis e continuam a sua luta mesmo depois de sobreviver à prisão e à tortura após o golpe. Na última cena da novela, o protagonista, agora ex-padre, viaja para o sertão a fim de se unir a uma insurreição liderada por refugiados do movimento em Pernambuco.

Em poucas linhas, o autor observa aspectos pontuais do perfil de Nando. Primeiro, ele trata da meta existencial do herói. Segundo, a relação dele com as demais personagens — algumas delas, inclusive, lhe servem como contraste. Terceiro, o grau de transformações vivenciadas pelo herói. Nando está atrelado a uma instituição cuja ideologia propende para um olhar mais moralizante e conservador, no entanto se desloca para setores mais progressistas da Igreja. Se não adere, efetivamente, à esquerda, ele se aproxima dessas concepções pelas pessoas com as quais se relaciona. A esse respeito, Page (1972, p. 258) afirma:

O *roman à clef* de Antônio Callado reflete escapismo e desapontamento causados pela incapacidade da esquerda brasileira para oferecer qualquer resistência séria ao golpe militar. Antes era moda racionalizar tal passividade repetindo-se a máxima segundo a qual “os brasileiros são um povo não-violento”. Mas acontecimentos recentes, inclusive relatórios de genocídio sistemático dos índios brasileiros, desmentem este brilho otimista do caráter nacional brasileiro.

Setores da esquerda brasileira, de fato, não fizeram intervenção decisiva quando os militares concretizaram o golpe. Com a crescente violência que se deu, resultando no terror militar, já não seria possível dizer que o brasileiro é um povo “não-violento”, algo que nos lembra a polêmica discussão em torno do conceito de *homem cordial*<sup>92</sup>, de Sérgio Buarque de Holanda (1995), presente no livro *Raízes do Brasil*.

No início do romance, Nando poderia ser visto a partir dessa concepção. Ele, porém, ao ser submetido a experiências desagregadoras de sua visão de mundo, se distancia cada vez mais desse olhar limitador, principalmente após o golpe militar. Segundo Page (2003, p. 258), os militares desarticularam o movimento em favor de mudanças no Nordeste. Os que participaram do movimento das Ligas Camponesas, por exemplo, buscaram exilar-se ou ficaram na região sem disponibilidade para retomarem as atividades anteriores ao golpe.

Após ser preso no contexto da deposição do governador do Pernambuco, ocorrida na ocasião do golpe, Nando decide ir à casa da praia, herança de seus pais, para vivenciar uma espécie de exílio particular. Em sua concepção, realizar o apostolado do amor (amando mulheres na mais plena compreensão do amor como caridade cristã) faz mais sentido do que atividades políticas de enfrentamento. De certa forma, essa indisposição direta para o enfrentamento no âmbito político o acompanha até o final do romance. Muitas das relações com o universo da política ocorrem, como já apontamos, mais impulsionadas pelo desejo de estar em contato com Francisca.

Em 1982, a coleção *Literatura Comentada* apresentou entrevista, notas biográficas, estudo histórico e crítico sobre Antônio Callado. Ficou a cargo de Lígia Chiappini a organização desse material. Assim, no texto *Mas que Brasil é esse?*, a autora realiza uma explanação com o objetivo de delinear as principais características da obra do escritor. Desse modo, ela aponta:

Da ficção de Antônio Callado, em seu conjunto, transparece um projeto que se poderia chamar de alencariano, na medida em que seus romances tentam sondar os avessos da História brasileira, aproveitando para tanto, junto com

---

<sup>92</sup> O conto *O homem cordial*, de Antônio Callado, é desenvolvido em torno de reflexões acerca do conceito de “cordialidade” do brasileiro. Jacinto, o protagonista, é um intelectual e um político que, insistente em sua ideia de que o brasileiro não seria capaz de barbáries, por ser propenso a certa cordialidade, perde aos poucos essa visão. Após a implantação do golpe, ainda no governo de Castelo Branco, ele tem o mandato cassado, constata a truculência dos militares contra quem faz oposição ao governo e vê sua filha Inês ser espancada. Nesse momento, cai por terra seu olhar idealizado acerca da cordialidade nacional. Para maiores informações, sugerimos leitura do artigo de nossa autoria: “Sobre o terror militar no Brasil: leitura do conto *O homem cordial*, de Antônio Callado”. Cf. CARDOSO, Cícero Émerson do Nascimento. Sobre o terror militar no Brasil: leitura do conto *O homem cordial*, de Antônio Callado. In: **Revista (Entre Parênteses)**, Minas Gerais, v. 06, n. 01, dez. 2017. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses>. Acesso em: 05 jul. 2022.

os modelos narrativos europeus [...], a paisagem do país tropical. Mesmo nos livros mais recentes, onde se pode ler um grande catecismo em relação aos destinos do Brasil, permanece o deslumbramento pela exuberância da nossa natureza. Vista em bloco, a obra ficcional de Antônio Callado é uma espécie de reiterada “canção do exílio”, ainda que às vezes pelo avesso, como em *Sempreviva*, onde o herói, Vasco ou Quinho — o “Involuntário da Pátria” —, é um exilado em terra própria. (CHIAPPINI, 1982, p. 100).

Concordamos que a obra de Antônio Callado se realiza como projeto, de fato, se considerarmos que os temas abordados configuram ampla observação de aspectos caracterizadores do Brasil. Conforme Chiappini, o autor realiza uma viagem pelos trópicos na qual se recompõem diferentes imagens do país. Nessa viagem, fauna, flora, indigenismo, política nacional, história do Brasil, dentre outros temas, são abordados com apuro estético e coerência interna.

Chiappini considera a produção literária de Antônio Callado, além disso, uma reiterada *Canção do exílio*, mas pelo avesso, isto é, a exaltação da natureza pátria e o nacionalismo idealista presentes no poema de Gonçalves Dias não têm espaço na visão realista do autor. Em *Quarup*, em específico, Nando vivencia o contrário do que o eu lírico do poema de Gonçalves Dias vive. A experiência desse eu lírico, de estar fora da pátria e de sentir o desejo de retornar, não é a mesma de Nando. Há proximidade entre eles, no entanto, se considerarmos que Nando está no Brasil, mas parece exilar-se por meio da alienação presente nele no início do romance. Distante da realidade que o circunda, aos poucos o herói a compreende e mergulha nos conflitos inerentes a ela. Chiappini (1982, p. 101) menciona, ainda, a respeito dos temas abordados em *Quarup*:

Aliás, do mergulho no local e no histórico é que resulta a concretização desses temas universais: pelo confronto das classes sociais em luta no Nordeste, chega-se à temática mais geral da exploração do homem pelo homem e das centelhas de revolta individual do padre Nando, tematiza-se a situação geral da Igreja, dos padres e do intelectual que se debate entre dois mundos; pela sondagem da consciência de torturadores brasileiros, chega-se a esboçar uma espécie de tratado da maldade, que nos faz vislumbrar os abismos de todos nós.

A autora concentra nesse trecho as principais temáticas do romance. Dentre elas, devemos mencionar seu apontamento a respeito da situação geral da Igreja Católica representada por Nando, que se desloca para o mundo e abandona as práticas inerentes à vida religiosa conforme determina o catolicismo de linha mais conservadora. Chiappini (1982, p. 101) procura desdobramentos dessa temática na produção literária do autor e afirma: “Com esse

romance, inaugura-se a ficção mais diretamente política do escritor, que abandona a tonalidade predominantemente religiosa dos romances anteriores”. Conforme a autora, *Quarup* tece sua enredística em torno do debate religioso, mas acrescenta a ele a política. A esse respeito, Chiappini (1982, p. 101) comenta:

Vários críticos já leram *Quarup* como a trajetória do abandono da religião pela política, mas na verdade essa leitura é um tanto simplista. Não se trata de uma negação da religião, nem mesmo do Cristianismo. Trata-se, muito mais, de percepção quase profética dos novos rumos que a própria Igreja estava começando a trilhar, no Brasil e no mundo, bem como da afirmação de uma religiosidade mais livre para uma sociedade mais justa.

Há por parte de Antônio Callado, segundo Chiappini (1982, p. 102), a insistência em retomar certos arquétipos que remetem ao universo cristão: padre Cícero, Antônio Conselheiro e Cristo. Ao trabalhar com esses arquétipos, surgem outros temas: pecado, culpa, penitência, martírio, salvação, conflito entre o bem e o mal etc. Ao tratar desses pontos, o autor abre dimensões sociais que se desenvolverão amplamente em *Quarup*.

Assim, para Chiappini (1982, p. 103): “A partir de *Quarup*, a batalha entre Deus e o diabo se transfere definitivamente da arena interior do homem para a arena social”. Concordamos com a autora quando ela afirma existir, nessa obra, tensão entre a visão externa do “romance histórico-político” e a visão interna do “romance intimista”. Essas duas perspectivas devem ser consideradas, porquanto se tornam características definitivas da ficção do autor a partir de *Quarup*.

No livro *Antônio Callado e os longes da pátria*, Chiappini (2010) retoma textos nos quais discute a produção literária de Antônio Callado. No capítulo *Quarup: da religião à política*, por exemplo, ela assinala que os romances do autor trazem sempre um componente religioso, sobretudo porque ele testemunhou “a virada da Igreja, depois de João XXIII, que o escritor teve oportunidade de observar de perto, no Brasil, com a súbita entrada dos padres nos movimentos sociais revolucionários”, principalmente no Nordeste.

Nando está impedido pelas regras da Igreja, quando ainda religioso, de fugir das práticas comuns ao seu ofício. Sua tentativa de contenção dos desejos sexuais atende à imposição do celibato. Esconder-se do mundo, evitar contato com pessoas, dentre outros pontos, são estratégias criadas por Nando para não fugir do controle do desejo sexual. Ao libertar-se dessas amarras, dando vazão a suas pulsões sexuais, Nando pode, finalmente, como assinala Chiappini (1982, p. 104), engajar-se “numa ação social transformadora”.

No capítulo *Nem lero nem clero*, Chiappini (2010, p. 31) considera *Quarup* um romance polifônico à medida que confronta discursos para traçar “um retrato plural e fragmentário do Brasil”. Em busca de afirmar sua tese, a autora apresenta a visão de Brasil de diversas personagens, dentre elas a do protagonista. Nesse sentido, ela afirma (CHIAPPINI, 2010, p. 33): “Finalmente, o Brasil de Nando é o que evolui, porque ele, ao longo do livro, vai incorporando, antropofagicamente, os brasis dos outros, transformando-os e redefinindo suas próprias visões, seu discurso e sua prática”. A autora enfatiza que a concepção de Nando sobre o Brasil vai

Do Brasil missionário, paradisíaco das missões comunistas-cristãs, ao Brasil dos índios do Xingu, a serem protegidos da catequização branca, ao Brasil das Ligas Camponesas, da revolução que vem chegando, pacífica promessa; do Brasil, pátria insatisfeita na mão de políticos apressados e predadores que não aprenderam a paciência do amor trabalhado e trabalhoso, ao Brasil do exílio em terra própria, pátria que viaja abandonando seus filhos ao desamparo. Do Brasil, visto como um novo paraíso natural, onde a missão única seria amar e deixar-se amar, ao Brasil ressuscitado para o heroísmo redentor pelo *quarup* branco, pelo ritual de morte e renascimento de Levindo, um Brasil mulato e mameluco, renascendo das cinzas e buscando energias novas no sertão. (CHIAPPINI, 2010, p. 33–34).

Sendo propenso a incorporar, antropofagicamente, as diversas concepções de Brasil com as quais dialoga, Nando se configura como herói de nítida complexidade. Concordamos com a autora quando ela o concebe como sujeito capaz de fazer renúncias a toda palavra e toda forma de amar que não detenha poder transformador e procura “reaprender a agir” no mundo com a ajuda de amigos (estes, sim, revolucionários e ideologicamente direcionados a concepções de esquerda).

Com isso, Nando vivencia um movimento, segundo Chiappini, “da civilização para a barbárie, em busca de uma civilização outra”. Matar um homem, embora em situação de legítima defesa, configura substancial ruptura com os valores cristãos nele impregnados. Ao fazê-lo, Nando descumpra o sexto dos dez mandamentos (*Não matar*) e contraria o maior dos mandamentos de Cristo: amar ao próximo como a si mesmo.

Além disso, nessa linha de reflexão, Nando se movimenta à procura de comunicar-se de forma mais autêntica a ponto de, em busca de si mesmo, adotar outro nome: o de Levindo. Ainda sobre isso, Chiappini (2010, p. 35) afirma que, se fizermos leitura de Nando a partir do abandono da Igreja, e da aprendizagem humilde do intelectual após diversos fracassos, também da superação dolorosa das ilusões que vão da catequização desnecessária ao discurso



revolucionário idealizado, teremos a “afirmação de uma utopia a se reconstruir sobre novas bases” e para a qual intelectuais do país ainda não estão preparados. Para Chiappini (2010, p. 42), Nando viaja com Manoel Tropeiro e, nesse movimento último, há algo a apontar para “um mundo novo em que o vero, o justo e o belo tomem o lugar do clero e do lero”.

Édison José da Costa (1988, p. 16–17), no livro *Quarup: tronco e narrativa*, realiza estudo no qual observa aspectos composicionais desse romance e o analisa capítulo por capítulo enfatizando, em vários momentos, a personalidade do herói.

O autor comenta que as personagens desse romance constituem três grupos vinculados a *sistemas espaciais* determinantes para o capítulo *O ossuário*. O primeiro, centrado em Nando, corresponde ao *sistema espacial mosteiro* (nele, estão inseridos os padres André e Hosana, também D. Anselmo). O segundo corresponde ao *sistema espacial beira-mar* (nele, estão Leslie, Winifred, Levindo, Francisca e, com ressalvas, Januário). O terceiro corresponde ao *sistema espacial zona rural* (nele, estão os camponeses representados, no caso, por Nequinho, Maria do Egito e Lázaro).

Esses três *sistemas*, em verdade, confluem para o herói, que transita nessas três espacialidades e transforma-se em contato com elas. É pertinente considerar, desse modo, a leitura de Costa (1988, p. 16) acerca da inserção do herói no *sistema espacial mosteiro*. Nesse sentido, ele comenta: “Essa composição traz até o protagonista a revelação da angústia e das aspirações individuais e a descrição sem retoques de uma instituição despreparada para o trato com o mundo contemporâneo”. Frente a esse universo de evidente despreparo, resta a Nando o distanciamento que ocorre aos poucos sem, contudo, configurar um desejo ou projeto dele. À medida que tem contato com o mundo exterior, o mundo organizado no qual ele vive se desfaz tornando-o um herói romanesco fragmentado, conforme Costa (1988, p. 16) aponta:

A simplificação do nome do protagonista em Nando, fragmentando o conjunto fônico original — Fernando — atualiza linguisticamente a problemática existencial da personagem, um ser em crise de identidade e, por isso, como seu nome, **fragmentado**. A forma reduzida de chamar a personagem apresenta, ainda, um caráter de despojamento e por ele se deixam anunciar as expectativas de doação pessoal e realização humana que assinalam a atuação do protagonista.

Como assinalamos em seção anterior de nosso trabalho, o antropônimo simbólico Nando comporta, além do que é apresentado nesse trecho, possibilidades diversas de leituras. Associar a forma reduzida de seu nome à crise de identidade vivenciada por ele, e que o torna

um herói fragmentado, é pertinente. Também é pertinente associar a forma reduzida de seu nome ao despojamento e à doação pessoal que são aspectos determinantes de seu caráter.

Pensar esses três *sistemas espaciais* para a construção da personalidade de Nando no início do romance leva-nos à compreensão de que todas as ações dele ao longo do romance são desdobramentos dos acontecimentos vivenciados nesse primeiro capítulo. Para Costa (1988, p. 17): “O movimento que se desenvolve na Parte Um afasta Nando da postura mística alienante e o encaminha para a sensibilização em face dos valores sociais e dos valores da sensualidade”.

Nessa perspectiva, Nando passa por três processos determinantes: 1) a vida monástica e sua tentativa de resguardar-se do mundo no ossuário, 2) o contato com o mundo externo — que se dá por estímulo de D. Anselmo e compreende a relação com pessoas cujas visões de mundo são profundamente distintas da que ele apresenta e, também, a percepção dele em relação à realidade dos camponeses — e 3) o primeiro contato sexual que lhe possibilita, finalmente, ser capaz de ir para a missão catequética para a qual está inclinado.

É relevante apontar, além disso, a meta existencial do herói no início do romance: ele deseja realizar, com apoio da Ordem, uma prelazia no Xingu. A esse respeito, Costa (1988, p. 31) afirma: “Nando vê no índio brasileiro o homem em estado edênico: ser intocado pela civilização, que conserva a pureza original e está “mais em contato com Deus”. Essa visão idealizada, impregnada de percepções ocidentalizadas e restritivas que pensam o indígena a partir de um olhar homogeneizante, desfaz-se aos poucos quando o herói passa pela experiência de viver o Xingu em sua realidade profunda.

Ir para o Xingu, conforme Costa (1988, p. 31), não é, para Nando, apenas um trabalho direcionado à assistência social e missionária. Para ele, ir ao Xingu se configura como “estratégia individual para o estabelecimento do contato **direto** com a divindade”. A relação do herói com o universo das crenças se dá, pelas referências apresentadas nesse primeiro momento do romance, a partir de personalidades do catolicismo — ou vinculadas a esse universo de crenças. Como apreendemos de Costa (1988, p. 49), essas personalidades estão inseridas “no círculo das leituras convencionais das comunidades religiosas católicas, especialmente até a realização do Concílio Vaticano II”. Elas são, portanto, ligadas a um contexto anterior ao apresentado na ação narrativa, ou seja, um contexto que se mostra restritivo e conservador, condicionado por olhares preponderantemente teocêntricos.

Ao tratar desse aspecto do herói de *Quarup*, podemos notar que ele dispõe de ampla experiência de leituras. Se ainda age à luz de comportamentos conservadores, pautado em leituras de autores medievais e barrocos, não se pode desprezar essa formação que o caracteriza

como herói dotado de certa intelectualidade. Presente em sua formação está, por exemplo, Santa Teresa d'Ávila. De acordo com Costa (1988, p. 49), essa poeta barroca e religiosa fundadora da Ordem das Carmelitas Descalças, canonizada pela Igreja:

Pertence ao contexto cultural quinhentista que encontrava no desenvolvimento de práticas religiosas místicas e ascéticas uma forma de realizar o impulso de revigoramento da fé promovido pela Igreja Católica ao tempo em que os movimentos reformistas de Calvino e Lutero afirmavam-se como orientações cristãs alternativas. O culto reverente de Santa Teresa vem enfatizar a subordinação de Nando às proposições existenciais e ao projeto religioso por ela representados, desatento que se encontra do hiato temporal e das circunstâncias históricas distintas.

Desatento à história, mas detentor de uma intelectualidade<sup>93</sup> capaz de torná-lo um ser reflexivo, Nando está direcionado a leituras da mística medieval e barroca. Ainda que essa intelectualidade esteja calcada em concepções arcaizantes, ela é um aspecto importante para traçar o perfil desse herói.

Costa (1988, p. 31) menciona, ainda, autores vinculados às personagens com as quais Nando convive, também vinculados a ele mesmo. Assim, estão em pauta nesse capítulo: “Santa Teresa, S. Juan de la Cruz, Dante, Plutarco, São Mateus, São Lucas, São Jorge, Virgílio, Adriano, Suetônio e Antônio Vieira são algumas referências de ordem literária reveladas na Parte Um”.

No segundo capítulo, Nando está em deslocamento. Ele passa pelo Rio de Janeiro com o objetivo de preparar-se para ir ao Xingu. Nesse processo, o herói convive com diversas figuras relevantes para seu desenvolvimento na sequência narrativa, enquanto vivencia transformações principalmente na sua maneira de ver e compreender a própria realidade, anteriormente organizada em torno do mosteiro.

Assim, Costa (1988, p. 64) afirma: “O protagonista que na parte inicial era surpreendido no ossuário estabelecia como centro de gravitação um **outro** que o devaneio místico permitia descortinar: dele procurava aproximar-se e nele desejava se reconhecer”. Da experiência com

---

<sup>93</sup> No artigo *Macunaíma, Maíra e Quarup*, de Silvia M. S. Carvalho (1997), a autora realiza a discussão em torno do ritual do *quarup*, pois seu objetivo é localizar nos romances que constituem seu *corpus* a presença da cultura indígena. A contribuição para uma leitura da obra de Antônio Callado se dá apenas por esse aspecto, porque ela comete alguns equívocos na hora de analisar a obra. Interessa-nos, porém, a seguinte informação apresentada por Carvalho (1997, p. 72): “Nos anos retratados em *Quarup*, começava a ser lido, além de Teilhard de Chardin (então disponível em bibliotecas de seminários), também *A República comunista cristã dos Guaranís*, de Clovis Lugon, que o padre Nando comenta nas primeiras páginas do livro (1968). Sobre esse ponto, a autora (CARVALHO, 1997, p. 72) propõe: “Clovis Lugon é um suíço católico que se entusiasma com a revolução de 17, e que aproxima cristianismo e comunismo, reconhecendo nas missões jesuíticas castelhanas uma reedição da organização social e da vida comunitária dos primeiros cristãos”.

o éter à vivência de novos encontros sexuais, no segundo capítulo do romance Nando está em novo horizonte de possibilidades.

Costa (1988, p. 76) aponta que: “Para Nando, recém-saído do ossuário e recém-nascido para os valores sensoriais, a mulher e a relação amorosa revelam-se, ainda uma vez, apoio e desafio, chamando-o para a vida e para a revelação da verdade pessoal”. Abre-se um conjunto de experiências às quais Nando se permite ainda tolhido pelo compromisso sacerdotal. Ao mundo fechado do mosteiro se opõe, com contradições e complexidades inerentes, o mundo amplo e aberto do Rio de Janeiro. Após essas vivências simbólicas, o herói está pronto para a missão de sua vida.

Sobre o terceiro capítulo, que consideramos dos mais bem arquitetados e instigantes do romance, Costa (1988, p. 79) assinala: “A chegada de Nando ao Xingu [...] é assinalada pela representação da cena de Adão e Eva levada a efeito pelos índios que vivem junto ao Posto Capitão Vasconcelos”. Nando está em contato, finalmente, com indígenas. Para ele, sua missão pode ser realizada. Essa missão, no entanto, se constitui um desafio, pois a figura da indígena com uma maçã, que nos remete ao texto bíblico, caracteriza imagem relevante para o processo de “deseducação” do herói, conforme Costa (1988, p. 79) destaca: “Exercício de catequese que se realiza ao contrário, a encenação bíblica compõe-se didaticamente em face de Nando e fornece o símbolo que dá título à terceira parte da narrativa, precisando o sentido e os contornos da ação ficcional”. Ainda sobre esse ponto, Costa (1988, p. 79) afirma:

O contato direto com o índio brasileiro, o envolvimento em um projeto político de emancipação nacional e a convivência com Fontoura virão abalar, efetivamente, a visão de mundo idealizadora e ingênua do protagonista, expulsando-o do estado de inocência.

No trecho, localizamos três aspectos determinantes que podemos apreender do terceiro capítulo do romance. O primeiro aspecto, diz respeito à relação de Nando com os indígenas com os quais convive no Xingu. Inicialmente, Nando se assusta com a ausência de indígenas (fruto de uma brincadeira preparada pelos funcionários do Posto Capitão Vasconcelos), depois consegue olhar os indígenas (CALLADO, 1984, p. 155) como “homens, mulheres e crianças castanhos e nus, paixão e angústia de tantos anos de sua vida no Mosteiro”. Sobre esse aspecto, Costa (1988, p. 31) afirma:

Nando vê no índio brasileiro o homem em estado edênico: ser intocado pela civilização, que conserva a pureza original e está “mais em contato com Deus”. A ida para o Xingu configura-se, por esta perspectiva, não apenas uma

providência de caráter assistencial e missionário, mas também uma estratégia individual para o estabelecimento do contato direto com a divindade. É maneira de ver mistificadora e descomprometida com a historicidade, e acaba por constituir-se em alternativa para as propostas de envolvimento nas lutas sociais, garantindo ao protagonista o desligamento da realidade imediata e concreta na qual se encontra inserido.

Nando se dá conta de que o indígena não é uma abstração, tampouco uma mera ideia. Por isso, se intelectualmente o indígena pode ser visto por uma concepção simbólica, não é possível restringi-lo apenas a essa concepção. De acordo com Costa (1988, p. 31), “não se pode objetivamente fugir à evidência da sua materialidade”. Assim, a visão idealizada de Nando em relação aos indígenas se desfaz à medida que ele constata as problemáticas sociopolíticas implicadas na existência desses povos cujos direitos dependiam de políticas implantadas a duras penas e do apoio de pessoas comprometidas com essa causa.

Uma cena emblemática para a tomada de consciência de Nando acerca dos indígenas ocorre quando ele conhece, por meio de Lídia, Aicá, que é acometido pela doença de pele autoimune *fogo selvagem* (*Pênfigo foliáceo*). Ao conhecê-lo, segundo Costa (1988, p. 83):

Nando desperta para uma realidade humana que escapa às expectativas alimentadas durante anos, e, nessas circunstâncias, quando encontra Aicá, “índio bom, habitante do paraíso”, porém doente e condenado a trazer o corpo coberto de feridas incuráveis, toma dramaticamente consciência do próprio despreparo, e os presentes que tem para lhe oferecer fazem com que se sinta como quem levasse “pedras para perto de uma criança chorando de fome”. As cenas presenciadas desde a chegada ao Posto despertam o protagonista para a dor e a fragilidade do índio, à mercê de doenças, como Aicá, e da espoliação do homem civilizado. O trabalho a ser realizado não tem nada a ver com a salvação de almas e fica clara a incompatibilidade do seu projeto de catequese com as necessidades efetivas do índio brasileiro.

Os indígenas apresentados em *Quarup* precisam de proteção assistencial, precisam de delimitação de suas terras (representadas pela criação do Parque Indígena do Xingu), precisa da sensibilidade de políticos e de funcionários (como é o caso de Fontoura) federais cujas ações estejam direcionadas à promoção de políticas públicas que lhes assegurem direito à habitação, à dignidade, à preservação da cultura etc.

O segundo aspecto ao qual nos reportamos, nesse capítulo, diz respeito ao envolvimento de Nando com um projeto político de emancipação nacional que se estabelece não a partir de seu olhar, até então restritivo e limitado, mas a partir das relações estabelecidas no Posto Capitão Vasconcelos. Para Costa (1988, p. 85):

O Posto Capitão Vasconcelos revela-se espaço de encontro de forças que o contexto histórico faz convergir e que têm como preocupação comum a libertação do homem, seja do ponto de vista social, seja dos pontos de vista político e psicológico. Ali estão elementos oriundos da classe média urbana motivados pelos ideais de defesa da nacionalidade, de emancipação do homem oprimido e de promoção dos autênticos valores humanos.

Fatos históricos relevantes para o Brasil surgem nesse capítulo. Enquanto Sônia e Anta fogem, e os indígenas realizam a festa do *quarup*, os funcionários do Posto criam expectativas em torno de Getúlio Vargas. Ele poderia assinar o decreto de criação do Parque, no entanto dois acontecimentos em torno dele são mencionados: 1) o atentado a Carlos Lacerda e 2) seu suicídio.

Nando, como as demais personagens, fica desolado e vê ruir a possibilidade de construção de um projeto que beneficiaria os indígenas. Sabemos que o Parque é criado, posteriormente, mas no contexto apresentado nesse capítulo as personagens veem malograr um projeto que elas acreditam ser significativo demais, embora fadado ao fracasso — fadado ao fracasso porque o segundo mandato de Getúlio Vargas também estava arruinado.

O terceiro aspecto se dá em torno do convívio com Fontoura, que é Chefe do *Serviço de Proteção aos Índios*. O contato com ele no Rio de Janeiro (que se mostra nada amistoso em relação às propostas catequéticas de Nando) e no Xingu é determinante para a imagem que Nando passa a construir em torno dos indígenas. Aos poucos, sua visão idealizada, ou mesmo dogmática, vai se perdendo.

Se, por um lado, Fontoura corresponde a uma figura algo grotesca (por vezes grosseira, mórbida e dada ao alcoolismo), por outro lado, ele é verdadeiramente devotado à compreensão do universo indígena e comprometido em reivindicar a aplicação de políticas públicas direcionadas à preservação dos valores culturais dos povos do Xingu. Ao remeter-se a Fontoura, Chiappini (2010, p. 33) comenta:

Para Fontoura, o antropólogo que se dedicou aos índios até a morte, o Brasil é o inimigo, é o litoral que destrói o índio e é preciso atacar para salvá-lo. O índio é o não Brasil, o anti-Brasil. O projeto de Fontoura é invivível e ele o sabe, por isso se destrói com a ajuda da bebida; por isso acaba morrendo corroído pelas saúvas, como o próprio centro do Brasil que procura. Porque o litoral chegou lá: saúva, capitalismo, doença e corrupção mataram o não Brasil. O Brasil matou o Brasil, levando a melhor contra a vida, a natureza, os índios e aqueles que tentaram defendê-los.

A autora destaca que Nando assimila antropofagicamente as diversas visões sobre o Brasil com as quais tem contato, de modo que assimila a visão de Fontoura, sobretudo, por ele representar um exemplo de dedicação direcionada a uma causa. A forma como Fontoura conhece a cultura dos indígenas do Xingu, e age para preservar essa cultura, tem impacto em Nando, que aos poucos abandona seu olhar idealista e desenvolve uma perspectiva mais crítica a respeito da realidade do indígena<sup>94</sup>.

Quando Nando decide cumprir sua missão, de acordo com Henrique Roriz Aarestrup Alves (2014), no texto *O intelectual em questão: a saga do Padre Nando*, ele tem contato com intelectuais e com minorias brasileiras que delineiam seu perfil intelectual cuja formação inicial centra-se em leituras de temática religiosa.

O Nando idealista, que vê na catequização do indígena possibilidades de construir uma nação teocrática, se reconfigura após a experiência de convívio com algumas tribos no Xingu. Para Alves (2014, p. 136), o herói passa por uma mudança de postura, pois se mostra mais aberto para as experiências que o Xingu poderia lhe proporcionar. Suas ideias anteriores a essa experiência, também suas opiniões sobre os indígenas, são relativizadas e modificadas. Segundo Alves (2014, p. 136):

Nando aprende inclusive a perceber e a aceitar o projeto de Fontoura, que é deixar os índios viverem em sua própria cultura sem grandes interferências da cultura branca, tentando minimizar ou retardar os efeitos de aculturação. Nando aprende a respeitar essa postura de Fontoura, e, com o tempo, incorpora-a também em suas reflexões e ações que envolvem os indígenas.

No capítulo *A orquídea*, mais especificamente quando a expedição encontra a tribo cren-acárore, o problema de saúde enfrentado pelos membros dessa tribo estarrece Nando e o faz refletir. Esse é um dos momentos mais pungentes do romance, e um dos mais complexos em se tratando da temática indígena presente na obra, pois uma infestação de sarampo maltrata a tribo. Em meio a esse contexto contundente e desolador, enquanto Olavo se opõe a ter qualquer tolerância e cuidado direcionado aos cren-acárore<sup>95</sup>, Fontoura e Vilaverde procuram resolver os problemas de modo a ajudar a tribo a sobreviver à infestação de sarampo.

---

<sup>94</sup> É interessante considerar o que Costa (1988, p. 81) destaca a respeito da figura do indígena representado em *Quarup*: “O índio mostra-se indefeso, entretanto, em “A Maçã”, a despeito da comunhão com a natureza. O contexto histórico apresenta-o corrompido e aviltado pelo homem civilizado. Da mesma forma, aliás, que as matas, que os rios e lagos”. Concordamos com o autor, pois essa percepção pode ser aplicada não só ao indígena presente no capítulo mencionado, mas em toda a obra.

<sup>95</sup> Ele chega a dizer (CALLADO, 1984, p. 361): “Não estou mais propondo nada — disse Olavo — mas se fuzilássemos esses infelizes teríamos o aplauso até das sociedades pias. Ai! como fedem!”

Nando, no contexto, torna-se expectador do cenário grotesco no qual os cren-acárore estão inseridos e auxilia os chefes da expedição no que lhe é pedido. A desolação é amenizada por ele estar perto de Francisca. A imagem da mulher amada está sempre associada a algo lírico e sagrado, como percebemos no trecho em que Nando se reporta a ela e diz (CALLADO, 1984, p. 366): “Eu gostaria de transportar você suspensa no ar. Num andor. Ou num helicóptero, acima de nós e dos cren, coitados, tão repugnantes”.

O narrador perscruta Nando, em seguida, e assinala (CALLADO, 1984, p. 366): “Nando olhava Francisca que ia e vinha entre barbudas sombras dos caraíbas e entre os índios esquálidos e evocava imagens de santas levadas em procissão pelos pestilentos de outras eras”. A presença de Francisca, realmente, representa alento diante da desolação vivenciada.

Nesse capítulo, Nando consegue, finalmente, maior aproximação afetivo-amorosa com Francisca. Costa (1988, p. 103) sintetiza, em um parágrafo, as linhas gerais do que ocorre nessa parte do romance. Assim, temos que:

A sequência narrativa introdutória cobre o período de sete anos que medeia entre a festa do quarup e a chegada dos participantes da Expedição. Os sete anos apresentam-se em bloco, sinteticamente, despreocupada a narrativa em estabelecer precedência e ordem. A centralização do foco narrativo na figura do protagonista destaca-lhe o rompimento com a Igreja, a dedicação ao índio e a consciência da extinção das tribos ao contato com o homem civilizado. O tempo é de definições, de amadurecimento, e a cena do abraço em Aicá, encerrando a sequência introdutória, mostra Nando no limite do entendimento de uma visão religiosa da realidade que vê no sofrimento e na disposição fortuita das circunstâncias a manifestação da vontade de Deus e o desenvolvimento de um projeto de salvação do homem.

Nesse capítulo, a expedição ocupa parte significativa do enredo. Antes da expedição, somos informados do retorno de Nando ao Pernambuco, do desligamento de Nando da Igreja, da morte de D. Anselmo (assassinado pelo padre Hosana), da prisão de Hosana (quando Nando o visita, ele lhe conta sobre a morte de Levindo)<sup>96</sup>, da ida de Francisca para a Europa etc.

Francisca, nesse e no capítulo seguinte, está muito presente, porquanto retorna da Europa e se compromete em realizar as ações que Levindo gostaria de ter concretizado. Uma dessas ações tem a ver com a expedição ao Centro Geográfico do Brasil, que ela consegue participar, dentre outros pontos, porque Ramiro supõe existir entre ela e Nando algum relacionamento:

---

<sup>96</sup> Hosana comenta sobre Levindo (CALLADO, 1984, p. 270): “Foi... também assassinado a tiro, o pobre. Invadiu um engenho, com camponeses que iam reclamar salário atrasado. Uma coisa assim”.



— Quer dizer, veio toda recomendada pelo pai, que é amigo do Ministro, e trouxe uma porção de trabalhos que realmente já fez, de pintura de índios, mas eu estava achando que trazer uma moça bonita e sem dono numa Expedição dessas só de homens, era meio biruta. Mas depois ela falou em você e eu...

— Sim?

— Sei lá, imaginei que houvesse alguma coisa.

— Não há nada, Ramiro — disse Nando. — Mas você não imagina como lhe agradeço.

— Então há — disse Ramiro melancólico. — Só minha vida é que vive de uma ausência. (CALLADO, 1984, p. 278–279).

Durante o diálogo, Nando ainda não sabe que está perto de vivenciar um dos momentos mais relevantes de sua vida. A expedição se realiza e nela está Francisca, a mulher a quem devota amor desde que a conheceu no mosteiro. Deparamo-nos, ao longo da expedição, com diversos acontecimentos: a intenção de alguns do grupo de pacificar a tribo Suiá, o interminável ciclo de histórias do jabuti (trazido pelo etnólogo Lauro), a morte de Jubé (assassinado por dois membros da tribo cren-acárore), o sepultamento de Jubé (ocorrido no mesmo dia em que se dá um eclipse lunar e a renúncia do Presidente Jânio Quadros), a descoberta da doença que assola a tribo cren-acárore, a chegada ao Centro Geográfico do Brasil infestado por formigas, a morte de Fontoura etc.

Ainda durante a expedição, Nando localiza uma vereda de orquídeas e a apresenta à Francisca. Nesse lugar, de intenso lirismo, eles vivenciam o primeiro contato sexual. Para Costa (1988, p. 104): “O relacionamento sexual revela-se momento de integração, momento em que Nando e a mulher fazem-se unidade, superando a solidão cósmica do ser humano, e são tomados por sentimento de plenitude”.

Ao mostrar, depois, as orquídeas ao grupo, o narrador assinala (CALLADO, 1984, p. 321–322): “Até aquela manhã, pensou Nando olhando o rosto de Francisca, as flores e as águas eram secretas. Agora as orquídeas estavam cheias de gemidos e as águas salgadas com o suor do amor”. Depois de muitos anos de amor irrealizado, Nando pôde, enfim, concretizá-lo. A beleza do lugar contribui para a construção lírica da cena. Francisca está ao alcance de Nando e deixa-se tatear amorosamente. Ele, há tempos enamorado, encontra possibilidades de amar e de ser amado.

Segundo Costa (1988, p. 104): “Francisca vem trazer a Nando a experiência da eternidade e do paraíso, explicitando a síntese que na cosmovisão do protagonista harmoniza a condição de temporalidade e os anseios de infinitude”. Ao longo do capítulo, localizamos

menções à *Divina Comédia* que, para Costa (1988, p. 104), nos remetem à imagem de Beatriz descendo do céu para o mundo dando a entender a possibilidade de localizar “a beleza e a felicidade” como dons passíveis de realidade e de concretude.

O idílio amoroso vivido pelo casal Francisca e Nando se estabelece, mas a expedição está em movimento. Dias depois do encontro afetivo de corpos, vivenciado na plenitude do amor e da beleza natural, o grupo chega ao Centro Geográfico do Brasil. Ocorre, nessa ocasião, uma das cenas de maior ironia presentes no romance. No Centro Geográfico do Brasil há imenso formigueiro. Sobre esse momento da narrativa, Costa (1988, p. 110) afirma:

O Centro Geográfico, entendido, em “A Orquídea”, como espaço sagrado, espécie de gravidade onde se refugiaria a nacionalidade, pode merecer o projeto de Lauro proibindo o acesso a estrangeiros, assim como Fontoura, comungando com sua terra revolvida, ocupada por formigas, pode encontrar ali o “coração” do país. O local representa, para Lauro [...], um bem a-histórico, valorizado por seu conteúdo mítico. Fontoura, porém, que acredita ouvir a batida “funda” do “coração” do Brasil, vai além do plano físico, geográfico, à procura de um centro de vida, como se fosse um ser vivo o país, como se o local importasse na medida em que conduzisse à vida ou a revelasse.

Cada personagem vislumbra o Centro Geográfico a partir de uma perspectiva individual. Concordamos com o autor quando ele observa que Lauro e Fontoura, mencionados no trecho, têm visões distintas: o primeiro, cujo discurso apresenta diversas lendas brasileiras, olha o Centro Geográfico como um componente mítico, talvez simbólico em seu olhar repleto de narrativas lendárias a respeito do Brasil<sup>97</sup>; o segundo, conflitante, angustiado e realista, vê o Brasil como algo a ser revelado, a ser descoberto e, conseqüentemente, a ser compreendido.

O coração do Brasil que Fontoura tenta auscultar detém, simbolicamente, um barulho destruidor. Há nele uma infestação de formigas. Essa imagem parece mostrar, ironicamente, a inexistência de saída para o país. Ao morrer no local, sob ameaça de formigas, Fontoura representa todo um ideário que se esboroa. A esse respeito, Costa (1988, p. 110) afirma:

---

<sup>97</sup> Ele questiona, a propósito, em determinado trecho (CALLADO, 1984, p. 292): “Será que existe outro país com uma tão longa história de autodescobrimento? — disse Lauro. — Eu duvido”. Quando Nando, um tanto sarcástico, menciona o ciclo do jabuti como um “repositório cultural sério”, aludindo às narrativas de Lauro, ele afirma (CALLADO, 1984, p. 293): “Sério e programático, em sua forma singela de mito, é claro. Você veja por um lado a naturalidade com que deixamos escapar nossas matérias-primas e por outro lado a luta do jabuti pelo seu taperebezeiro. A anta imensa e forte quis as frutas, expulsou o jabuti, enterrou o jabuti no barro embaixo da árvore. Mas o jabuti aprendeu a hibernar. E quando saiu do barro, com as chuvas, taperebezeiro estava dando taperebá. A anta prepotente e que tudo ignorava acerca do tempo em que o taperebezeiro dava fruto tinha morrido de fome, a esperar”.

Mesmo assim, apesar da consciência de toda decadência, o Fontoura que se deita sobre o chão, no local do Centro, auscultando o “coração” do país como se o fizesse a um doente, é personagem tomada de emoção e ternura, ansiosa comunhão e participação, apesar das formigas que ameaçam e corrompem, apesar de seu próprio estado doentio. Essa personagem, na qual, doente, Nando reconhece “algum Cristo morto espanhol” [QP, p. 285], termina seu calvário no Centro Geográfico do país, somente com a morte podendo libertar-se, como mostra o quadro que surpreende Nando quando descobre Fontoura caído sem vida entre as pernas de Francisca, “como se tivesse acabado de nascer dela” [QP, p. 310].

Fontoura morre no Centro Geográfico do Brasil acometido de malária e em situação deplorável pelo excesso de álcool e pela falta de cuidados com o corpo. A cena da morte dele é das mais contundentes e simbólicas do romance. O coração do Brasil, que ele se esforça para auscultar, está fervilhando de formigas. Embriagado e doente, Fontoura desobedece a Francisca e vai ao local exato onde o Centro Geográfico é demarcado. Ao chegar, ele se ajoelha e depois cai com o rosto no chão. Não demora para ficar coberto de formigas, pois tem fixa a ideia de ouvir o coração do Brasil, de modo que coloca o ouvido no chão. Francisca tenta dissuadi-lo desse gesto, no entanto coloca também (CALLADO, 1984, p. 377) “o rosto sobre as formigas enlouquecidas”. Assim, ela sente “viva e feroz a terra de Levindo”.

Ao aparecer na cena, Nando encontra (CALLADO, 1984, p. 378): “Francisca sem sentidos contra um tronco de árvore, sentada. Entre suas pernas, aninhado no seu ventre, Fontoura como se tivesse acabado de nascer dela. Só que estava morto”. Concordamos com Costa (1988, p. 111) quando ele busca configurações do motivo: a “Senhora com o Filho morto”. Guardadas as devidas proporções, podemos remeter a imagem de Francisca com Fontoura morto à figura da *Pietà*, isto é, à imagem típica no universo cristão católico que corresponde à Maria segurando o corpo de Cristo, descido da cruz, enquanto chora pelo filho morto. Devemos considerar o que Costa (1988, p. 111) assinala a esse respeito: “A figura feminina resplende nessas **Pietàs** dolorosas, doadoras de vida, que se debruçam sobre o Filho morto. A morte do Filho atinge-as também e é a própria vida, machucada, violentada, que através delas se manifesta”.

Temos alguns aspectos a serem considerados a partir dessa imagem: 1) estamos diante da representação da Terra (*Gaia*, *Geia*, a *Grande Mãe*); 2) há, ainda, a simbologia do homem morto, mas que parece a Nando alguém que tivesse nascido do ventre de Francisca (nas camadas profundas do texto, morrer é nascer, libertar-se, encontrar-se, finalmente, com a vida); 3) o homem morto jaz nos braços da mulher que tenta salvá-lo (uma releitura da *Pietà*) e 4) a Terra cujo barulho do coração se confunde com o barulho da infestação de formigas traz uma

simbologia também do campo político: o país minado por forças que o destroem por dentro, afinal o contexto é o da renúncia do Presidente Jânio Quadros cujo vice, João Goulart, é impedido de exercer o cargo.

Além disso, para Costa (1988, p. 113): “A viagem ao Centro Geográfico é um ato de reconhecimento da alma nacional, mergulho fundo à procura de raízes que se alongam na direção do mito”. Nesse reconhecimento da alma nacional, o autor menciona que cenas “grotescas se impõem à consciência” e irrompe delas uma “atmosfera de pesadelo” que se acentua e apresenta sinais de decomposição.

O Centro Geográfico, minado pelas formigas, converte-se em túmulo, conforme Costa (1988, p. 114) assinala: “As saúvas que emergem incontroláveis, anunciam debilitação e morte”. Na concepção do autor, elas representam o mal e evidenciam a morte, neste caso, não somente de Fontoura, mas também de esperanças em torno do Brasil cujo coração, simbolicamente, está arruinado por formigas.

No capítulo *A palavra*, Nando é retomado ao lado de Francisca. Eles estão no Pernambuco, mais precisamente em contato com camponeses a quem Francisca ensina utilizando-se do método do pedagogo Paulo Freire. Há uma atmosfera de crença em um projeto de revolução construído em torno da conscientização pela Educação que poderia tornar o camponês apto a reivindicar seus direitos. A crença nesse projeto é minada quando o Brasil passa por uma das experiências mais conflitantes de sua história recente: o golpe militar de 1964. Em relação a esse ponto da narrativa, Costa (1988, p. 124) observa:

O golpe militar, interrompendo de maneira dramática o projeto revolucionário, traz a barbárie e a insanidade. A irrupção dos impulsos destruidores vem violentar os sonhos de fraternidade e, extinguidas as luzes e a inocência, introduz um período de terror e escuridão, com salas de tortura e celas de aprisionamento.

Nando é submetido à prisão, é conduzido a interrogatórios, é apresentado aos porões do Coronel Ibiratinga. Impotente diante da barbárie, ele vê camponeses serem torturados e experimenta uma amostra dos efeitos perversos dos choques elétricos. Ao sair da prisão, Nando resguarda imagens traumatizantes. O golpe militar desenvolve a lógica de torturas como mecanismo de moralização nacional e estabelece uma engrenagem que resulta no terror militar. Prender, torturar e matar tornam-se ações comuns após a implantação do regime.

A implantação do golpe repercute consideravelmente na vida de Nando. Os desdobramentos desse acontecimento político serão determinantes para a reconfiguração dele,

principalmente se pensarmos o que lhe acontece no capítulo *A praia*. Enquanto no capítulo anterior o herói é apenas apresentado à perversidade dos militares que são agentes de torturas, nesse capítulo ele é vítima dessa perversidade. Após ser quase morto em um capítulo, e ter que revidar a um ataque em outro, o processo de deseducação de Nando se estabelece irreversivelmente.

No capítulo *A praia*, ainda, temos os primeiros anos após o golpe. A tensão política está presente enquanto Nando cria uma espécie de apostolado do amor. A esse respeito, Costa (1988, p. 152) afirma: “Nando é apresentado no exercício de um apostolado do prazer e da alegria através do qual procura trazer à luz o ser essencial sufocado pelas agressões e preconceitos culturais e sociais”. Ele constrói em torno desse apostolado um ambiente propício à doação amorosa. Seu corpo está a serviço de aplacar a sede de amor das mulheres com as quais convive no entorno de sua casa da praia, e suas experiências e intelecto estão a serviço de ensinar aos homens simples a arte de amar. Nando, que vem de vivências dolorosas, parece encontrar na realização de seu apostolado o caminho do exílio — ainda que simbolicamente.

Além disso, nesse capítulo é realizado o banquete (*quarup* ocidentalizado) em homenagem a Levindo — o morto ilustre cuja coragem na luta pela justiça social é evocada dez anos após sua morte. Durante esse evento, uma reunião de pessoas marginalizadas socialmente (jangadeiros, prostitutas e camponeses), Nando descobre a que grau de perversidade os militares podem chegar.

Sobre isso, Costa (1988, p. 161) menciona que o Nando “martirizado” no capítulo *A praia* acorda “para a luta” no capítulo *O mundo de Francisca*. Para o autor, cuja visão aproxima Nando do componente religioso da paixão e morte de Cristo, o herói vivencia um rito de passagem: morre o velho homem para nascer um homem novo. Este capaz de matar e de encaminhar-se para a ação apresentada a ele por Manuel Tropeiro.

O estudo de Costa (1988, p. 133) é instigante e apresenta-nos, conforme observamos nos trechos mencionados, pertinentes considerações acerca do herói multifacetado de *Quarup*. Dentre as concepções propostas, merece destaque o parágrafo seguinte. Nele, o autor elabora uma síntese do processo composicional da obra que pode nos auxiliar em nossa perspectiva de análise:

A organização da narrativa em sete blocos sucessivos faz revelar-se uma estrutura ternária que apresenta em seu conjunto central — “A Maçã”, “A Orquídea” e “A Palavra” — os três momentos críticos da vida nacional marcados pelo suicídio, pela renúncia e deposição do Presidente da República. Esse conjunto central apresenta-se como um tempo de passagem entre a fase

inicial do protagonista, mostrada em “O Ossuário” e “O Éter” e a fase final, mostrada em “A Praia” e “O Mundo de Francisca”, caracterizando sua imersão na vida e seu engajamento. As três partes que compõem o conjunto central — tempo de passagem — apresentam, sugestivamente, em seus títulos, manifestações de vida vegetal e humana: “A Maçã”, “A Orquídea” e “A Palavra”, com seus valores de alimentação, fertilidade e comunicação. **Sete** partes, **três** conjuntos — são números cabalísticos que regem a organização do material narrativo, fechando-o ritualisticamente ao redor da cerimônia uialapiti e dos três momentos da tragédia política nacional, compondo um todo mítico que remete para o título geral da obra, **Quarup**, rito de criação e de vida vinculado à superação da morte. Refletido na estrutura ritualística da narrativa, o tronco cerimonial esculpido por Anta consolida-se como motivo organizador do universo ficcional. (COSTA, 1988, p. 133).

Consideramos pertinente a maneira como o processo composicional de *Quarup* é apresentado pelo autor. De fato, os capítulos *A maçã*, *A orquídea* e *A palavra* trazem, em ordem cronológica, três acontecimentos históricos do Brasil. Antes deles, *O ossuário* e *O éter* tratam, respectivamente, da figura inexperiente de Nando em seu mundo resguardado pelo mosteiro (e que ele precisa transpor para realizar sua meta existencial) e do preparo para a missão no Xingu em contato com diversas personagens cujos valores morais são em vários aspectos distintos dos valores dele. Já *A praia* e *O mundo de Francisca* são, por sua vez, construídos em torno de desdobramentos dos acontecimentos políticos vivenciados pelo Brasil e pelo herói que, aos poucos, se conscientiza da realidade nacional contraditória e problemática.

Conforme o autor, existem dois algarismos presentes nesse processo de composição: o *três* e o *sete*<sup>98</sup>. Ambos são numerais recorrentes no universo cristão impregnado ideologicamente em Nando, mesmo após seu afastamento da Igreja. São *três* os “momentos críticos” da política nacional retomados literariamente no romance. São *três* as regiões brasileiras nas quais Nando transita<sup>99</sup>. São *sete* os capítulos<sup>100</sup> que estão em pauta na ação

---

<sup>98</sup> No cristianismo, o numeral *três* é frequentemente associado à unidade divina, à perfeição e ao equilíbrio, sobretudo por sua relação com o mistério da santíssima trindade (Pai, Filho e Espírito Santo que são três em um só Deus). Além disso, para mencionarmos apenas o *Novo Testamento*, o numeral *três* é um símbolo frequente nesse livro, pois Cristo, José e Maria constituem a Sagrada Família; três são os Reis Magos que saúdam o Cristo em seu nascimento; Cristo é crucificado com outros dois homens; três Marias estão aos pés da cruz; Cristo ressuscita do mundo dos mortos após três dias etc. O numeral *sete*, por sua vez, está presente simbolicamente em vários livros do *Novo Testamento*, com ênfase no *Apocalipse*. Neste, há constante menção às promessas de Deus sobre a salvação ou a punição eternas. O numeral *sete* é frequentemente associado à totalidade, à renovação, ao recomeço e à plenitude. Cf. SIGNIFICADO DOS NÚMEROS. 2022. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/significado-numeros/>. Acesso em: 06 ago. 2022.

<sup>99</sup> Interessante observar que o Brasil teve três capitais: uma no Nordeste (Salvador—BA), uma no Sudeste (Rio de Janeiro—RJ) e uma no Centro-Oeste (Brasília—DF). Nando percorre três regiões nas quais o Brasil localizou suas capitais, curiosamente, na mesma sequência: ele sai do Nordeste (Recife—PE) e vai ao Sudeste (Rio de Janeiro—RJ) e, depois, vai ao Centro-Oeste (Parque Indígena do Xingu em Mato Grosso—MT).

<sup>100</sup> Feldmann (1990, p. 72) observa, a propósito, que: “O romance *Quarup* se subdivide em 7 partes, em analogia dos 7 dias da criação do mundo”.

executada pelo herói romanesco em *Quarup*. Sendo esse numeral associado à ideia de completude de um trabalho e de recomeço, ele faz sentido se considerarmos que Nando, em seu processo de desenvolvimento pessoal (conforme o narrador do romance, processo de “deseducação”, e, na linha de Lukács, “educação”), está preparado, no final da obra, para recomeçar, para renovar-se — as experiências adquiridas lhe possibilitam essa compreensão.

Também sobre o processo composicional desse romance, merece destaque o que Arturo Gouveia (2006, p. 23), no livro *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antônio Callado*, menciona:

Todos os capítulos, iniciados com uma aura em torno de algum projeto idealizador ou a ser cumprido com convicção inabalável do protagonista, têm no final resultados completamente invertidos. O protagonista, assim, tal como o movimento geral do romance, é revelado sempre em construção. A globalidade de seu percurso — e da própria obra — permite ver que o destino que ele vai ter é imprevisível, dada a busca permanente de uma identidade, identidade que não atinge por acabar se tornando receptivo a influências as mais diferentes.

O autor dimensiona, no trecho, como o processo composicional está implicado na configuração do herói romanesco de *Quarup*, que ele estuda com profundidade no capítulo *O percurso do protagonista*. Nele, Gouveia (2006, p. 55) realiza com pormenorização uma leitura que privilegia a ação do protagonista através do que ele denomina “choque de extremos do romance”.

Assim, com a intenção de observar o percurso do herói, Gouveia (2006, p. 55) elabora duas questões norteadoras: “Quem é o Nando do primeiro capítulo? Quem é o Nando do último capítulo?” Em seguida, ele responde: “De um lado, um homem íntegro que se acha credenciado às bênçãos do Juízo Final; de outro, um homem fragilíssimo, alterado até fisicamente por violências”.

Envolto na atmosfera de complexas configurações de cunho sócio-histórico, sociopolítico e sociocultural, o herói romanesco de *Quarup* é representado no início do romance, segundo Gouveia (2006, p. 11), como um “padre hermético, meditativo, e o que nos impossibilita de elevá-lo a profeta do golpe militar é a sua incompreensão da realidade brasileira como um todo”. O autor menciona isso porque Antônio Callado escreveu esse romance antes do AI-5 e da perseguição direcionada a membros da Igreja que apresentavam visões mais progressistas. Poderia ser apontado nele um olhar de contornos proféticos, tendo em vista que, com esse *Ato Institucional* imposto no governo de Arthur da Costa e Silva, o país mergulhou

em dias sombrios e alguns setores da Igreja passaram a preocupar-se com os rumos do governo de aspectos autoritários em vigência.

Nando, aos poucos, perde o alheamento diante da realidade, mas no início do romance ele, conforme Gouveia (2006, p. 13), está delineado pelo mosteiro e suas práticas de cunho religioso: “O narrador nos dá a imagem de um Nando submisso, respeitador absoluto de seu supremo, do qual recebe ordens para fazer relações com o mundo”. Este mundo parece a Nando algo desarticulador, tendo em vista que existem conflitos, contradições e perspectivas da realidade difíceis de serem assimiladas.

De acordo com Gouveia (2006, p. 21), Nando mantém contato com outras realidades, de modo que: “Cada vez mais ele perde sua autenticidade no acúmulo de confrontos radicais com realidades heterogêneas que desconstroem seu mundo reservado, primevo e pretensamente unívoco”. Em contato com o mundo externo, o herói se afasta do mundo religioso e, como podemos constatar ao longo da narrativa, esse caminho é irreversível.

Para Gouveia (2006, p. 09), *Quarup* é um dos principais romances na representação de alguns de alguns temas para a ficção nacional após o golpe militar de 1964. Esse romance, na percepção do autor, discorre sobre o país de modo a apontar como: 1) “a fragilidade da democracia do pós-guerra”, 2) “o crescimento das Ligas Camponesas do Nordeste”, 3) “o golpe de abril e a repressão militar”, 4) “a fragmentação da Igreja entre seu conservadorismo histórico e os primeiros sinais do surgimento interno de uma linha progressista”. Além desses temas, parece ser central (o título da obra evoca isso) o tema do indigenismo<sup>101</sup>.

Nando está imerso nesse conjunto de acontecimentos. Se, por um lado, ele parece passivo diante desses acontecimentos, por outro lado, as relações estabelecidas por ele, também as circunstâncias às quais é apresentado, são determinantes para a construção de um olhar

---

<sup>101</sup> No estudo de Gouveia (2006, p. 09) é mencionado o termo “indianismo”, no entanto optamos pelo termo “indigenismo”. Este termo tem sido amplamente discutido no Brasil, porém merece destaque uma das obras pioneiras a respeito do tema: *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas*, de Maria José de Queiroz, publicado em 1962. Em linhas gerais, a autora elabora um estudo que mostra o *indianismo* e o *indigenismo* como categorias distintas, isto é, enquanto o *indianismo* mimetiza o indígena à luz de padrões eurocêntricos, com perspectivas idealizadoras e homogeneizantes, o *indigenismo* aprofunda o debate, uma vez que discorre sobre o indígena a partir de um olhar crítico capaz de observá-lo em suas heterogeneidades, de maneira mais realista, reflexiva e problematizadora. Antônio Callado foi um autor amplamente comprometido em discorrer sobre a figura do indígena. Isso se confirma em *Quarup*, pois do título à retomada de indígenas de etnias diversas no enredo, o indigenismo está presente na obra do autor. A esse respeito, Zilberman (2018, p. 89) afirma: “Callado conferiu protagonismo ao Xingu, com sua natureza exuberante e populações nativas quase intocadas pela civilização ocidental. Ao fazê-lo, o escritor ressuscitou a veia indianista da literatura nacional, exangue desde o final do Romantismo (ainda que reativada à época do Modernismo, com as experiências de Mario de Andrade, em *Macunaíma*, e de Raul Bopp, em *Cobra Norato*) e ofereceu-lhe alternativas até então impensadas”. Ele retomou o indígena, de fato, mas com um olhar profundamente crítico que difere, em absoluto, da visão propagada durante o Romantismo. Com base nisso, o consideramos um autor cujo romance é um forte exemplar do *indigenismo*.



crítico capaz de assimilar a realidade em seu horizonte mais profundo. Nesse sentido, Gouveia (2006, p. 23) observa:

Se ele perde o controle sobre seu paradeiro, a instabilidade de seu comportamento, acentuada pela falta quase absoluta de opção definitiva e consciente por algo, destrói por inteiro o destino fixo e a segurança de redenção bíblica, instaurando fraturas incatrizáveis em sua existência, antes impensáveis.

Isso ocorre por Nando estar alicerçado pela crença de que Deus existe e deve ser amplamente propagado entre os povos que não o conhecem. Além disso, ele inicia o romance em crise, pois está em busca de reencontrar em si a crença inabalável vivenciada nos primeiros anos de envolvimento com a vida religiosa. Propagar Deus, em contato com a natureza, é assimilar, também ele, os valores que deseja compartilhar em sua missão catequética.

Nando é um herói demoníaco debatendo-se com a dupla natureza que o configura: seus objetivos internos entram em choque com o mundo externo e seus empecilhos. A ele, portanto, só resta fracassar em sua meta. Sobre isso, Gouveia (2006, p. 23) afirma:

A situação histórica criada pelo golpe militar vem inutilizar ainda mais seu isolamento e seus referenciais ideológicos dogmáticos. Quanto mais ele se surpreende com camadas profundas da realidade brasileira — manipulação social, desinformação das massas trabalhadoras, intolerância, tortura —, mais se agudiza em sua percepção da necessidade de reler o Brasil — antes abstraído na intemporalidade de sua consciência medieval, fundada sobre códigos universalizantes, essencialistas e pretensamente a-históricos do cristianismo — e, portanto, reler e superar a sua própria educação.

A realidade apresentada a Nando nos diversos espaços aos quais ocorre é tão diversa da idealizada por ele que não lhe resta, senão, desconstruir seu olhar e adequar-se a essa realidade. Nessa atitude está a base para o compreendermos, à luz de Lukács, como um *herói da educação*. No caso, um *herói da educação* às avessas, porquanto ele perde seus referenciais e, como Gouveia menciona, precisa reler e superar sua educação, isto é, vivenciar seu processo de deseducação que consiste em compreender as heterogeneidades, as problemáticas e as contradições do país e, de posse disso, ser capaz de atuar criticamente no intuito de transformá-lo. Desse modo, Gouveia (2006, p. 23) comenta:

A construção desse personagem desconstruído engaja-se no projeto tão sincero e atual de Mário de Andrade, cujas palavras, sem disfarce, admitiam autocrítica no sentido de mostrar os limites e a insuficiência do modernismo

na criação de instrumentos eficazes para a releitura crítica da totalidade do Brasil.

Nando é, realmente, um herói desconstruído agindo em um romance cuja reflexão sobre o Brasil aponta para a necessidade de repensá-lo de forma crítica. Para Gouveia (2006, p. 23), esse romance se insere em um conjunto de obras que mimetizam o país (à luz da reflexão apresentada por Mário de Andrade<sup>102</sup>), comprometidas com a “produção de conhecimentos da realidade, dentro dos critérios de uma arte verdadeiramente de vanguarda”. Nesse sentido, o autor completa: “Essa arte é necessária para demonstrar a resistência estético-política de um país de periferia à bestialização causada pelos imperialismos culturais e à colonização mental de nossa percepção histórica”.

Retomando o capítulo *O percurso do protagonista*, é pertinente considerar o que Gouveia (2006, p. 55) comenta sobre as ações de Nando na enredística de *Quarup*. Para o autor, esse herói pode ser considerado a partir de dois aspectos: quem ele é no início e quem ele se torna no final do romance. Desse modo, o autor observa que:

O intervalo entre os dois polos do romance exhibe um personagem marcado por três frustrações monumentais:

- a) o fracasso do projeto jesuítico;
- b) o fracasso de seu amor por Francisca;
- c) o fracasso da revolução socialista (pela palavra conscientizadora e pela reconstrução de uma sociabilidade comunitária). (GOUVEIA, 2006, p. 55).

Como apontamos, o fracasso do projeto catequético de Nando é inevitável, porque está construído por um olhar homogêneo em relação à realidade do indígena e por um olhar alienado da realidade sócio-histórica e sociopolítica do Brasil.

O fracasso do amor por Francisca, apesar do encontro amoroso que se dá por ocasião da expedição ao Centro Geográfico do Brasil (continuado pelo momento em que permanecem juntos em um quarto de hotel), acontece por ela não se dispor a construir com Nando um relacionamento, quando ainda está impregnada pela lembrança de Levindo, a quem ela tenta honrar concretizando as ações que ele projetara.

O fracasso da revolução socialista se dá, dentre outros pontos, segundo Gouveia (2006, p. 64), porque, na concepção de Nando, a ideia comunista foi desvirtuada por Marx e Engels:

---

<sup>102</sup> Referimo-nos ao já mencionado texto de Mário de Andrade (1990, p. 26), *O movimento modernista*, no qual ele propõe três linhas de contribuições do Modernismo para as artes brasileiras: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.

“Usurpando a essência do homem para fins classicistas, o comunismo dá um golpe num poder que até então era da Igreja. Daí a razão da reconstrução do mundo por uma Igreja que perdeu para os marxistas a direção teológica da história”.

O comunismo figura, para Nando, conforme Gouveia (2006, p. 64), como uma espécie de demônio que pode “conturbar o projeto de Deus”. Esse discurso foi amplamente difundido após a Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, esteve em pauta nos discursos da Igreja que apoiou, explicitamente, o golpe militar.

Com o golpe, irrompem graves consequências para a democracia do país, principalmente se pensarmos o campo de atuação de Nando, isto é, as Ligas Camponesas. Com a deposição do governador de Pernambuco, líderes e adeptos das Ligas Camponesas são presos. Os militares assumem o poder, cassações e perseguições passam a fazer parte do cotidiano político, prisões e torturas tornam-se uma prática e o discurso contra o comunismo se torna institucionalizado quando o Partido Comunista passa para a clandestinidade.

Ainda a respeito das três frustrações de Nando, Gouveia (2006, p. 71) assinala:

Podemos resumir em três categorias as grandes quedas de Nando: na religião, no amor e na Revolução. Nisso há uma analogia rigorosamente simétrica ao mito das três grandes quedas da humanidade: Éden, Roma e as Missões dos Sete Povos. Pelo paralelismo da simbologia, o mundo é sempre hostil e demoníaco a Nando, impedindo-lhe vitórias. Mas a cada queda corresponde um soerguimento, como se os entraves em seu percurso fossem apenas o que Lukács chama de “contingência da matéria”.

Para Gouveia (2006, p. 174), essa “contingência da matéria”: “É um entrave episódico que não interrompe de fato o destino final do herói épico, já traçado com precedência. Em *Quarup*, isso é irônico, porque Nando, a cada queda, se diminui”. Em cada capítulo, Nando perde alguma convicção (fruto de sua compreensão dogmática) e aproxima-se cada vez mais da realidade objetiva. A queda dele o diminui, em verdade, se considerarmos sua adesão à ideologia cristã da qual, gradativamente, ele se distancia. Distanciar-se dessa ideologia o coloca na posição de alguém que dispunha de um referencial e o perde, isto é, ele se esvazia, embora, com isso, adquira compreensão crítica da realidade. Essa compreensão, porém, não o coloca na condição de herói detentor de um ideal revolucionário no desfecho do romance, como o querem alguns estudos sobre os quais temos discutido.

A esse respeito, Gouveia (2006, p. 70) assinala: “Nando não tem ideal revolucionário, no sentido de uma consciência marxista que não deve se confundir com interesses pessoais”. Concordamos com o autor, pois Nando vai ao sertão (onde se prepara a guerrilha) por ser

impossível a ele exilar-se em outro país, também pela perseguição a que está submetido por ser alvo do Coronel Ibiratinga, que o considera uma espécie de terrorista ligado ao governo cubano. Sobre esse ponto, o autor afirma:

Além de não pertencer a qualquer grupo, ele esvazia o sentido de salvação no final do romance, o qual é deixado brechtianamente em aberto. A experiência de reeducação dos pobres da praia e dos prostíbulos inscreve na mente de Nando a convicção de que a salvação depende de um empreendimento coletivo, ainda que provisório, como o momento de alegria quase plena conseguido no jantar em homenagem a Levindo. (GOUVEIA, 2006, p. 70).

Não há em Nando, conforme apreendemos do trecho, qualquer direcionamento ideológico quando ele foge, após matar o Soldado Quirino, do espaço no qual foi violentamente surrado, e para o qual não pode retornar por ter se tornado assassino de um homem. Nando torna-se um herói destituído das bases nas quais poderia apoiar-se para realizar suas ações. Ele perde as convicções, não dispõe de qualquer sentido de missão, tampouco acredita em algo que possa salvar o Brasil do governo autoritário em pauta. Sobre esse ponto, Gouveia (2006, p. 71) comenta:

Ora, por esse conjunto de ambiguidades, inclusive porque sua ida para a guerrilha é o ponto final do romance, não se está autorizado a concluir que a guerrilha é uma missão. Missão é planejamento, organização, teleologia fundamentada em princípios inabaláveis. Nando não tem essa segurança ao fugir para o interior. Sua nova “missão” é, na verdade, uma questão de sobrevivência.

Nando segue seu novo caminho, ao lado de Manuel Tropeiro, sem horizontes de realização concreta. Está em seu ângulo de visão fugir, porquanto sabe que realizou um crime. Isso contraria, em definitivo (apesar do assassinato ter sido realizado para livrar seu amigo e a si mesmo da violência dos soldados, o que poderia configurar legítima defesa), a proposta cristã para a qual ele foi inclinado. Nando sequer sente remorso quando foge e vê os corpos sem vida. Acabou qualquer vínculo com a moral cristã, que está centrada no amor ao próximo, no perdão às ofensas, na pacificidade diante de um algoz — a exemplo de Cristo no contexto da condenação e da morte por crucificação.

No texto *A crise das utopias: a esquerda nos romances de Antônio Callado*, de Giselle Larizzatti Agazzi (1998), especificamente no capítulo *A construção da utopia: Quarup, ‘o romance da aprendizagem’*, a autora observa como Nando constrói e vivencia seu imaginário

utópico. Esse debate dialoga com nossa perspectiva de estudo à medida que a autora também recorre à teoria proposta por Lukács. Como o título do capítulo aponta, ela realiza sua leitura de modo a considerar *Quarup* um *romance de formação*, ou da aprendizagem.

A principal utopia de Nando, conforme Agazzi (1998, p. 18) assinala, tem a ver com a leitura equivocada do real, pois ele não vê o homem como sujeito da história. Para ele, o homem está mais para objeto da história e, conseqüentemente, deve ser submetido a paradigmas comportamentais estabelecidos por um olhar masculinizado do mundo (que ela associa à razão) e por um olhar da martirização (que ela associa à perspectiva cristã católica de salvação por meio do sofrimento).

No âmbito dessa construção utópica, Nando vislumbra a criação de um projeto totalmente destituído de exequibilidade em vários aspectos. Dentre eles, a ilusão anacrônica que o faz querer fundar no Xingu, de acordo com as práticas jesuíticas, uma espécie de nação teocrática. Nesse sentido, Agazzi (1998, p. 16) observa que ele ignora “os valores da cultura indígena” e acredita ser possível salvar as almas dos indígenas e ajudá-los a aprimorar suas práticas.

Concordamos com Agazzi (1998, p. 17) quando ela afirma: “Padre Nando encontra-se passivo e distante das condições objetivas da realidade, fechado num universo rígido demais para que percebesse os absurdos do seu imaginário utópico”. Ele constatará, porém, a inexequibilidade de seu projeto ao longo do romance. Na visão de Agazzi (1998, p. 18), esse processo que o leva a trazer a realidade como parâmetro para as formulações dos seus projetos de vida configura esse romance como “romance de aprendizagem”.

Parece-nos pertinente a leitura da autora, principalmente quando ela (AGAZZI, 1998, p. 18) afirma: “A perda dos antigos valores faz com que o protagonista inicie a busca de um sentido verdadeiro para a sua vida, assumindo, dessa vez, todos os seus conflitos e paixões humanas”. Essa é a postura que, segundo Lukács (2000), configura o *herói da educação*. Depois de experiências negativas e positivas, o herói as assimila como aprendizagem e passa a vislumbrar uma suposta reconciliação.

Enquanto a conciliação não chega, Nando se debate em questões profundas que o conduzem à reconfiguração do seu pensar e, conseqüentemente, do seu agir. Surgem para ele, por exemplo, experiências significativas no âmbito afetivo-sexual quando lhe é possibilitado maior contato com Francisca. Quando a conhece, ele é impedido de vivenciar esse amor pelo celibato católico e por ela ser apaixonada por Levindo. Mesmo quando se envolve afetiva e sexualmente com Nando, Francisca não consegue se desvincular da imagem do noivo

assassinado em contexto de apoio aos camponeses e, dessa maneira, a relação com Nando não se efetiva. Com isso, o herói vê mais uma utopia se desfazer.

Antes dessa aproximação, que só ocorre no capítulo *A orquídea*, Nando passa por momentos de descoberta do corpo e da vida fora dos muros do mosteiro. Sobre isso, Agazzi (1998, p. 18) comenta: “É nesse momento que se cristaliza na imagem que Nando tem de Francisca todo o seu ideal de mulher e de amor, do qual ele se afasta física e espiritualmente, ao se sentir impelido a usufruir, dos prazeres das drogas e do sexo”. É pertinente observar que Nando tem contato com mulheres cujas presenças são determinantes para as transformações de sua vida. A esse respeito, Agazzi (1998, p. 23) assevera:

O universo feminino desempenha, pois, uma função essencial no que diz respeito à trajetória do herói e ao próprio desenvolvimento da narrativa, pois são as mulheres que proporcionam a Nando reunir as partes fraturadas da sua alma, mostrando-lhe como fundir sua intimidade ao real.

Concordamos com a autora<sup>103</sup>, pois uma ação de Winifred o torna apto a ir ao Xingu, a dor existencial de Maria do Egito o faz compreender a realidade injusta e dolorosa a que os camponeses são submetidos, Vanda representa cumplicidade e apoio durante a estadia dele no Rio de Janeiro, Lídia o aproxima da realidade do indígena (sobretudo quando ela o apresenta a Aicá), e Margarida e Cristiana salvam-no da violência do sargento Xique-xique. Francisca, onipresente na vida de Nando, é a força motriz de todas as ações dele ao longo do romance. É ela, por exemplo, quem o instiga a atuar nas Ligas Camponesas. Conforme Agazzi (1998, p. 28): “A sabedoria e a solidariedade que as mulheres transmitiram para Nando tornaram viável a concretização da sua incansável busca do conhecimento de si e do Brasil”.

Segundo Agazzi (1998, p. 29), amor e revolução, sexo e transformação, se constituem os eixos principais das “utopias de Nando”. De fato, o amor erótico ou o amor altruísta estão no cerne das ações dele, mas aos poucos a revolução (enquanto ações direcionadas para a reconfiguração do comportamento individual e para a transgressão de certas ordens impostas no âmbito social e político) passa a figurar na vida dele. Quando retorna do Xingu, e da expedição ao Centro Geográfico do Brasil, Nando está certo de que seu projeto missionário não seria capaz de se consolidar. Assim, na concepção de Agazzi (1998, p. 72), Nando passa a não

---

<sup>103</sup> No plano ideológico, Santa Teresa d’Ávila é uma figura emblemática na formação intelectual de Nando. Também a Virgem Maria, sobretudo se pensarmos o capítulo final, é uma figura feminina relevante na configuração intelectual de Nando.

apresentar mais os traços do *herói do idealismo abstrato* e apresenta traços do herói do romantismo da desilusão.

Constatamos que a autora é incisiva em sua leitura quando considera o herói romanesco de *Quarup* um ou outro tipo de herói apresentado na tipologia do herói de Lukács. É perceptível que ela não vislumbra nesse herói apenas traços de um ou outro herói dessa tipologia, ela prefere afirmar que ele é um *herói do idealismo abstrato* nos capítulos iniciais e um *herói do romantismo da desilusão* nos capítulos seguintes, até considerá-lo, em sua totalidade, um *herói da educação* (preferimos este termo ao utilizado por ela: *herói de formação* ou *da aprendizagem*).

Concordamos que Nando é, de fato, um *herói da educação*, mas discordamos da autora quando ela o associa, de acordo com os capítulos, a um ou outro tipo de herói, porquanto, em verdade, ele apresenta traços desses heróis conforme se desloca nos diversos cenários aos quais ocorre em sua jornada.

Agazzi (1998, p. 72), seguindo a leitura que apontamos, afirma, incisivamente, que: “A nova fase de Nando continua a apresentar uma inadaptação entre a alma e a realidade, mas, agora, essa inadaptação ‘decorre do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta do que todos os destinos que a vida pode lhe oferecer’”. Ele não pretende mais construir uma nação teocrática a partir do Xingu, no entanto ele projeta, diante da realidade histórica na qual se encontra, uma sociedade que, de seu ponto de vista, deve ser justa e igualitária.

Novamente ele está fadado ao fracasso, porque paira sobre essa nova utopia uma inexequibilidade de dimensões inimagináveis, sobretudo porque, conforme Agazzi (1998, p. 72): “Falta [...], ao protagonista, encontrar os meios viáveis para conquistar sua utopia, e, quando isso acontecer, configurar-se-á, ao final da narrativa, o ‘romance da aprendizagem’”. Quando ele é aprisionado, no contexto do golpe militar, o mundo idealizado por ele se desintegra. O que o motiva em meio ao caos político é a utopia do amor, mas Francisca, depois de se libertar da prisão, parte em exílio para a Europa. Desse modo, é pertinente a visão de Agazzi (1998, p. 74):

Se a presença de Francisca fez com que o mundo subjetivo do protagonista se fundisse ao mundo objetivo, a ausência dela acentua o embate entre sua interioridade e a realidade nacional. O protagonista quer adiar o Brasil de Levindo para conquistar a sonhada felicidade de uma vida estritamente privada, longe das contradições e conflitos da vida coletiva.

Conforme mencionamos, também está fadado ao fracasso o desejo de viver o amor. Ele está diante de uma perda irrecuperável, perda esta que, como aponta Agazzi (1998, p. 74), à luz de Lukács, é a base do romance moderno. Dessa maneira, as perdas tornam-se o solo no qual o herói caminha. A autora comenta, a propósito, que ele perde o projeto jesuítico, o grande amor e vê perder-se, também, a revolução de cunho social que vislumbra como um horizonte de possibilidades sempre (e a leitura da autora não constata isso) através das pessoas com as quais se relaciona.

Diante desse contexto, a autora localiza uma ironia. Para ela (AGAZZI, 1998, p. 74): “A ironia presentifica-se na inversão dos papéis de ator e receptor: não é o homem que cria um novo mundo, mas o novo mundo que cria o novo homem”. Esse novo homem fadado à solidão, à ausência dos deuses e à impossibilidade de luta comunitária, por não estar integrado a ela, encontra-se impossibilitado de realizar sua meta. Assim, para a autora (AGAZZI, 1998, p. 75): “A dolorosa aprendizagem de Nando é a de que sua ação está condenada ao fracasso e de que o tempo de luta nada mais é do que o contínuo adiamento das utopias”.

Em *Quarup: uma educação sentimental pelo povo*, Horst Rolf Nitschack (2019) também apresenta *Quarup* como um *romance de formação*. Para ele, há uma transformação em Nando (que passa de monge a guerrilheiro) característica do herói do *romance de formação*:

A experiência de formação vivida por Nando, que é simultaneamente uma aprendizagem da ação política e da aceitação da violência, é sobretudo o resultado de suas experiências emocionais e sentimentais. O diálogo que fecha o romance, entre Manuel e Nando no caminho para o sertão para se alistarem à guerrilha, não deixa dúvidas quanto a isso. (NITSCHACK, 2019, p. 25).

Nando, na concepção do autor (NITSCHACK, 2019, p. 26), passa por um processo de experiência educacional que deve ser compreendida a partir de um desenvolvimento dialético, isto é, o contexto do mosteiro, e o projeto missionário do herói no início, dá espaço à negação dessas ilusões através do contato com as realidades brasileiras às quais ele se adéqua, e, depois, “a negação da negação”, quando ele decide assumir a luta revolucionária. Nesse sentido, Nitschack (2019, p. 26) comenta:

Aqui a realidade concreta, mas limitada, vai ser superada por meio da intervenção revolucionária efetiva. Com essa decisão, as ideias messiânico-missionárias da sua primeira fase são suspensas e transformadas para um nível completamente novo, o qual revoluciona a história real.



O autor considera que as experiências concretas vividas pelas personagens não são determinadas por necessidades históricas, mas por necessidades afetivas. Para ele, essas personagens estão subordinadas a seus afetos, no entanto esses afetos lhes dão a possibilidade de se tornarem sujeitos de suas histórias. Embora Nitschack (2019, p. 26) considere *Quarup* um *romance de formação*, ele afirma:

Não é possível descrever as personagens desse romance, sobretudo as personagens principais Nando e Francisca, como tipos, no sentido de Lukács. Enquanto tipos, estariam pouco determinadas por seu ambiente social e histórico no romance e esse ambiente, além disso, é muito pouco representativo para o desenvolvimento geral do Brasil das décadas de 1950 e 1960. Elas não são representadas como corporificação do geral. Do ponto de vista histórico e social, Nando é definido de maneira bastante vaga — ele certamente provém de classe menos favorecida, provavelmente do campo. No romance, contudo, não ficamos sabendo nada acerca disso.

O autor dá a entender que Nando não poderia ser considerado um dos tipos de heróis, conforme Lukács (2000) apresenta, porque a ação dele não seria determinada pela origem social, mas por seus desejos e emoções. Nando, na concepção do autor, detém uma história concreta a partir da qual olha para a história do Brasil que, por sua vez, está perpassada por tensões e contradições. Além disso, há no romance a menção a acontecimentos históricos decisivos para o destino das personagens, mas que não interferem nas transformações delas. De acordo com Nitschack (2019, p. 27): “É isso que concede a esses personagens a sua liberdade de ação”.

Consideramos que, de fato, Nando não pode ser lido meramente como um *herói da educação*, porque estamos diante de um herói romanesco do século XX, envolto pela realidade histórica de um país complexo, de modo que, para categorizá-lo, existem especificidades a serem observadas. Nando, em verdade, pode apresentar traços do *herói da educação*. Nitschack parece contradizer-se à medida que considera *Quarup* um *romance de formação* — forma romanesca na qual o *herói da educação* constrói seu palco de atuação —, mas não considera Nando passível de atender a um dos tipos apresentados por Lukács.

Nitschack (2019, p. 28) considera, em sua reflexão, que Nando é um herói dicotomizado por um anseio individual (o da sexualidade) e um anseio social (o da comunidade ideal). Essa tensão, diz Nitschack, se repete em Nando analogamente à sua formação no plano ideológico e no plano subjetivo.

No final do romance, a “deseducação” de Nando está completa. Para Nitschack (2019, p. 29–30): “Essa deseducação leva-o a sua última descoberta, de que contra a violência apenas

a violência ajuda e de que, no lugar de seu amor individual por Francisca, entra a sua identificação com o povo, com o povo concreto do interior do Brasil”. Consideramos que essa afirmação deve ser relativizada, principalmente quando o autor faz alusão ao termo violência. Não fica evidente que Nando considera a violência como algo indispensável, pois mesmo quando mata o Soldado Quirino, ele o faz por medo de que Manuel Tropeiro sofra alguma investida, também por legítima defesa, mas não porque ele considera a violência o único caminho contra a violência.

Em *A teorização do Brasil e a opção heroica em Quarup*, Mark A. Lokensgard (1999, p. 87) comenta que Nando realiza uma viagem pela história recente do Brasil que pode ser lida, simbolicamente, como “um possível desenvolvimento para o intelectual brasileiro pós-64”. Isso se dá, de acordo com o autor, porque *Quarup* é a história de um padre que abandona a batina e vivencia inúmeras transformações a ponto de, no final da obra, estar direcionado mais para a resistência ao regime político vigente do que para os dogmas impregnados nele pela Igreja. Nesse sentido, para Lokensgard (1999, p. 87):

O leitor segue o desenvolvimento do protagonista em vários níveis: espiritual, pessoal e político. Parte integral deste desenvolvimento são os encontros com personagens que encarnam maneiras diferentes de pensar o Brasil, através dos quais Nando começa a definir-se, servindo assim de exemplo de autodefinição para a intelectualidade brasileira.

Nesse ponto, o autor nos remete ao que Chiappini (2010) considera a respeito da incorporação antropofágica, por parte de Nando, dos discursos acerca do Brasil de outras personagens com as quais ele convive. Desse modo, o autor (LOKENSARD, 1999, p. 94) se indaga: “O que se pode concluir, então, sobre a viagem de Nando por todas estas teorias do Brasil? Qual é o resultado de todo o contato que Nando tem com estas teorias?”

O autor responde a essas perguntas dizendo que Nando não constrói para si uma teoria própria, para confrontar as outras com as quais tem contato, pois ele está comprometido em apreender essas ideias e utilizá-las para atribuir sentido à sua existência de idas e vindas nos diversos espaços geográficos aos quais ocorre em sua “viagem” de desenvolvimento intelectual. Sobre esse ponto, Lokensgard (1999, p. 87) assinala que: “Nando tem um conhecimento de história e uma competência com a linguagem que o qualificam como parte da classe que tem habilidade e tempo para pensar o Brasil, e participar na formulação de soluções para seus problemas”.

De fato, conforme já apontamos, Nando dispõe de uma formação que, embora restrita ao campo religioso, o coloca em posição privilegiada, principalmente se considerarmos que o capital intelectual no Brasil dos anos 1950 e 1960 não era (como ainda não é) privilégio de muitos. Embora disponha dessa formação:

Nada é mais claro de que o desenvolvimento pessoal de Nando não segue uma linha reta e tradicional de carreira, profissão, e ideias tradicionais de progresso. Na mentalidade militar, uma vida sem um rumo claríssimo já é uma ameaça. (LOKENSFARD, 1999, p. 94).

Nando parece ameaçador ao governo militar, mas em sua casa da praia ele se envolve com pessoas que lhe possibilitam desenvolver um apostolado cujo ensinamento maior é o amor direcionado para a liberdade que remete ao comportamento de alguns indígenas com os quais Nando esteve no Xingu. Também é na praia que ocorrem: o *quarup* em homenagem a Levindo e os atos de violência que quase levam Nando à morte.

Nesse sentido, para Lokensgard (1999, p. 95): “Depois, quando passa para a resistência armada, ele o faz não como um espírito de vingança ou fanatismo, mas com a confiança que está fazendo uma escolha pessoal, achando o caminho certo para sua vida”. Nessa linha de reflexão, o autor diz que:

A existência que Nando escolhe é mais digna que a dos personagens que simplesmente têm teorias às quais eles querem fazer o mundo conformar-se. A vida de Nando, com suas mudanças de direção, é que faz dele um verdadeiro herói, falando mais alto do que qualquer teoria. (LOKENSFARD, 1999, p. 95).

Questionamo-nos se o que está em pauta, quando Nando vai embora com Manuel Tropeiro, é uma escolha pessoal que pressuporia ter encontrado, finalmente, o caminho certo para sua vida. Nando vai embora, em nossa leitura, não por escolha, mas no irremediável da situação. Ele é alvo da perseguição dos militares. O Coronel Ibiratinga (o militar que tem, ironicamente, nome indígena) apresenta a Nando os porões, depois envia soldados para puni-lo, vigia sua casa e o persegue veementemente. Que escolha Nando poderia ter? Ao sair em busca do sertão, onde reencontraria Januário, o herói vai acreditando na possibilidade de retornar, conforme apreendemos no trecho:

— Eu vou com você, Manuel. A única coisa que... Não sei que tempo fico.

Nando riu, abrindo os braços num gesto que tentou fazer natural.  
— Tua Raimunda vive com você lá, Manuel, mas você sabe que Francisca está longe. Me pedindo para ir ao encontro dela. De lá eu também volto, é claro. Mas você sabe... (CALLADO, 1984, p. 587).

Nando decide ir com Manuel Tropeiro, com a intenção de refugiar-se, mas está no ângulo de visão dele o desejo de retornar. Mesmo quando menciona que poderia ir ao encontro de Francisca, o desejo de retornar está impresso em seu discurso. Com isso, percebemos que a intenção de Nando não é, necessariamente, entrar na luta armada e dela participar por direcionamento ideológico.

Nossa leitura dialoga com a visão apresentada por Gouveia (2006, p. 70): “A nosso ver, Nando não tem ideal revolucionário, no sentido de uma consciência marxista que não deve se confundir com interesses pessoais”. Isso acontece, segundo o autor, porque: “Ele vai à guerrilha forçado pelas circunstâncias, impossibilitado de viajar para o exterior e procurado por Ibiratinga como terrorista ligado a Cuba”.

Quando, diante dos corpos do Cabo Almeirim e do Soldado Quirino, Nando pega a arma que um dos soldados tinha tomado dele, não há sentimento de culpa. O narrador diz, a propósito, que ele (CALLADO, 1984, p. 599): “Não sentiu remorso algum”. Nando não é o mesmo homem, tampouco está vinculado à ideologia cristã como fizera na juventude. Quando isso acontece, seu corpo traz as marcas da violência, sua concepção de mundo está amadurecida pelas experiências e pelas frustrações da vida.

No livro *Antonio Callado, um sermonário à brasileira*, de Marcos Martinelli (2006), o autor elabora um estudo no qual discute a obra de Antonio Callado fundindo-a com acontecimentos da vida do escritor — postura que pode, por vezes, comprometer a leitura do plano estético da obra<sup>104</sup>. Apesar disso, no capítulo *Quarup – obra-prima e revolução*, o autor tece alguns comentários pertinentes sobre o protagonista. Esse capítulo apresenta subseções intituladas: 1) *A palavra (e sua força teológica)*, 2) *A praia – “onde queres revólver sou coqueiro”* e 3) *O mundo de Francisca – compaixão pelo povo brasileiro*. Para nossa discussão, tratamos apenas desse último.

Assim, para Martinelli (2006, p. 218), *Quarup* é um romance: “Daquele intelectual que vai perdendo sua concepção de mundo, que era sofisticada e barroca, para encontrar uma concepção de mundo mais direta com a realidade que o cerca”. Nando é um herói que, na visão do autor, anda em vários lugares assumindo a posição de um etnólogo, isto é, o observador que

---

<sup>104</sup> Por exemplo, ele tece comentários como (MARTINELLI, 2006, p. 216): “Callado, portanto, tem muitos pontos de identificação com a errança de Nando”.

não pertence a nenhum desses lugares e a nenhum desses meios e colhe o máximo de informação possível acerca do que vê.

Quando Martinelli (2006, p. 250) inicia o capítulo *O mundo de Francisca – compaixão pelo povo brasileiro*, ele retoma Nando em seu processo de recuperação na Quinta dos Frades que o autor denomina como um lugar pitorescamente brasileiro. Além disso, ele afirma: “O ambiente descrito aqui é um lugar ameno, local de isolamento e reflexão sobre a vida”. Para Martinelli (2006, p. 250):

É nesse ambiente que Nando, travando uma batalha espiritual, vencerá o seu medo de entrar de corpo e alma nas lutas guerrilheiras. Mais especificamente, a luta guerrilheira que então se formava no interior de Goiás, encabeçada por Januário. Evidentemente, o autor faz uma clara referência à guerrilha de Francisco Julião, que à maneira de Januário, voltará do exílio do México, para depois sair do interior do Goiás e iniciar um levante armado contra a ditadura militar. Guerrilha esta que, como sabemos hoje, nem chegou a se formar, sendo prontamente destruída pelas forças de repressão.

Sabemos que não é bem assim que Nando vivencia esse período de reestabelecimento na Quinta dos Frades. Em verdade, ele fica muito debilitado e com a mente confusa. Não nos parece pertinente afirmar que Nando está em batalha espiritual que o faz vencer o medo de entrar na guerrilha. No plano estético, esse episódio da vida do herói é apresentado por meio do fluxo de consciência. A desorganização de ideias do herói vai para o plano da linguagem e o narrador heterodiegético invade a mente dele com a intenção de perscrutar suas angústias.

Nando vai à capela, acompanhado de Deolinda e de Hosana, e contempla as imagens alusivas a acontecimentos relacionados à Virgem Maria<sup>105</sup>. Em seguida, surgem as imagens alusivas ao mito herético de Padre Antônio Vieira. Elas aparecem quando Nando demonstra interesse de ir, desta vez, sozinho à capela, para ver o trítico cujas imagens apresentam: 1) no primeiro, a crucifixão de Cristo, no qual Maria é apresentada colérica ameaçando Deus com o punho fechado, 2) no segundo, a assunção de Maria aos céus, que sobe nua das ondas do mar e

---

<sup>105</sup> Nessas imagens, o narrador retrata a Virgem Maria em vários momentos (CALLADO, 1984, p. 578–582): 1) ela aprende a ler com Sant’Ana, 2) se olha em um espelho (Hosana comenta que ela cresce, vaidosa, com sua “carinha que se desmenina”), 3) vê chegar, na anunciação, o Anjo Gabriel que não aponta para o céu, antes se despe das asas, 4) está no contexto de recenseamento do Imperador Augusto, 5) segura o prepúcio de Jesus Cristo, para ser circuncidado por um anjo que porta uma faca de fogo, e traz nas mãos duas aves degoladas para serem ofertadas a Deus, enquanto seu sangue escorre pelas pernas, 6) está sobre um burrico a caminho do Egito, e dá leite ao menino Jesus, 7) aparece como uma “Maria-Nefertite”, no Egito, de onde olha as crianças da Judeia sendo mortas por Herodes, 8) encontra, desolada, o menino Jesus que perdera em Jerusalém, 9) está nas bodas de Caná e lida com Jesus — a quem se dirige para que a água seja transformada em vinho, mas lida com a grosseria de Jesus que a afasta — e com Maria Madalena — a quem pede ajuda para conduzir o filho ao “caminho natural dos homens”.

é esperada por Deus que deseja fulminá-la, 3) no terceiro, Maria está gloriosa no céu e Deus morto no chão.

Segundo Martinelli (2006, p. 253): “A visita de Nando ao túnel do convento com Hosana, e depois sozinho, o fará entender que estava predestinado a ser essa heroica Maria, mãe, guia, protetora e vingadora de seu filho Jesus”. O autor está compenetrado em sua tese de que Nando sai da Quinta dos Frades preparado não só fisicamente, mas também ideologicamente, para a guerrilha. Isso, do nosso ponto de vista, não ocorre. Além disso, consideramos extrapolação da leitura considerar Nando, no trecho acima, como predestinado a ser uma “heroica Maria”.

Compreendemos que o autor pretende realizar uma leitura por analogia, isto é, ver Nando como um intelectual que deixa de ser individualista (ou mesmo deixa de ser compassivo como Maria que, na tradição cristã, aceita tudo o que Deus determina para ela) quando decide ir ao sertão, local onde ocorre a preparação para a guerrilha (e que o autor associa à disputa entre Deus e Maria, que se rebela contra a tirania de um criador incapaz de poupar do sofrimento e da morte seu próprio filho). Isso, no entanto, não ocorre.

Nando é um herói problemático que não pensa a coletividade (mesmo quando ele pensa, no caso da criação de um mundo teocrático, isso não passa de utopia ou de idealismo) a partir dos paradigmas apontados pelo autor, pois seus ideais nunca estão em conformidade com o que o mundo lhe apresenta. Nando é colocado em espaços nos quais pessoas agem ideologicamente, mas ele não traz, senão, a ideologia cristã como base de seus atos (e a abandona lentamente), ainda que se incline mais para uma perspectiva política de esquerda.

Sobre as imagens alusivas à Virgem Maria, Martinelli (2006, p. 253) comenta:

A capela de Nossa Senhora do Ó foi construída no túnel entre o mosteiro e o mundo exterior [...]. Esses túneis, nos tempos do Brasil colonial, eram construídos com fins estratégicos para eventuais guerras. Nando verá representados em quadros barrocos os sonhos heréticos do padre Vieira. Heresia que promovia na corte celeste, realidade que, para os cristãos católicos, espelhava a corte terrena, o destronamento de Deus pela Virgem Maria, que assumia então o seu lugar no trono.

Para o autor, está nessa narrativa pictórica a indicação da última missão de Nando. Da imagem da Virgem Maria submissa a Deus que, depois, se rebela e expulsa-o do trono, Martinelli realiza leitura de Nando vendo-o como um sujeito submisso à Igreja (a Deus) e que, da mesma maneira, se rebela contra a ordem estipulada e torna-se guerrilheiro. Essa leitura seria adequada se Nando, de fato, assumisse essa postura, mas não é o caso. Nando se afasta da Igreja,

a ponto de sua completa “deseducação” estar vinculada exatamente ao distanciamento moral em relação ao cristianismo, mas até o crime que realiza está motivado mais pela necessidade de salvar o amigo Manuel Tropeiro, e a si mesmo, do que necessariamente cometer, com premeditação, um ato que o colocaria no *status* de guerrilheiro ou de sujeito engajado em uma causa política.

Consideramos que Martinelli (2006, p. 259) se equivoca quando afirma que Nando “deixa de ser um gato de louça para se tornar um líder guerrilheiro”. Também é equivocada a afirmação do autor que diz: “No romance, após compreender pelo mito mariano que o destino providencial do Brasil estava em suas mãos, o intelectual Nando abandona a via pacífica para o socialismo e encaminha-se para a luta armada”. Nando não se torna um líder guerrilheiro, tampouco passa a ver no socialismo e na luta armada um caminho para reconfigurar o destino do país. Sobre isso, Gouveia (2006, p. 71) assinala:

Ora, por esse conjunto de ambiguidades, inclusive porque sua ida para a guerrilha é o ponto final do romance, não se está autorizado a concluir que a guerrilha é uma missão. Missão é planejamento, organização, teleologia fundamentada em princípios inabaláveis. Nando não tem essa segurança ao fugir para o interior. Sua nova “missão” é, na verdade, uma questão de sobrevivência.

Concordamos com o autor, pois Nando está direcionado, no desfecho do romance, para a viagem que fará ao lado de Manuel Tropeiro sem, contudo, idealizar qualquer projeto existencial, ou mesmo compreender esse deslocamento como uma missão a ser cumprida. Nando, depois das hesitações, é apresentado pelo narrador como alguém que (CALLADO, 1984, p. 600): “Estava descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto”.

Retomando nosso levantamento de fortuna crítica (voltamos a esse momento de Nando em nossa análise), devemos dizer que no livro *Uma sangria de trevas: a fraternidade não burguesa em Sagarana, Quarup e outras narrativas brasileiras*, Gouveia (2021) realiza análise de *Quarup* de modo a observar como nesse romance a *fraternidade*<sup>106</sup> se manifesta. Com isso, podemos aquilatar alguns pontos que podem nos auxiliar em nossa discussão sobre o herói romanescos presente nessa obra.

---

<sup>106</sup> Gouveia (2021) tem como objetivo analisar seu *corpus* com a visão de fraternidade de dois eixos: do legado do cristianismo e das concepções políticas do Iluminismo e da Revolução Francesa.

Gouveia (2021, p. 93) remete-se, já no início de sua análise, ao capítulo *A praia* e menciona a existência de três quadros que podem ser lidos a partir do que ele considera uma “prática da fraternidade não-burguesa”. Assim, o autor menciona que:

O primeiro é o empenho de Nando em salvar Margarida do suicídio no mar, fato a que sobrevém um envolvimento amoroso entre os dois. O segundo é a preparação do jantar em homenagem a Levindo, o que resulta em laços comunitários jamais observados naquela região pobre do Recife, tendo repercussão na imprensa e despertando reações na patrulha ideológica exercida pela ditadura. O terceiro é o discurso de Nando inaugurando o jantar, celebrando a coragem de Levindo como algo a ser comido por todos os presentes, para que disso resulte uma nova brasilidade — fato paralelo à Marcha da Família tocando *Dies Irae*. (GOUVEIA, 2021, p. 93).

Nando vivencia esses três momentos após dois acontecimentos terríveis para ele. Caem por terra: 1) o projeto catequético direcionado aos indígenas e 2) as atividades educativas desenvolvidas nas Ligas Camponesas. O primeiro projeto fracassa pela inexecutabilidade inerente. O segundo projeto fracassa porque o golpe militar inviabiliza o modelo educacional, pautado no método de Paulo Freire, que está na base de sua realização. Nesse sentido, Gouveia (2021, p. 94) comenta que as ações de Nando estão configuradas em um ideal de *fraternidade* direcionado para três modalidades:

a) o envolvimento com mulheres sem qualquer pretensão de posse ou casamento; b) a recuperação da memória de Levindo, a ser concretizada em alegria e fartura, como uma grande Ceia Larga parodiada aos moldes de festejos populares, à margem dos sacramentos solenes da Igreja; c) a resistência singular de Nando à ditadura militar, o que culmina em uma surra das mais violentas da literatura brasileira.

O primeiro item tem a ver com o fato de que Nando vivencia sua sexualidade com uma liberdade que nos remete ao comportamento sexual de alguns indígenas, com os quais ele esteve no Xingu, e com um espírito de caridade cristã (distanciada da moral sexual apregoada pelo cristianismo) que o faz entregar-se às mulheres sem julgamentos, exigências ou culpas. Nesse caso, Nando não dispõe de projeto de vida, o que pode figurar como uma espécie de negação de sua aprendizagem no âmbito religioso, uma vez que, conforme Gouveia (2021, p. 96), ele:

Resolve, então, conviver com prostitutas, pescadores, desempregados, pessoas pobres, elegendo um novo elenco para seus ensinamentos, bem diferentes da utopia de recuperação da humanidade pelo projeto indígena ou da revolução socialista a ser alcançada pela educação conscientizadora.



A *fraternidade* de Nando, no caso, está na sua disposição para o convívio com essas pessoas marginalizadas socialmente e para as quais ele oferece: escuta, aconselhamentos, orientações e até o próprio corpo. Não há, por parte dele, intenção de obter algo em troca ao realizar gestos de caridade.

O segundo item tem a ver com a retomada da memória de Levindo no banquete que congrega diversas pessoas do convívio de Nando, sem qualquer julgamento moral ou exclusão de pessoas, e traz na homenagem ao morto ilustre duas imagens: o ritual do *quarup*, ocidentalizado, e o ritual da *Santa Ceia* (preparatório, conforme o cristianismo apregoa, do sacrifício de Cristo para redenção da humanidade), que o catolicismo retoma no ritual da missa, quando o corpo (a hóstia) e o sangue (o vinho) de Cristo são oferecidos, após a transubstanciação, como alimento para os participantes da cerimônia.

Para Gouveia (2021, p. 103): “Embora Nando não seja mais padre, a convocação do jantar é um ato muito mais cristão que a sua atuação formal, isolada e apocalíptica na Igreja, como se percebe em seus monólogos no ossuário”. O autor aponta para o fato de que Nando realiza, com esse jantar, uma espécie de “exumação simbólica” com o intuito de trazer à memória a vida e a morte de Levindo.

Ao promover o que Gouveia (2021, p. 104) denomina “ressurreição e rememoração de Levindo”, com uma espécie de paródia da *Santa Ceia*, Nando abre espaço para que as pessoas possam não só celebrar a memória de Levindo livremente, mas sacralizar esse morto ilustre. Nesse gesto, o autor localiza a *fraternidade* de Nando. Além disso, a comida compartilhada no jantar, conforme o autor, é uma “grande hóstia” distribuída sem distinção de classe. As pessoas envolvidas participam não passivamente do banquete. Ao contrário, elas integram, contribuem e são acolhidas sem qualquer julgamento moral ou preconceitos de classe.

O terceiro item tem a ver com a realização da festa em homenagem a Levindo (que se dá paralelamente à realização da *Marcha da Família*), que é vista, por adeptos do golpe, como um ato subversivo e, portanto, a ser combatido. Disso resulta o ato de violência contra Nando, que lhe traz graves consequências.

Ao realizar o banquete, Nando busca, dentre outros pontos, trazer a figura de Levindo (a quem ele compara com o primeiro mártir do cristianismo: Santo Estevão) para o centro das reflexões e tirá-lo do esquecimento. A morte de Levindo pode ser considerada como uma tentativa de apagamento de discursos contrários ao autoritarismo já em pauta antes mesmo da

ditadura militar entrar em vigor. Relegar sua vida, luta e morte ao esquecimento constituiria uma segunda morte. Nando tenta, com o banquete, impedir que isso aconteça.

Em meio a um governo definitivamente pautado em autoritarismos, Nando promove uma festa em memória de um subversivo da “ordem”, isto é, Levindo foi assassinado quando defendia pessoas desassistidas jurídica, social e politicamente. A fraternidade de Nando, nesse caso, está no fato de que tirar do esquecimento essa figura “subversiva” poderia colocá-lo em situação de perigo, mas ele o faz. Mesmo quando é avisado sobre os riscos, como apreendemos da conversa com Hosana, que lhe diz (CALLADO, 1984, p. 541): “Você vai ser preso de novo. Por que é que você não vem visitar minha Quinta dos Frades?” Nando é indiferente à preocupação de Hosana, mal sabendo que visitará em breve a Quinta dos Frades, desta feita pela necessidade de cuidados após o ato de violência que quase o mata.

Além de Hosana, Manuel Tropeiro também demonstra preocupação no diálogo seguinte (CALLADO, 1984, p. 525): “Eu já estou vendo tudo, Seu Nando. Dá polícia e dá milico em cima da gente, isso não tem vacilação. Mas eles ficam na sem-razão! Não é bem isso? A gente volta para a prisão mas eles têm que explicar muito. E assim o povo entende”. Na sequência do diálogo, o narrador nos faz perceber que:

Nando sorriu ouvindo o eco de suas maquinações na alma alcantilada de Manuel. Segurou o braço de Manuel.

— Você tem razão. É bom ter antes de mais nada a visão de todos os riscos a correr e é muito possível que as coisas se passem como você diz.

— Ah, Seu Nando, é plano que não falha não. Levando eles a cair no errado a gente não pode deixar de estar no certo.

Ao segurar o braço de Manuel, Nando tinha pretendido dizer que esperava que o jantar fosse um grande êxito e que lançasse o nome de Levindo na História que um dia se escreveria — mas que o mais cedo possível depois ele pretendia embarcar. (CALLADO, 1984, p. 525).

Nando tem um objetivo, enquanto Manuel Tropeiro tem outro, mas ambos estão cientes do perigo que a festa representa. Antes do jantar ocorrer, existem muitas prolepses que apontam para os acontecimentos violento que estão para ocorrer na vida de Nando. Além de Manuel Tropeiro, outras pessoas também estão preocupadas com o jantar que o herói planeja, como é o caso de Jorge (CALLADO, 1984, p. 542): “Você ignora que o momento é no máximo para articulações discretas e não para atos públicos? Todo o partido é unânime. Não há condições objetivas para um jantar como o que você planeja”.

Na Pensão de Arlete, enquanto conversa com as moças e convida-lhes para o banquete, Nando é questionado também por Jandira:

— E se o jantar der prisão? — disse Jandira.  
— Não, não dá.  
— Não fala assim comigo não, bichinho. Você sabe que pode ser preso dando um jantar de homenagem a um como é que chama? Subversivo. (CALLADO, 1984, p. 545).

Também Júlia, que afirma ter falado sobre o banquete a quem não deveria, de modo que se sente uma traidora (ela pede para ser chamada de Judas por ele), diz: “Vim aqui avisar você para acabar com essa farsa e provocação de jantar. Sai da frente enquanto é tempo”. Depois, com a festa em curso, Dona Vitoriana o adverte:

Seu Nando, Joselino está na praça. Está na Marcha. Eu sou capaz de jurar que vem todo aquele povo para cá. Eu vi o Joselino no palanque. Estavam falando em subversão, em prostituição, uma porção de coisas. E toda hora diziam que já se dava até festa para o comunista Levindo e que os comunistas estavam na sua casa, armados. (CALLADO, 1984, p. 554).

Nando não escuta as advertências das pessoas do seu convívio. Tampouco considera o que, muito antes do jantar, foi dito por Cecília, amante do Sargento Xiquexique com quem Nando teve um caso (CALLADO, 1984, p. 540): “Xiquexique diz que vai matar você. Diz que vai pedir licença a um coronel aí. Diz que fura tuas tripas. Eu jurei que nem durmo com você faz tempo”. O coronel mencionado é, certamente, o Coronel Ibiratinga. Como percebemos na sequência narrativa, o Coronel deu aval para que o Sargento Xiquexique prenda Nando.

Está no ângulo de visão do herói, independentemente das advertências, tirar Levindo do esquecimento (e de uma segunda morte) e, desse modo, a postura de Nando configura, na concepção de Gouveia, um direcionamento para a *fraternidade*. Acontece que Nando sofre toda uma violência que, segundo Gouveia (2021, p. 128), “não só invalida todo esse projeto, como prescreve de vez, pela demonstração de violência, qualquer fato semelhante”.

Assim, após Nando ser vítima dessa violência, Gouveia (2021, p. 175) destaca que ele conta com a dedicação de pessoas que cuidam dele motivadas por aquilo que o autor denomina *fraternidade não-burguesa*, isto é, elas tratam-no apesar de estarem expostas às retaliações que a ditadura, na figura do Coronel Ibiratinga, poderia lhes proporcionar. Nesse sentido, Gouveia (2021, p. 175) comenta: “A presença de soldados na casinha da praia é a prova de uma rede de espionagem e policiamento armada por Ibiratinga”. As pessoas que cuidam de Nando, longe de serem representativas da burguesia, ao contrário, são pessoas de camadas simples da população,

conseguem ser fraternas mesmo quando atos de *fraternidade* direcionados a um perseguido político poderiam colocá-las em situação de risco.

Em *Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea*, de Ronaldo Oliveira de Castro (2009), o autor discorre sobre a produção cultural brasileira durante a vigência da ditadura militar e reflete sobre a criação artística do período. Para o autor (CASTRO, 2009, p. 187), as artes estiveram comprometidas com a observação da realidade do país: “Era possível construir elos entre a cultura e a política, pois a primeira enquanto expressão do nacional-popular deveria contribuir para a incorporação dos excluídos, e para a crítica das injustiças presentes no universo social brasileiro”.

Essa temática, em sua concepção, pode ser encontrada na MPB, no Cinema Novo e na literatura brasileira. Nesse sentido, segundo Castro (2009, p. 187), foi possível localizar nas obras literárias diversas personagens alegóricas através das quais escritores sintetizavam a nação, revelavam uma realidade escondida pelo jogo político dominante, ou apontavam posturas a serem tomadas diante da realidade que se descortinava. Nesse contexto, Castro (2009, p. 187) comenta:

No caso da literatura pode-se tomar como exemplo *Quarup* de Antônio Callado. Neste livro de 1967, Nando, o personagem principal, começa seminarista no Nordeste, vai parar no Rio de Janeiro, une-se a uma expedição que procura o centro geográfico do Brasil, entrando em contato com uma tribo do Xingu, envolve-se com o Movimento de Cultura Popular, com as Ligas Camponesas, e, finalmente, desaparece no capítulo final para tornar-se guerrilheiro. Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste se articulam na construção do personagem, em cada um dos lugares que passa, sua experiência do mundo se desenvolve, como se descobrisse dimensões do país, que antes não suspeitara.

Embora nessa síntese Nando seja apresentado como alguém que entra em contato apenas com “uma tribo do Xingu” (e nós sabemos que ele entra em contato com várias), o autor discorre sobre ele, após comentar a respeito de personagens alegóricas, provavelmente associando-o a esse tipo de personagem. A questão é: em que aspecto Nando seria alegórico? Podemos supor, apenas, que ele sai de uma esfera alienada da existência para uma compreensão mais concreta da realidade. Na leitura do autor, Nando poderia figurar como alegórico, porque através dele se poderia observar a condição do povo brasileiro diante do absurdo da realidade de um país que se encaminha para a perda da democracia e precisa transformar seu olhar para não sucumbir diante de um regime ditatorial em pleno desenvolvimento.

Além disso, Castro (2009, p. 187) apresenta Nando, na mesma linha do que temos discutido, como um herói do *romance de formação*, conforme podemos constatar no trecho seguinte:

O livro que acompanha os últimos governos civis e os primeiros anos da ditadura poderia ser entendido como uma espécie de romance de formação. Trata-se da *Bildung* de Nando, que em suas viagens descobre o Brasil, e sobretudo, descobre o tipo de ação que a situação do país exigia. O jovem seminarista engaja-se no projeto de transformar a nação e resistir à ditadura, torna-se um personagem que no final das contas luta por todos, combate a opressão não enquanto representante de um grupo particular, de uma classe média democrática, mas enquanto alguém que pode se apresentar como vanguarda, lutando pelo país ou pelo povo. Neste sentido, Nando representa todos aqueles que se contrapõem à ditadura, ainda que apenas em seus corações.

Se, por um lado, consideramos pertinente o fato de que o autor considera *Quarup* um *romance de formação*, por outro lado, ao refletir especificamente acerca de Nando, ele poderia relativizar algumas considerações. Para ficarmos em alguns exemplos, devemos dizer que Nando se envolve com as Ligas Camponesas porque está impelido pelo exemplo de Francisca, não necessariamente por ser adepto de uma luta partidária ou por convicções ideológicas que poderiam colocá-lo na condição de revolucionário. Além disso, quando ele vivencia a realidade dos porões da ditadura, após ser preso, no capítulo *A palavra*, a experiência é desoladora. Ao sair da prisão, ele não se dispõe a lutar, como um revolucionário, contra a ditadura. Ao contrário, ele decide ir à casa da praia, herança de seus pais, local em que constrói uma espécie de exílio pautado na construção de um discipulado do amor.

Vejamos que Nando não é propriamente um guerrilheiro, ou revolucionário, embora mantenha contato em vários momentos com pessoas que o são. Durante o interrogatório, inclusive, ele demonstra ser a favor do trabalho realizado pela esquerda (CALLADO, 1984, p. 457): “Aprovo o trabalho das Ligas. Aprovo o trabalho do PC”. Ele diz que aprova, mas não necessariamente que está no Pernambuco a chamado de amigos como Januário (um dos principais líderes das Ligas Camponesas) e Otávio (ligado ao Partido Comunista). Ele está no Pernambuco para acompanhar Francisca no ideal dela de concretizar os projetos de Levindo.

Conforme apontamos ao discutir o texto de Martinelli (2006), quando Nando decide ir com Manuel Tropeiro para o sertão, ele não tem perspectivas revolucionárias. Castro (2009, p. 187–188) considera que Nando “alimenta a imagem de resistência”, ainda que simbolicamente,

mas não nos parece pertinente afirmar de maneira incisiva isso, porque ele deixa sua casa da praia em decorrência da perseguição que sofre.

Alves (2014) menciona que Nando traz em si uma esperança implícita nos atos revolucionários que supostamente realiza. Isso estaria presente nele em seu convívio com as injustiças sociais e as opressões que se descortinam em todos os espaços aos quais ocorre em sua jornada. Assim, de acordo com Alves (2014, p. 144):

Nando não consegue erguer a torre em direção à sua utopia, pois ela é destruída no próprio ato de construção, seja na Marcha das Ligas em direção ao Palácio do Governo, seja no jantar em memória de Levindo. Mas é através dessas próprias representações simbólicas elaboradas nesse processo de construção/destruição de suas utopias e idealizações que o personagem edifica, enfim, sua identidade, a qual, como um palimpsesto, com estruturas sobrepostas semelhantes às da Torre de Babel, não o leva à tão desejada civilização divina — mas, pelo menos, proporciona uma viagem ao centro de si mesmo e à autodescoberta.

Concordamos com o autor, porque Nando vê, impotente, seus ideais serem minados. Herói problemático cuja utopia entra em conflito com a realidade do país, ele sofre as consequências da repressão e da violência dos que estão no poder. Os construtos históricos, sociais e políticos que lhe atravessam não lhe possibilitam a concretização de suas utopias, porém ele constrói, como resultado dessa luta, sua identidade, como apreendemos do trecho:

Em cada fase do processo de construção identitária de Nando pode-se perceber alguns resquícios das fases anteriores. Como amante de mulheres feias, e mestre na arte de amar, Nando parece exercer um outro tipo de sacerdócio, onde os discípulos sorvem avidamente seus conhecimentos, e a atenção aos mais desfavorecidos está a do padre, do sacerdote comprometido com a caridade e o bem-estar dos seres humanos de uma forma geral, ou seja, é possível detectar os vestígios e a presença de uma camada anterior, visível em alguns pontos onde a camada mais recente torna-se mais tênue, ou talvez translúcida o suficiente para que seja possível vislumbrar um vulto com uma batina negra por trás do revolucionário barbado, vestido como um homem comum, e “amante de mulheres feias” em plena atividade ao exercer esse novo sacerdócio. (ALVES, 2014, p. 136–137).

Na impossibilidade de prosseguir com suas metas, Nando vislumbra alguma acomodação diante das novas realidades que se apresentam a ele. Suas ações estão perpassadas por lembranças, segundo Alves, de como se constituía sua identidade anterior, também das ideias e das aprendizagens adquiridas nos espaços aos quais acorria como padre, ou como funcionário do SPI. Alves (2014, p. 138) tece um comentário pertinente a esse respeito:

A postura de Nando era a de alguém distante dessas preocupações, mas, à medida que se depara com suas questões éticas sobre o sexo, ele passa a vivenciar conflitos; resolve-os modificando-se, deixando oficialmente de ser padre, rompendo com o celibato, alterando suas convicções e mostrando-se aberto e receptivo a essas novas “pinceladas” e camadas de “tinta fresca” que se sobrepõem às velhas, compondo um novo quadro identitário que vai surgindo, mas que exhibe, em suas ranhuras e em pontos mais sutis, a coloração de pinceladas mais antigas e a silhueta de formas anteriores.

As experiências vividas por Nando fixam-se em sua memória e repercutem na construção de sua identidade. Ele realiza ações sem se esquecer de que foi padre, repleto de visões dogmáticas e preconceitos etnocêntricos direcionados aos indígenas. Como se quisesse, inconscientemente, prosseguir em seu sacerdócio, ele desenvolve o apostolado do amor, desta feita assimilando traços da cultura indígena que se manifestam através do amor livre que ele prega, da vida simples na casa da praia, da retomada do *quarup* para homenagear Levindo.

Em *Quarup: o Brasil-Centro pelas veredas do jogo de máscaras*, de Luzia Aparecida Oliva dos Santos (2009), a autora nos possibilita pertinentes reflexões a respeito do herói de *Quarup*. Para a autora:

Fundamentado muito mais na visão mítica que possui das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul, Nando depara com uma série de contradições ao desnudar uma realidade adversa no Xingu, o que provoca em si mesmo uma transformação progressiva mediante a imagem que vai construindo da miséria cultural e material do índio brasileiro. (SANTOS, 2009, p. 350).

Essa, certamente, é a primeira desilusão de Nando: fracassa seu projeto de realizar a prelazia para efetivação de sua ação missionária. Aos poucos, a realidade dos indígenas mostra sua impotência. Eles não precisam de catequização, mas de verem seus direitos cumpridos. Entre catequizar e auxiliar no cumprimento desses direitos, Nando percebe que catequizar não é algo exequível, ou mesmo necessário, porque existem problemas mais graves a serem resolvidos. Além disso, segundo Santos (2009, p. 351):

A utopia que quisera construir junto aos indígenas vai se dissolvendo à medida que observa o cotidiano tribal, compreendendo como se constitui o ideal de pureza e de naturalidade, antes conhecido apenas pelos livros. É o início de uma nova fase de sua formação como personagem, pois a sociedade utópica é deixada para outro tempo, e adere ao projeto de luta, ao lado de Fontoura (indigenista) e dos índios, contra grileiros e burocratas, não mais como padre, e sim como funcionário do Serviço de Proteção ao Índio (SPI, hoje, FUNAI).

Nando está em processo de aprendizagem. Esse primeiro fracasso em sua jornada o catapultou para a construção de novos horizontes existenciais. Se antes, conforme Santos (2009, p. 355), Nando traz em si um discurso que compreende o indígena como “personagem idílico, ao estilo de José de Alencar e Gonçalves Dias, como ancestral generoso”, aos poucos esse olhar vai desfazendo-se. Uma mudança de comportamento, que se estabelece pela percepção dos atos naturais entre indígenas, desencadeia em Nando uma revolução interna.

Nesse contexto de mudança de comportamento, é emblemática a viagem de Nando com o grupo que compõe a expedição ao Centro Geográfico do Brasil, espaço no qual, conforme Santos (2009, p. 352), Nando constata a inxequibilidade de seu projeto de pensar o país a partir da integração dos povos “inocentes”. Ainda a respeito dessa viagem, a autora assinala:

A viagem ao centro do país, e de forma ambivalente, ao centro de si mesmo, demonstra o processo que percorre toda a sua linha biográfica até o final da obra, pelo qual descobrir-se implica a descoberta do outro, deixando a visão hermética da Igreja para conjugar a integração de um mundo aberto à vida e à aprendizagem. (SANTOS, 2009, p. 350).

Um dos grandes acontecimentos durante a expedição, para Nando, foi a oportunidade de manter contato com Francisca. Na ocasião, em meio a um lugar paradisíaco repleto de orquídeas, Nando mantém com Francisca contato afetivo-sexual. Nesse caso, é o primeiro contato sexual com a mulher a quem ele ama em silêncio. Essa experiência é das mais intensas vividas pelo herói.

O Centro Geográfico do Brasil se mostra decepcionante, mas, para Nando, a aproximação com Francisca representa uma alta realização. Após concluírem a expedição, Nando e Francisca permanecem juntos por algum tempo, no entanto a relação não se consolida e Nando vai, após deixar o cárcere, criar o apostolado do amor em sua casa da praia. Nesse momento, segundo Santos (2009, p. 350), “sexualidade e política fusionam-se na teoria do expadre”. Ele está imerso em uma espécie de exílio povoado por figuras socialmente excluídas.

Fugindo da política (ou dos traumas criados por ocasião da prisão e da visita aos porões de tortura), Nando termina por aproximar-se dela, porque, com o banquete em homenagem a Levindo, esse evento é interpretado pelos militares como ato subversivo. Prova disso é que Nando é vítima da violência de soldados que saem da *Marcha da família pela liberdade* e invadem sua festa. Fugir da política é algo impossível em contexto tão adverso à democracia



nacional. Além disso, Nando tem amigos cujas atividades políticas são intensas e ele não consegue fugir totalmente dessas relações.

É pertinente observar o que Santos (2009, p. 361) considera acerca das transformações vivenciadas por Nando, que chega ao final do romance totalmente direcionado para novas concepções de vida:

Como se nota, há, na personagem, uma evolução que a diferencia das demais, pelo fato de reinventar suas teorias a cada momento, ligando presente, passado e futuro. Desde o projeto de integração dos índios à transformação de seu ponto de vista frente à realidade em que vivem, a visão de mundo renovadora constrói-se de forma acelerada, a partir dos fragmentos que vão se compondo até o final da obra, mas que não se fecham, em razão do caráter utópico que o romance sustenta.

Nando, de fato, em cada capítulo do romance vivencia circunstâncias que o direcionam para um novo horizonte de pensamentos. No final do romance, já não paira sobre ele o olhar dogmático e inexperiente que o caracterizava, porque depois de experimentar a violência do regime militar direta e indiretamente, ele não pode considerar o Brasil um país capaz de assimilar o projeto de integração pensado por ele a partir da relação com os povos originários. Para Nando, resta levantar-se (como faz sempre após as inúmeras quedas que vivencia ao longo do romance) mais uma vez e seguir para o sertão para tentar realizar algo a que, anteriormente, ele não direcionava suas energias.

Em *Quarup: o processo de formação discursiva de padre Nando na obra de Antonio Callado*, de Jenekelli Jablonski (2006), a autora considera *Quarup* um romance de formação e, no capítulo *Nando: a (trans)formação do herói*, trata do protagonista a partir do que considera serem eixos principais da formação dele.

Nesse sentido, a autora compreende Nando como um herói dotado de formação religiosa, com uma missão utópica a cumprir, e cuja abertura ao mundo exterior ao mosteiro é determinante para sua transformação. Em seguida, em contato com pessoas externas ao mosteiro, Nando está diante de um contexto que exige dele reflexões sobre a violência em circunstância de reivindicação social. A autora menciona, ainda, o amor que o herói direciona a Francisca como outro ponto determinante das concepções de mundo dele. Por último, a autora menciona a relação de Nando com a causa revolucionária e com sua renúncia à formação cristã católica. Nesse sentido, Jablonski (2006, p. 182) comenta que:

O padre que falava em projetos divinos que o homem deveria decifrar e realizar descobre, no contato com o índio brasileiro, o desamparo e a solidão humana. O intelectual para quem o ser humano caminhava naturalmente para a criação de um mundo melhor e mais justo descobre, assistindo à destruição do “mundo de Levindo”, que não existe um projeto a determinar aprioristicamente o caminhar da história. Resta a consciência de uma realidade que só adquire sentido pela ação concreta do homem.

Concordamos com a autora, pois Nando vê, de fato, seus projetos e ideais serem destruídos e cai em uma completa deseducação, isto é, uma nova formação se desenvolve à medida que ele se afasta dos valores para os quais se inclina. Há nele um movimento gradativo de, conforme Jablonski (2006, p. 182), “desespiritualização discursiva e ativa do amor à mulher”. Nesse sentido, a autora observa:

Nando retém o amor humano transformando-o em amor a Deus, mas progressivamente vai refazendo o caminho inverso, do espiritual para o corporal, e completa seu percurso discursivo ao amar Francisca simultaneamente em corpo e espírito num episódio central do romance *Quarup*. Impedido de continuar amando Francisca, resolve transferir todo este amor a todos os pobres de Pernambuco, ensinando-os a amar e ajudando-os a lutar pelos seus direitos de justiça e felicidade. (JABLONSKI, 2006, p. 182–183).

De fato, Nando está envolvido com questões espirituais no início do romance, mas direciona seu olhar, posteriormente, para as possibilidades de amor que envolvem o corpo e a expressão da sexualidade. Ele entrega-se ao sexo com mulheres, enquanto vive em sua casa da praia, mas também orienta os amigos sobre como eles devem amar as mulheres. Nessas bases está construído seu apostolado do amor.

Sobre a deseducação de Nando, que do nosso ponto de vista tem seu ápice quando ele mata o Soldado Quirino, Jablonski (2006, p. 184) menciona: “Nando já não procura um discurso autoritário, mas sim a relativização positiva da linguagem”. Isso é perceptível, por exemplo, por Nando apoiar-se na defesa do celibato, ainda quando religioso, e depois apoiar-se na defesa do amor livre. No desfecho do romance, segundo a autora, podemos perceber que:

Nando fica estabelecido no limiar em que a crença em Deus e na recompensa eterna já não o move, e igualmente deixa de o mover a hipótese de conseguir o amor completo de Francisca, ao qual acaba de renunciar; quando muito, move-o a amizade a Manuel Tropeiro, alguém que, no fim de contas, lhe ajudara a tomar consciência da situação de injustiça do povo nordestino. Mas a integração de Nando neste povo é apenas um objeto de uma perspectiva demasiadamente vaga. A pergunta final não é então se Nando virá a fazer a

revolução vitoriosa com este povo, mas se realmente será capaz de viver nesta nova atmosfera, onde já não poderá respirar os ideais e amores que até há pouco tinham tentado preencher a sua vida. (JABLONSKI, 2006, p. 187).

Para essa pergunta não há resposta objetiva, porque o romance tem seu desfecho com a ida de Nando para os sertões totalmente disperso de projetos, com marcas da truculência dos militares no corpo, desorientado quanto ao amor que direciona à Francisca, certo de que não pretende retornar. Ele assume o nome de Levindo e segue para o desconhecido e, conforme Jablonski (2006, p. 188): “O perigo é todavia que o caminho escolhido por Nando se venha a revelar irremediavelmente utópico”. O romance vai até um ponto de nossa história nacional, mas nós podemos constatar, hoje, que guerrilhas e revoluções às quais o herói estivesse direcionado (e isso não ocorre efetivamente) o conduziria, inevitavelmente, ao fracasso.

No ensaio *Quarup ontem e hoje*, Regina Zilberman (2018) inicia sua reflexão retomando a frase de Franklin de Oliveira. A autora comenta que *Quarup*, de fato, teve uma grande repercussão quando foi publicado, mas o romance perdeu a vivacidade com o passar do tempo — e não concordamos com isso. Interessa-nos no texto, porém, mais o que a autora menciona a respeito de Nando do que os aspectos de recepção do livro.

Zilberman (2018, p. 86) começa por dizer que a literatura em língua portuguesa já dispõe de alguns protagonistas vinculados ao sacerdócio católico<sup>107</sup>, no entanto: “É a condição de sacerdote ordenado liderando a trama de um livro brasileiro que confere originalidade à personagem”. Para a autora, além do protagonista estar vinculado a questões teológicas, é relevante considerar que ele está perpassado por questões pontuais da sociedade brasileira. Nesse sentido, Zilberman (2018, p. 88) afirma que “a trajetória de Fernando coincide com o percurso político do país entre 1954, ano do suicídio de Getúlio Vargas, e 1964, ano do golpe civil-militar”, aspectos da obra sobre os quais discorreremos na sequência desse trabalho.

Ao realizar observação do perfil de Nando, a autora comenta que, no início da obra, ele está envolto nas ações do mosteiro e preso por um voto de castidade — um dos fatores que o impede de vivenciar o amor direcionado à Francisca, por quem ele se apaixona desde o primeiro momento em que a vê. Segundo Zilberman (2018, p. 88–89):

Quando a ação termina, Fernando é quase outra pessoa: abandonou o sacerdócio, amou Francisca em pleno Xingu, militou em nome da pedagogia

---

<sup>107</sup> A autora diz que *O crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, inaugura, em nossa língua, a ideia de um protagonista cujo ofício é o de ser padre. Consideramos, no entanto, que *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano, por uma questão cronológica, e por trazer um religioso como protagonista, deveria ter sido mencionado anteriormente ao romance de Eça de Queirós.

emancipadora de Paulo Freire, esteve preso, fugiu da cadeia, matou um homem e optou por aderir ao movimento de resistência ao regime militar, configurado na guerrilha rural a ser implementada no sertão à luz da prática de luta armada vitoriosa em Cuba, sob a égide de Fidel Castro. A metamorfose final leva-o até a mudar a própria identidade, afirmando responder agora pelo nome de Levindo, que fora assassinado pelas forças da repressão.

A autora tem razão quando considera Nando outra pessoa no final do romance. Isso ocorre, de fato, porque o herói resguardado no ossuário do mosteiro, repleto de dogmas e reprimido sexualmente, em nada parece com o herói que resguarda experiências de malogro e é sobrevivente de prisões e de violências associadas ao regime ditatorial implantado no Brasil. Quando parte com Manuel tropeiro para o sertão, no final do romance, ele realmente assume o nome de Levindo. Percebemos, no entanto, que a autora deveria relativizar suas afirmações quando afirma que Nando: militou em nome da pedagogia emancipadora de Paulo Freire, fugiu da cadeia, optou por aderir ao movimento de resistência ao regime militar, configurado na guerrilha rural a ser implementada no sertão à luz da prática de luta armada vitoriosa em Cuba, sob a égide de Fidel Castro, dentre outros pontos. A respeito da perspectiva histórica presente no romance, a autora afirma:

Antônio Callado lida de modo adequado com o pano de fundo político, sem transformar seu livro em um romance histórico, nem deixar de contextualizá-lo, o que garante sua eficiência quando se trata de evidenciar a mensagem em nome da ação revolucionária. Não por coincidência Fernando transita do ossário (*sic*) fechado, habitado por mortos, para o espaço aberto do sertão, onde terá meios de efetivar seus propósitos ideológicos sem amarras conservadoras ou anacrônicas, como segmentos da Igreja até então praticavam. (ZILBERMAN, 2018, p. 89).

*Quarup*, de fato, dispõe de amplo panorama histórico e o faz com maestria. O autor transforma fato social em linguagem e, dessa maneira, realiza algo significativo do ponto de vista do conteúdo e da forma. Em meio a esse panorama, ele insere Nando, o herói em constante movimento para efetivação de projetos que malogram, mas lhe trazem significativas experiências existenciais.

Para Nando, sair do ossuário (espaço fechado simbolicamente associado a seu caráter dogmático, conservador e moralista) e viajar com a intenção de realizar seu projeto de catequização de indígenas (suas viagens do Nordeste ao Centro-Oeste, passando pelo Sudeste) também é algo simbólico para ele, pois se abrem horizontes de compreensão de si e do outro. Nando se desloca sempre. Como projeto, ou de forma inusitada, ele vai ao encontro do outro,

da alteridade, do mundo aberto em oposição ao mundo fechado no qual se encontra quando o romance inicia.

No texto *Quarup: a deseducação do público*, de Sérgio Alcides (2021), o autor discorre sobre aspectos da recepção desse romance, também acerca das questões políticas do Brasil presentes nele (consideradas pelo autor muito atuais). Embora não nos interesse a discussão em torno da recepção da obra, o autor apresenta pontos a respeito de Nando que merecem atenção.

Nessa perspectiva, Alcides (2021, p. 259) observa: “O padre Nando é um jovem intelectual ligado às então recentes inclinações da Igreja Católica para a esquerda”. De fato, a experiência no Xingu, diante da realidade que mostra ao herói a inexecuibilidade de seu projeto missionário, o faz abandonar a batina e tornar-se um indigenista.

Alcides (2021, p. 266) também associa *Quarup* a um *romance de formação*, mas faz uma ressalva, pois, para ele, “antes que pudessem ver em *Quarup* um “romance de formação” ou “de educação”, no moldes germânicos do *Bildungsroman*, Callado marcou o desfecho com a ideia oposta”. Isso ocorre porque, segundo o autor (ALCIDES, 2021, p. 266): “Nas últimas linhas da narrativa, o ex-padre, ex-sertanista e ex-intelectual penetra armado no sertão, acompanhando um guerrilheiro do povo”.

Na mesma linha de pensamento, Cristóvão (2003, p. 18) comenta: “*Quarup* é, pois, um *Bildungsroman* da formação de Nando, da sua preparação para a tarefa de salvar o Brasil da ditadura e do atraso social”. Inicialmente, questionamos se é pertinente ler Nando como alguém que poderia “salvar” o Brasil da ditadura, ou se ele teria esse objetivo. Para o autor, isso ocorre:

Porque a ditadura é sentida como a morte do Brasil, que é preciso reconduzir à vida, *Quarup* vai significar essa passagem através de uma dupla alegoria, uma pagã, a da festa do “Quarup” dos índios, e outra cristã, a da paixão, morte e ressurreição de Cristo, com que Nando se identificou na sua quase morte e recuperação<sup>108</sup>.

Não é impertinente afirmar que a ditadura (há vasta documentação que atesta que o país viveu sob um regime ditatorial por vinte e um anos) pode ser sentida como uma espécie de morte do Brasil. Mais do que isso, ela pode ser compreendida como a morte da democracia,

---

<sup>108</sup> No texto *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antônio Callado*, Gouveia (2006) elabora um estudo no qual discorre sobre Nando em analogia ao que é colhido dos textos bíblicos do *Novo Testamento*. Nessa perspectiva, o autor relaciona os acontecimentos que envolvem Nando, principalmente no capítulo *A praia*, aos eventos que envolvem Jesus Cristo que, para redenção da humanidade, conforme apregoa o cristianismo, passou pela condenação, crucificação, morte e ressurreição. Consideramos pertinente essa leitura, de modo que a endossamos, pois, embora não a desenvolvamos aqui, por ela não ser o foco de nosso trabalho, Nando pode ser lido, certamente, a partir dessa analogia.

também a morte de um projeto de nação que poderia agir para reverter injustiças sociais, e tantas outras problemáticas historicamente observáveis, mas que fracassou. Há, do ponto de vista de Cristóvão (2003, p. 18), duas isotopias complementares: a simbólica e a revolucionária. Quanto à primeira, o autor menciona a celebração do *quarup*, que é uma festa de exaltação e de despedida dos mortos. Quanto à segunda, ele menciona a celebração da paixão e morte de Cristo que termina com sua ressurreição, que ele associa ao que ocorre com Nando. Dessa maneira, Cristóvão (2003, p. 19) assevera: “E também o percurso de Nando é assinalado pelo momento de uma quase morte e de um ressurgir para a vida e para o ideal revolucionário que lhe dá sentido”.

Que Nando ressurgir para a vida, quando poderia ter morrido em decorrência da violenta ação de dois militares, é fato. Ele, porém, não ressurgir para um ideal revolucionário, conforme temos apontado, tampouco está preparado, como o quer Cristóvão (2003, p. 18), para a “tarefa de salvar” o país da ditadura. Nando vai para os sertões, com Manuel Tropeiro, no irremediável da situação: se ficar, ele corre o risco de ser alvo de novas investidas do Coronel Ibiratinga. O mais prudente, para ele, é ir embora.

Percebemos que a maior parte dos estudos apresentados neste trabalho pensam Nando como um herói do *romance de formação*. Para Feldmann (1990, p. 69), por exemplo: “*Quarup* é um romance de formação, quer dizer que Nando evolui intelectualmente e moralmente ao longo da narrativa”. Ele evolui intelectualmente, mas é precipitado afirmar algo sobre sua evolução moral, pois a moralidade a que ele está submetido é a cristã, e ele a abandona gradativamente. Sua nova moral, em verdade, é o esvaziamento de sentido, perceptível em sua afirmação (CALLADO, 1984, p. 600): “Eu agora viro qualquer coisa”. Assim, concordamos com os estudos que consideram *Quarup* um *romance de formação*, embora seja pertinente fazer a seguinte ressalva: Nando é um herói em formação<sup>109</sup>, sim, no entanto devemos considerá-lo como um herói cuja formação o conduz à uma deseducação — o que o torna mais complexo.

Na tese *O realismo em Quarup: de um cemitério de ossos às possibilidades de um mundo humano*, de Maíra Basso Motta (2021), *Quarup* é apreciado a partir de seus aspectos composicionais e a autora o faz com o objetivo de identificar no romance o que o tornaria uma obra realista. Interessa-nos, nesse estudo, o que a autora aponta a respeito do protagonista. Nessa perspectiva, ela afirma:

---

<sup>109</sup> Utilizamos a expressão *herói da educação* conforme colhemos da tradução d’*A teoria do romance* que temos mencionado ao longo desse trabalho.

A visão de Nando, que a princípio ignora a realidade que existe para além da sua consciência imediata, se transforma ao longo do romance e se amplia (Ossuário – Mundo) sugerindo a possibilidade de mudança, de ampliação da consciência. Há um descentramento do individualismo de Nando, que é idealista, na medida em que ele incorpora fragmentos do espaço e da história, responsáveis pela sua nova interpretação de mundo. (MOTTA, 2021, p. 94).

É consensual entre os estudiosos de *Quarup* que Nando é um herói em movimento, principalmente no plano intelectual. Isso ocorre até quando ele ainda está vinculado à Igreja, porque há por parte dele disposição para assimilar os conhecimentos alusivos ao universo para o qual se inclina. Nando dispõe de uma formação intelectual que não o isenta de ficar alheio à realidade que o cerca. Ele está disperso, além disso, em relação aos acontecimentos históricos que lhe atravessam. As pessoas com as quais ele convive, no entanto, estão atentas a esses acontecimentos, de modo que, aos poucos, ele os assimila. O Brasil enfrenta contradições e conflitos que têm implicações diretas sobre a maneira que o herói vislumbra a realidade. Não lhe resta, senão, a possibilidade de mudança. Os espaços geográficos, seus cenários e seus habitantes, impõem ao herói experiências de revisão do olhar. Para Motta (2021, p. 97):

Mas esse é um caminho que ainda não foi completado. Nando diz “ser inimigo de toda pressa”, possivelmente afirmando a condição do atraso brasileiro com o qual a religião muito contribuiu, retirando as rodas do carro, freando o andamento da história e colocando as ações nas mãos da igreja e de bases espirituais.

Nando está vinculado à Igreja Católica, isto é, a uma instituição ainda presa, em vários aspectos, a dogmas e a compreensões de caráter medieval. Deus, na concepção de Nando, faz a história. Um ser abstrato rege a vida e as ações dos homens. Assim, conforme Motta (2021, p. 101): “Ele embarca em uma espécie de formação: de um herói ingênuo, inicialmente ignorante do estado atual do mundo e passivo diante do seu processo de transformação, mas aberto à sensibilização pelo ambiente”.

De fato, Nando é um herói problemático que não se deixa estagnar, porque seu olhar está direcionado para uma missão que, do seu ponto de vista incapaz de perceber o anacronismo de seu projeto, poderia salvar da ausência de Deus (como os jesuítas fizeram no século XVI) os povos originários do Brasil. Nesse sentido, diz Motta (2021, p. 107): “A personagem principal conviverá com a dor e sua desilusão virá da certeza de que não há consolo bíblico e tampouco possibilidade de construir um reino místico entre os selvagens (ou “a construção, na terra, de uma Jerusalém que reflita a outra”)

Nando está distante do processo colonizatório que dizimou vários povos originários e da retomada romântica do indígena, como se dá com as personagens dos romances de José de Alencar, mas ele não alcança criticamente essa realidade. O narrador, irônico, o coloca em circunstâncias que exigem dele um olhar crítico que só se desenvolve lentamente. Diante de acontecimentos históricos determinantes para a realidade nacional, o herói desperta, afinal:

O Brasil, neste período, se caracterizava por ser um país arcaico e cheio de preconceitos, de tradicionalismos, mas que, no final da década de 50 e início de 60, por meio de um projeto desenvolvimentista, de uma organização das ligas camponesas, dos movimentos de cultura popular e das campanhas de alfabetização no Nordeste configurava-se um novo cenário ao Nordeste brasileiro. (MOTTA, 2021, p. 113).

Nando não consegue, diante das problemáticas nacionais que se descortinam diante dele, permanecer alheio. Antes de libertar-se de sua alienação, no entanto, Nando ainda cria algumas estratégias para permanecer isento de conflitos. Isso ocorre, por exemplo, quando ele vivencia o autoexílio na casa da praia, conforme Motta (2021, p. 115): “Agora, não está preso mais a um mosteiro, mas recolhe-se para dentro de si mesmo, em seu centro”. Na praia, Nando dedica-se a seu apostolado do amor (ele ensina e realiza sexo como se tivesse um compromisso apostólico).

Na concepção de Motta (2021, p. 117), Nando está enclausurado, embora em ambiente “mais arejado”. Nesse sentido, a autora comenta: “Nando recebia muitas visitas que o atualizavam da situação política do país, notícias de companheiros presos ou mortos, mas a ideia do protagonista continuava a ser de adiamento”. Somente após o banquete em homenagem a Levindo, quando o contexto de atrocidades, que a história proporcionou com o golpe militar, se torna experiência do corpo, Nando tem a possibilidade de rever seu olhar sobre o mundo.

Motta (2021, p. 116) comenta sobre Nando o seguinte: “Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, movimentos de avanços e retrocessos. Ele dá um passo à frente, mas também recua, quando lhe convém”. Isso acontece porque, conforme a autora (MOTTA, 2021, p. 117): “Esse movimento tem a ver com a realidade: o personagem avança, mas a realidade retrocede”.

Nesse ponto, é pertinente retomar Frédéric Moreau, pois há uma relação de proximidade entre ele e Nando no que diz respeito à postura que ambos adotam quando está em pauta agir no mundo. Frédéric, assim como Nando, está envolto em acontecimentos históricos que lhe atravessam no irremediável de sua existência. Ele também convive com personagens que



contrastam com seu olhar acrítico e alienado. Apesar desses aspectos, seu olhar não alcança o factual, pois ele avança e retrocede na tentativa de conquistar a mulher amada. Esses avanços entram em choque dentro dele, porque suas hesitações impedem-no de concretizar seus desejos. Além disso, o cenário sociopolítico termina por afetá-lo sem, contudo, ele ser capaz de percebê-lo criticamente.

Quanto aos avanços e retrocessos vividos por esses dois heróis, Nando está imerso em um país cuja colonização construiu relações sociopolíticas e socioculturais complexas, sobretudo quando está em pauta a estrutura política e a realidade dos povos indígenas. A narrativa inicia com um ditador no poder (Getúlio Vargas está em seu segundo mandato) e termina com militares no poder. Nando, desse modo, vivencia um país cuja democracia está em crise. Não lhe é possível isentar-se desse contexto, porque sua meta existencial, seus amigos, a mulher amada e tudo de mais significativo em sua vida sofre com as mudanças impostas pela política nacional sempre em crise.

Frédéric, diferentemente de Nando, não está preocupado com a política nacional, pois está assegurado por sua posição social de privilégio e não consegue alcançar a dimensão dos conflitos políticos que presencia. Seus ideais o colocam à margem da política. Ele intervém em seu espaço social apenas quando isso pode conduzi-lo, de algum modo, à concretização do amor. Assim, não o vemos assumir uma postura, senão, alienada.

Nando termina seu apostolado do amor, na casa da praia, quando sofre a ação truculenta de dois militares. Ele vivencia no corpo o que o autoritarismo é capaz de causar, conforme Motta (2021, p. 118) afirma: “Sua recuperação foi muito lenta e gradual. Estava ferido, perdera a visão de um dos olhos, teve as pernas e costela quebradas e ficou desacordado durante um longo período”. Para a autora, no entanto, essa experiência representa para ele um renascimento. De fato, estamos de acordo com Motta (2021, p. 119) quando ela afirma: “Despido da batina e de suas convicções religiosas, Nando agora é um homem pronto para enfrentar a vida sem os véus que antes lhe encobriam os olhos. Está, finalmente, vivo”.

Discordamos da autora, no entanto, quando ela assinala (MOTTA, 2021, p. 118): “Agora, ele nascerá para a luta armada”. Como temos apontado, é necessário observar com cuidado a ida de Nando para os sertões, porque ele vai com Manuel Tropeiro impelido por uma necessidade de fuga e não necessariamente por orientações ideológicas que o colocariam na condição de guerrilheiro ou de revolucionário.

A autora menciona, ainda, que (MOTTA, 2021, p. 119): “O destino individual do sujeito se cruza com as tendências históricas e o herói se modifica”. Nando olha para a realidade que

o cerca e é capaz de percebê-la e, mais do que isso, compreendê-la em sua complexidade. A crença religiosa, a utopia, o éter e tudo o mais que representava alienação e entorpecimento caem por terra. Conforme é apontado por Motta (2021, p. 122): “A sensação de liberdade que essa cena final traz para o leitor contrasta com a cena inicial do romance, quando Nando está dentro do ossuário e o narrador afirma que ali, vivo, só havia ele”. Nando, no desfecho do romance, está novamente em deslocamento, que nos parece ser sua maior inclinação existencial.

Após esse levantamento de fortuna crítica, centrado em apontar os direcionamentos críticos em torno do romance *Quarup*, ressaltamos que os estudos apresentados apontam para leituras que consideram essa obra como um romance dos mais significativos do Brasil (por suas dimensões sócio-históricas, sociopolíticas, estéticas etc.) por ele problematizar um projeto de nação que teve por saldo desilusões: seja pela fragilização da democracia, seja pela desarticulação das instituições.

Além disso, em meio a observações do contexto político do país presente na obra, que se dá em momentos cruciais para o abalo da democracia nacional, esses estudos refletem a respeito do herói (com perspectivas, por vezes, repetitivas) de *Quarup*, de modo a considerá-lo em seu processo de *educação/deseducação* que compreende desde seu comportamento inicial (religioso, reprimido sexualmente, inseguro e acrítico, embora detentor de uma formação religiosa que o torna minimamente intelectualizado) até seu comportamento final (destituído de religião, liberado sexualmente, mais crítico em suas concepções de mundo, mais conhecedor de conteúdos diversos adquiridos pelo convívio com pessoas em contextos variados e sobrevivente de atos de violência).

### 3.3 – SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO D’A *EDUCAÇÃO SENTIMENTAL*

No livro *Literatura e sociedade*, Candido (2010) aponta, especificamente no capítulo *Crítica e Sociologia (tentativas de esclarecimento)*, para o fato de que, quanto à relação entre a obra literária e seu condicionamento social, não seria pertinente apoiar-se apenas na prerrogativa de que o valor de uma obra estaria condicionado à reprodução de uma dada realidade, tampouco que ela deveria ser considerada apenas por seus aspectos formais.

Ao investigarmos uma obra, sugere Candido (2010, p. 14), “só a podemos entender fundindo texto e contexto”. Por esse ângulo, o ponto de vista que analisa uma obra em busca de “fatores externos”, assim como o ponto de vista que é norteado pela “convicção de que a estrutura é virtualmente independente”, encontram um ponto de equilíbrio indispensável no processo interpretativo.

Candido propõe, além disso, que o fator externo (neste caso, os aspectos sociais) interfere como um elemento significativo na constituição da estrutura de uma obra e, ao fazer isso, torna-se um elemento interno. A concepção de Candido está centrada no fato de que um autor consciente de seu papel histórico e de seu ofício poderá transpor para o texto o que é observado no contexto e, desse modo, poderá mimetizar, pela linguagem, acontecimentos observados historicamente.

Quando se trata de investigar não o valor da obra, mas seus condicionamentos, pode ser legítimo o tipo de análise que observa o que é externo a ela, como é o caso da sociologia da literatura. Essa linha de investigação, apoiada não em uma orientação estética, tende a considerar, diz Candido (2010, p. 14), “a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política”.

O teórico problematiza essa ideia, pois somos levados a considerar, em se tratando da crítica literária, quais fatores atuam em sua organização interna, de modo a compor uma estrutura singular. Levando-se em consideração o fator social ao analisar uma obra, Candido (2010, p. 15) se indaga: o fator social disponibiliza “matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias) que serve de veículo para conduzir a corrente criadora”, ou ele corresponde a um componente cuja atuação se dá no que há de essencial na obra artística?

O teórico explicita a questão relacionando-a ao que assimila de Lukács e, dessa maneira, podemos apresentar o problema da seguinte forma: 1) o fator social “apenas possibilita a realização do valor estético” de uma obra, ou 2) o fator social “é determinante do valor estético”

dessa obra? Seria pertinente, para elucidar a questão, pelo que apreendemos de Candido (2010, p. 14), considerar o seguinte:

A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer [...] que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra.

Candido exemplifica sua ideia com o romance *Senhora*, de José de Alencar, isto é, ele considera que nesse romance a corrupção moral implicada no ato de compra e venda vivenciado pelos protagonistas (cuja relação está mediatizada pela lógica capitalista que desumaniza o sujeito ao torná-lo objeto propenso à corrupção pelo dinheiro) vai para o plano composicional da obra. Assim, a obra assimila fatores externos e transforma-os em fatores internos.

Na mesma linha de reflexão, observamos como isso pode ocorrer na obra de dois autores em contextos históricos e socioculturais distintos: um na França do século XIX e outro no Brasil do século XX. Assim, consideramos n’*A educação sentimental* e em *Quarup*, respectivamente, não os componentes periféricos assimilados por essas obras, mas a possibilidade de encontrar nelas um trabalho estético que assimila a dimensão social como fator de arte. Por esse ângulo, coadunamos com Candido (2010, p. 17) quando ele repudia uma crítica que tudo tenta explicar por meio dos fatores sociais e que se pretende integral, embora tenda a incorrer em uma visão unilateral — o que a torna incoerente. Isso, vale ressaltar, pode conduzir o crítico a dois caminhos perigosos, no dizer de Candido (2010, p. 19):

O perigo [...] está em que o pendor pela análise oblitere a verdade básica, isto é, que a precedência lógica e empírica pertence ao todo, embora apreendido por uma referência constante à função das partes. Outro perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e a autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da função interna dos elementos, em detrimento dos aspectos históricos — dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado.

No trecho, fica claro que não se trata de considerar, em uma análise, apenas o componente social e desprezar o componente estrutural, ou o contrário, mas observar os dois componentes de modo a realizar uma análise capaz de considerar o que é externo e o que é interno de uma obra sem incorrer em restrições e superficialidades ao apreciá-la.

Na linha de Candido, Gouveia (2014, p. 47) afirma: “Um texto literário, por mais que se afaste das funções materiais do cotidiano, nasce das relações profundamente enraizadas no

cotidiano, na história, nas relações sociais, no convívio cultural”. Diante disso, é pertinente considerar o aspecto histórico de uma obra com a possibilidade, inclusive, de ampliar a leitura, porque uma obra não é um todo isolado. Ao contrário disso, uma obra está perpassada por valores diversos que podem ser considerados na análise literária. Nesse processo, porém, Gouveia (2014, p. 48) adverte:

Em primeiro lugar, dizer que todo texto pressupõe um contexto não significa criar pretextos para sair do texto e dissertar sobre outros campos do conhecimento, alheios à arte. Em segundo lugar, quem deve determinar os limites da contextualização é o próprio texto. Isso requer uma familiaridade intensa com o texto a ser estudado, bem como com o seu contexto de base.

É pertinente considerar que o texto não é algo isolado. Diferentemente disso, é possível localizar contexto nele e, dessa maneira, ampliar os horizontes de leitura em torno dele. É necessário manter a prudência, no entanto, conforme aponta o autor, tendo em vista que a contextualização excessiva pode desaguar em uma leitura desatenta no que diz respeito às especificidades do fazer artístico literário. Por isso, o autor alude aos limites da contextualização que devem ser determinados pelo texto a ser lido. Ainda nesse horizonte de reflexões, Gouveia (2014, p. 48–49) afirma:

Os artistas sempre fazem reelaborações a partir de: a) seleção e recorte do material; b) reinterpretação dos referentes do contexto; c) mescla de seu tema principal com outros temas, outros desdobramentos, digressões.

Com base nisso, podemos dizer que não há um modelo fechado que comporte essas possibilidades de leitura de modo definitivo. Nada é estanque quando o assunto é literatura e suas formulações enquanto arte da palavra. Portanto, ao fazer a leitura de um texto, segundo Gouveia (2014, p. 57), é prudente utilizar aspectos contextuais sem cair no mero “comentário de fatos externos”, isto é, a análise literária pressupõe a observação criteriosa de temas imediatamente reconhecíveis como históricos, ou mesmo de temas mais abstratos e sem informações precisas, mas, para o autor (GOUVEIA, 2014, p. 57): “Todas essas preocupações fazem parte da relação texto/contexto, para evitar desequilíbrio ou distorções”. De acordo com Gouveia (2014, p. 57–58), a análise literária atende a alguns critérios:

- a) Não cria uma dependência absoluta do texto em relação aos fatos externos;
- b) Deve ser encontrada no interior do próprio texto;

- c) Deve apresentar uma pertinência que ajude a elucidar os significados da obra literária;
- d) Não é uma enumeração factual e cega de dados, datas, acontecimentos, mas antes um recorte crítico operado pelo leitor nas informações.

Com base nessas concepções, realizamos uma leitura que nos possibilite identificar a presença de componentes externos e de componentes internos nos textos dos autores sobre os quais discorreremos. Localizamos, n’*A educação sentimental*, como contexto histórico, os acontecimentos que resultam na explosão da Revolução de Fevereiro de 1848 e as repercussões desse evento para a França do século XIX.

No primeiro parágrafo do romance, o narrador apresenta a data em que a narrativa inicia (FLAUBERT, 1985, p. 47): “Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros, tourbillons devant le quai Saint-Bernard”. Essa data antecede, em oito anos, a Revolução de Fevereiro de 1848. Prepondera na França, quando Frédéric é apresentado, a *Monarquia de Julho* que perdurou de 1830 a 1848.

Para começarmos nosso debate, que consiste em apontar como esse contexto histórico é mimetizado n’*A educação sentimental*, é pertinente compreender que a Revolução Francesa, cujo papel foi determinante para a construção de novos horizontes políticos na França, em 1789, conseguiu abolir o Antigo Regime, mas não conseguiu impedir que o país voltasse a ser governado pela monarquia. A Revolução Francesa, em suas origens, teve na mobilização da burguesia uma de suas principais forças. Exatamente a burguesia e os grupos de trabalhadores camponeses fizeram reivindicações contra o sistema vigente e conseguiram destruí-lo. Dentre as reivindicações em pauta, estava a criação de um Estado capaz de assegurar ao cidadão o direito à propriedade privada, à liberdade, à igualdade e à fraternidade. Estando no poder, após enfrentamentos configuradores de grandes mudanças no governo, a burguesia não conseguiu preservar os ideais que lhe motivaram na luta contra o Antigo Regime.

Devemos considerar que a burguesia a que Marx e Engels (1980) fazem críticas, no *Manifesto Comunista*, não pode ser vista homogeneamente, pois há diferenças ideológicas e conjunturais entre a burguesia da Revolução Francesa e a burguesia das Revoluções de 1830 e de 1848. Na Revolução de Fevereiro de 1848, por exemplo, a burguesia aristocrática foi alvo de manifestações impetradas pela pequena burguesia e pelo proletariado. Com a derrubada da burguesia aristocrática, novos horizontes de conflitos surgiram envolvendo as forças que ascenderam ao poder — desses conflitos resulta a Revolução de Junho de 1848.

Para entendermos as origens dos conflitos ocorridos em 1848, vale salientar que, depois da Revolução de 1830, a burguesia aristocrática firmou-se no poder sem pretensões de

considerar as necessidades de melhor condição de vida do proletariado. Desse modo, conforme Marx e Engels (1980, p. 09) apontam:

A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classes. Não fez senão substituir velhas classes, velhas condições de opressão, velhas formas de luta por outras novas.

Considerando-se que, para os pensadores, a luta de classes é uma constante em todas as sociedades existentes, na oposição entre a burguesia aristocrática e a pequena burguesia, reunida com o proletariado, estava construído o cenário de confrontos que em 1848 fez explodir manifestações pela Europa e tornou-se um dos momentos mais relevantes em se tratando da participação do proletariado em enfrentamentos contra os altos poderes da burguesia.

Quanto à burguesia e ao proletariado, Engels (1980, p. 08) elabora uma nota explicativa na qual propõe uma distinção que nos parece pertinente:

Por burguesia compreende-se a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social, que empregam o trabalho assalariado. Por proletários compreende-se a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, privados de meios de produção próprios, se veem obrigados a vender sua força de trabalho para poder existir.

Como forma de conter essa classe detentora dos meios de produção social, cuja única visão sobre o proletariado se firma na ideia de exploração do trabalho, Marx e Engels (1980, p. 07) conclamam: “É tempo de os comunistas exporem, à face do mundo inteiro, seu modo de ver, seus fins e suas tendências, opondo um manifesto do próprio partido à lenda do espectro do comunismo”. O objetivo dos comunistas, na concepção de Marx e Engels (1980, p. 26), estava concentrado na: a) “constituição dos proletários em classe”, b) “derrubada da supremacia burguesa” e c) “conquista do poder político pelo proletariado”.

Em torno desse ideário, e de problemas socioeconômicos e sociopolíticos diversos, estava criado o estado de ânimo cujo saldo foi a explosão de revoltas ocorridas em diversos países europeus, em 1848, denominadas: *Primavera dos Povos*. No contexto da França, inúmeros fatores ocorridos em 1830<sup>110</sup> são determinantes para entendermos como as Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848 se deram nesse país.

---

<sup>110</sup> A *Revolução de 1830* (também denominada *Revolução de julho*), cujo compromisso revolucionário era retirar do poder o Rei Carlos X, da Dinastia Bourbon, e acabar com a denominada *Restauração Francesa* (1814–1830), se caracteriza como acontecimento que nos dá uma dimensão dos aspectos sociopolíticos e sócio-históricos que estão na base da revolução de 1848. Nesse sentido, Sartre (2013, p. 505) tece o seguinte comentário: “Deus criou

Dentre esses fatores, devemos considerar que a Revolução de 1830<sup>111</sup>, empreendida pela burguesia aristocrática francesa, direcionava suas reivindicações ao governo do rei Carlos X (sucessor de Luís XVIII, cujo governo foi marcado por forte repressão e conservadorismo), isto é, as forças burguesas tinham concepções liberais e não admitiam a inclinação conservadora do governo e a crise econômica em pauta no país. Nesse estado de ânimo, a revolução foi deflagrada e resultou na deposição do rei Carlos X, entrando em cena o rei Luís Filipe de Orléans.

No livro *As lutas de classes na França – de 1848 a 1850*, de Karl Marx (2012), mais precisamente no capítulo *A derrota de junho de 1848 – de fevereiro a junho de 1848*<sup>112</sup>, ele menciona a Revolução de Julho de 1830, que elevou ao poder o rei Luís Filipe, com ironia:

Após a Revolução de Julho, quando conduziu o seu *compère* [compadre, cúmplice], o Duque de Orléans, em triunfo até o Hôtel de Ville [câmara municipal de Paris], o banqueiro liberal Lafitte deixou escapar a seguinte frase: “*De agora em diante reinarão os banqueiros*”. Lafitte havia revelado o segredo da revolução. (MARX, 2012, p. 37).

Faz sentido esse comentário à medida que, com o rei Luís Filipe no poder, o capitalismo francês se desenvolveu largamente, sobretudo na indústria e nas finanças. Em seu governo, o “rei burguês” (epíteto pertinente uma vez que ele manteve sempre o compromisso de assegurar o crescimento econômico da burguesia aristocrática francesa) não se deu conta de que a pequena

---

o mundo; um monarca escolhido por ele governa a França em seu nome, apoiado por uma nobreza de sangue. Do Todo-Poderoso ao Rei, do rei aos Aristocratas, da Aristocracia ao povo, a única laço (*sic*) possível é a generosidade. Do povo aos Nobres, ao Rei, ao Todo-Poderoso, a única relação válida é a obediência amorosa. Essa é a ideologia que os Bourbon tentam, justamente, restaurar. Os proprietários de terras, uma boa parte dos camponeses — sobretudo os mais pobres, os que não adquiriam bens nacionais — não se opõem a ela. Os próprios operários ficam indecisos: a Revolução os decepcionara, eles ainda não têm consciência de seus verdadeiros interesses; com frequência — e mesmo depois de 1830 — é em nome de Deus que eles suplicam aos patrões para não os colocarem na rua, para sustarem a baixa dos salários. O primeiro jornal do proletariado, *L’Atelier*, reprova a descristianização, pela qual responsabiliza os burgueses. Se a estes falta *caridade* — os redatores oscilam entre a reivindicação e o apelo à generosidade, isto é, entre a Justiça (reconheçam nossos direitos) e a ideia cristã (não temos direitos, mas, para além da Justiça existe o amor: amem-nos em Deus, pois também somos, como vocês, criaturas divinas) —, é porque eles perderam a *fé*. Sabe-se, aliás, que não foi o povo mas a burguesia jacobina que, em 1794, esteve na origem do grande movimento descristianizador”.

<sup>111</sup> É pertinente considerar a observação de Engels (2012, p. 13) a esse respeito: “Assim, foi óbvio e inevitável que as nossas concepções a respeito da natureza e do curso da revolução “social” proclamada em Paris, em fevereiro de 1848, ou seja, da revolução do proletariado, estivessem fortemente matizadas pelas memórias dos modelos de 1789-1830”.

<sup>112</sup> O estudo de Marx (2012) tem como objetivo elucidar a situação econômica desencadeada pela revolução de 1848. Ele realiza um relevante panorama acerca dos conflitos decorrentes dessa revolução e faz uma análise da sociedade burguesa, em suas particularidades, e aponta para o fato de que, com Luís Felipe (mantido no poder entre os anos de 1830 e 1848), a pequena burguesia e o campesinato não tiveram acesso ao poder, como era esperado após a Revolução de 1830. O descontentamento desses grupos ganhou amplos contornos e resultou nas Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848, que localizamos como contexto histórico do romance *A educação sentimental*.



burguesia e a população menos favorecida economicamente não estavam satisfeitas com essas medidas. Sobre esse ponto, Marx (2012, p. 37) assinala:

Quem reinou sob Luís Filipe não foi a burguesia francesa, mas *uma facção* dela: os banqueiros, os reis da bolsa, os reis das ferrovias, os donos das minas de carvão e de ferro e os donos de florestas em conluio com uma parte da aristocracia proprietária de terras, a assim chamada *aristocracia financeira*. Ela ocupou o trono, ditou as leis nas câmaras, distribuiu os cargos públicos desde o ministério até a agência do tabaco.

A pequena burguesia e o campesinato, portanto, estavam à margem desse reinado. Segundo Marx (2012, p. 38): “A pequena burguesia em todos os seus matizes, assim como a classe camponesa, havia sido totalmente excluída do poder político”. Enquanto esse processo de exclusão se mostrava às largas, dois acontecimentos econômicos mundiais foram determinantes para o estado de ânimo que resultou na Revolução de fevereiro de 1848, conforme Marx (2012, p. 41–42) aponta: 1) a “*doença da batata inglesa e as quebras da safra de 1845 e 1846*” e 2) a “*crise geral do comércio e da indústria na Inglaterra*”. Com esses problemas de ordem econômica, houve intensa defasagem do comércio e da indústria. Como consequência disso, também pelo poder ostentado pela aristocracia financeira, a população revoltou-se.

No prefácio da obra de Marx sobre a qual discorreremos, Engels (2012, p. 11) comenta que a crise mundial do comércio, em 1847, foi “a mãe das Revoluções de Fevereiro e Março”. Além disso, a prosperidade industrial (que se instala novamente em 1848 e atinge seu auge em 1849 e 1850) representou novo ânimo à reação europeia. Isso, de acordo com Engels, foi decisivo. A esse respeito ele afirma:

Quando irrompeu a Revolução de Fevereiro, todos nós nos encontrávamos, no que se refere às nossas concepções das condições e do curso dos movimentos revolucionários, sob a influência da experiência histórica, principalmente da ocorrida na França. Com efeito, justamente ela dominara toda a história europeia geral. (ENGELS, 2012, p. 13).

Nessa perspectiva, devemos considerar o que Marx (2012, p. 42) assinala: “Daí a grande quantidade de falidos nessa parcela da burguesia parisiense, daí a sua ação revolucionária em fevereiro”. Às propostas de reforma, segundo Marx (2012, p. 42–43), o Ministro François Guizot e as câmaras responderam com posição de desafio. Com isso, os revolucionários forçaram a demissão do ministro François Guizot (que fugiu para a Inglaterra) e deixaram o rei

Luís Filipe com dificuldades. Quando decidiu agir, no sentido de instituir um ministério para reverter o quadro, era tarde: estava produzido o palco de confrontos entre a população e o exército (desarmado devido à passividade da Guarda Nacional). Como consequência, diz Marx (2012, p. 43), “a monarquia de julho foi forçada a ceder seu lugar a um governo provisório”. Acerca desse governo, o teórico afirma:

O *governo provisório*, erigido sobre as barricadas de fevereiro, necessariamente refletiu em sua composição os diversos partidos entre os quais se dividiu a vitória. Ele nada podia ser além de um *compromisso entre as muitas classes* que haviam se unido para derrubar o trono de julho; seus interesses, no entanto, contrapunham-se hostilmente. A *maioria* desse governo era composta de representantes da burguesia. (MARX, 2012, p. 43).

Não tardou para que os conflitos internos criassem problemas para o governo provisório. A primeira atitude desse governo, composto majoritariamente por representantes da burguesia, foi tentar livrar-se da influência que o proletariado exercia sobre ele. Segundo Marx (2012, p. 43), esse governo era composto por diversas frentes: a pequena burguesia republicana, a burguesia republicana, a oposição dinástica e a classe operária — esta era representada somente por Luís Blanc e Albert.

Enquanto isso, Alphonse de Lamartine, um porta-voz da Revolução de Fevereiro, na concepção de Marx (2012, p. 43), não era representante de nenhuma classe específica, mas era oriundo da burguesia. Desse modo, o teórico afirma:

Lamartine negou aos que lutaram nas barricadas o direito de proclamar a república, pois isso competiria unicamente à maior parte dos franceses; seria preciso aguardar que depusessem seu voto; o proletariado parisiense não deveria manchar a sua vitória com uma usurpação. A burguesia permitia ao proletariado uma única usurpação — a da luta. (MARX, 2012, p. 43).

Com isso, fica nítido que o proletariado foi relegado a um espaço de secundarização, embora tivesse força no contexto dos confrontos. Desse modo, segundo Marx (2012, p. 43), ao meio-dia de 25 de fevereiro os ministérios haviam sido divididos entre os representantes da burguesia e a república não havia sido proclamada na França. Enquanto isso, os trabalhadores estavam decididos a não aceitarem algo parecido com o que consideravam uma usurpação, como ocorrida em julho de 1830, de modo que:

Eles estavam dispostos a retomar a luta e impor a república pela força das armas. Foi com essa mensagem que *Raspail* se dirigiu ao *Hôtel de Ville*: em

nome do proletariado parisiense, ele ordenou ao governo provisório que proclamasse a república; se essa ordem do povo não se cumprisse dentro de no máximo duas horas, ele retornaria à frente de 200 mil homens. Os cadáveres dos que tomaram tinham acabado de esfriar, as barricadas ainda não haviam sido retiradas, os trabalhadores não haviam sido desarmados e a única força que se poderia contrapor a eles era a Guarda Nacional. (MARX, 2012, p. 44).

Assim, duas horas ainda não tinham sido transcorridas e a cidade de Paris já ouvia ecoar expressões históricas (MARX, 2012, p. 44): “*République français! Liberté, Egalité, Fraternité!*”<sup>113</sup> Com a república proclamada, as classes sociais da França, esquecidas dos objetivos que nortearam a Revolução de Fevereiro, estavam inseridas no poder político e viram desaparecer, de acordo com o teórico, o aspecto de poder de Estado contraposto à sociedade burguesa e, conseqüentemente, foram embora com ela as lutas secundárias que esse pseudopoder costuma insuflar. Nessa perspectiva, o teórico assinala:

Ao ditar a república ao governo provisório e, por meio do governo provisório, a toda a França, o proletariado ocupou imediatamente o primeiro plano como partido autônomo, mas, ao mesmo tempo, desafiou toda a França burguesa a se unir contra ele. O que ele conquistou foi somente o terreno para travar a luta por sua emancipação revolucionária, mas de modo algum a própria emancipação. (MARX, 2012, p. 44).

O primeiro desafio que se impôs à república proclamada em fevereiro foi o de conter a força política da burguesia, de modo a permitir a todas as classes a participação no poder, mas,

---

<sup>113</sup> Marx (2012, p. 49) observa: “À comissão de Luxemburgo [...] resta o mérito de ter revelado, de cima de uma tribuna europeia, o segredo da revolução do século XIX: a *emancipação do proletariado*”. De fato, houve por parte dos trabalhadores franceses interesse em construir uma sociedade que lhes proporcionasse espaço de atuação política e que lhes assegurasse espaços de trabalho digno. O teórico menciona, nesse sentido, que: “A fraseologia que correspondeu a essa eliminação imaginária das relações de classe foi a da *fraternité*, a confraternização e fraternidade universal. Uma abstração cômoda dos antagonismos de classe, uma nivelção sentimental dos interesses de classe contraditórios, uma exaltação delirante acima da luta de classes, a *fraternité*: essa foi a palavra-chave propriamente dita da Revolução de Fevereiro”. Igualdade e liberdade, apesar das possíveis restrições sociopolíticas que poderiam inviabilizá-las, ainda figuram como conceitos de algum modo aplicáveis, mas a fraternidade, em sua essência, não se consolidou, tornando-se, como se pode constatar, um ideal esquecido da *Revolução Francesa*. Para Marx (2012, p. 49): “O proletariado parisiense se deleitou nesse êxtase benevolente da fraternidade”. Ao fazê-lo, a frustração foi mais forte e mais impactante, porque, para o teórico (MARX, 2012, p. 63): “A fraternidade durou exatamente o mesmo tempo em que o interesse da burguesia esteve irmanado com o interesse do proletariado”. N’A *educação sentimental*, há uma passagem que retoma a palavra *fraternidade* com certa ironia, pois na ocasião Sénécral reivindica igualdade entre as classes sociais no contexto de crise em que se encontra a França anteriormente à Revolução de 1848 (FLAUBERT, 1985, p. 195): “Les jurandes, au moins, en limitant le nombre des apprentis, empêchaient l’encombrement des travailleurs, et le sentiment de la fraternité se trouvait entretenu par les fêtes, les bannières”. As jurandas, conforme Gothot-Mersch (1985, p. 520) comenta em nota: “La jurande était, sous l’Ancien Régime, la réunion de jurés élus qui dirigeait une Corporation. Flaubert s’inspire ici d’un texte de *L’Atelier*”. A fraternidade, no caso, figura mais como ornamento retórico do que como algo que poderia se efetivar na prática.

conforme Marx (2012, p. 45) aponta, diferentemente do que se pretendia, essa república fez “com que a dominação dos burgueses aparecesse em sua forma pura, ao derrubar a coroa atrás da qual se escondia o capital” e, com isso, o proletariado foi apagado em suas reivindicações.

De acordo com Marx (2012, p. 45), o proletariado fez exigências de reformas sociopolíticas, sobretudo no que diz respeito à criação de campos de trabalho. Em atendimento a essas exigências, foi criado um decreto que exigia do governo provisório seguridade nesse âmbito, isto é, os trabalhadores queriam possibilidades de emprego digno, mas os conservadores reagiram e não demorou para que fosse criada uma polarização política, principalmente agravada pela criação da Assembleia Nacional Constituinte, promovida em meio a tensões econômicas e políticas, cujas bases combatiam as reivindicações sociais dos trabalhadores.

Nesse estado de ânimo, os trabalhadores deram início a revoltas que exigiam maior participação nas decisões e nas reformas sociopolíticas capazes de minimizar os problemas socioeconômicos agravados pelas medidas reacionárias da burguesia detentora do poder. Marx (2012, p. 47) considera, porém, que a classe operária francesa “ainda era incapaz de realizar a sua própria revolução”. Desse modo, para o teórico:

Nada mais fácil de explicar, portanto, do que o fato de o proletariado parisiense ter procurado impor o seu interesse paralelamente ao interesse burguês, em vez de legitimá-lo como o interesse revolucionário da própria sociedade; nada mais fácil de explicar do que o fato de ele ter baixado a bandeira *vermelha* diante da *tricolor*. (MARX, 2012, p. 48).

Em junho de 1848, liderados por Auguste Blanqui, houve agitação em Paris, pois os trabalhadores se insurgiram contra as medidas reacionárias tomadas pela burguesia. Com isso, estava construído o conflito que resultou na Revolução de junho de 1848 que consistiu, conforme apontamos, em um confronto que teve resultados trágicos para os trabalhadores. A burguesia encontrou no comando do general Louis-Eugène Cavaignac a força de que precisava para conter as manifestações populares. Com poder ditatorial, e amparado por setores conservadores da França, ele foi implacável ao debelar os manifestantes. Como saldo, houve imensa quantidade de mortos e de presos entre os trabalhadores. Estava esmagado, portanto, o sonho da revolução social de 1848.

Eric Hobsbawn (1996), no livro *A era do capital – 1848–1875*, realiza uma síntese histórica sobre a denominada *Primavera dos povos* e, ao mesmo tempo, um estudo sobre a propagação do capitalismo que se deu em larga escala nas décadas que se sucederam a 1848.

Entre 1830 e 1848, ressalva Hobsbawn (1996, p. 20), houve imensa crise e, com isso, as massas queriam, a despeito dos “ideólogos políticos burgueses”, transformar revoluções liberais moderadas em revoluções sociais. Os trabalhadores, destituídos de condições dignas de trabalho e de sobrevivência, agitavam-se em meio aos empresários capitalistas. Estavam construídas as bases das Revoluções de 1848. Sobre esse evento, Hobsbawn (1996, p. 20) afirma:

Mil oitocentos e quarenta e oito, a famosa “primavera dos povos”, foi a primeira e última revolução europeia no sentido (quase) literal, a realização momentânea dos sonhos da esquerda, dos pesadelos da direita, a derrubada virtualmente simultânea de velhos regimes da Europa continental a oeste dos impérios russo e turco, de Copenhague a Palermo, de Brasov a Barcelona. Ela fora esperada e prevista. Parecia ser o ponto culminante e o produto lógico da era das duas revoluções.

As revoluções apresentavam características semelhantes, segundo o teórico (HOBSBAWN, 1996, p. 33), pois elas dispunham de uma “atmosfera romântico-utópica e uma retórica similar, para a qual os franceses inventaram a palavra *quarante-huitard*”. Na ocasião, ficaram famosas as barricadas, consideradas símbolos essenciais em 1848.

Apesar da intensidade das propostas apresentadas, Hobsbawn (1996, p. 21) diz que: “Ela falhou, universalmente, rapidamente e — apesar de isso não ter sido percebido durante muitos anos pelos refugiados políticos — definitivamente”. Para o teórico, não iria acontecer revolução social aos moldes gerais como a que se buscou antes de 1848 nos países “avançados” do mundo. Nessa linha de reflexão, Engels (2012, p. 14) comenta que muito do fracasso dessas revoluções, dentre elas a ocorrida em Paris, se deu porque:

Todas as revoluções desembocaram no afastamento de determinado domínio classista por outro; porém, todas as classes dominantes até aqui sempre constituíram pequenas minorias diante da massa dominada da população. Assim, uma minoria dominante foi derrubada e outra minoria tomou o leme do Estado e remodelou as instituições deste de acordo com os seus interesses.

Na França, conforme apontamos, os envolvidos com a Revolução de Fevereiro, ao ascenderem ao poder, se dividiram. Uma parte estava satisfeita com o que foi alcançado, enquanto a outra parte estava direcionada para os interesses da grande massa da população. Dessa polarização resultou a Revolução de Junho que, ressaltamos, teve contornos trágicos para os trabalhadores franceses.

Esse contexto histórico é mimetizado n’A *educação sentimental* de modo que fatores externos tornam-se fatores internos, sobretudo se considerarmos o final da segunda parte e o

início da terceira parte do romance. Desde o primeiro capítulo do romance, no entanto, o narrador apresenta o contexto da França sob a *Monarquia de Julho* e, ao longo da obra, por meio de descrições ou de observações factuais, também por meio do diálogo das personagens, temos menções antecipadoras da Revolução de Fevereiro de 1848 e, depois, as repercussões desse evento.

Antes de nos reportarmos à narrativa, devemos considerar que, ao discorrer sobre o modo como as artes são concebidas no mundo burguês, Hobsbawn (1996, p. 411) faz uma síntese dos acontecimentos de 1848, até o início da década de 1870, e considera o romance “a arte formal característica” dessa era cujo florescimento se estabelece porque as palavras podiam representar a “vida real” da mesma maneira que as ideias. Para ele, a sociedade burguesa trazia em si a esperança em uma revolução republicana ou social e, como se pôde constatar, frustrou-se. Sobre isso, ele tece o seguinte comentário:

*A educação sentimental* (1869) de Flaubert é a história da esperança “nos corações jovens da década de 1840 e de seu duplo desapontamento pela própria revolução de 1848 e pela era subsequente, na qual a burguesia triunfou a preço de abandonar [...] os ideais da revolução que fizera”, ou seja, “liberdade, igualdade e fraternidade”. Em certo sentido, o romantismo de 1830-1848 era a principal vítima dessa desilusão. (HOBSBAWN, 1996, p. 409).

Hobsbawn (1996, p. 29) define a Revolução de 1848 como “a mais ampla e a menos bem-sucedida revolução desse tipo”. Isso se dá porque, no curto período de seis meses de sua eclosão, sua derrota completa era algo previsível. De fato, após dezoito meses, os regimes derrubados pela revolução (exceto um) foram restaurados.

Com relação a esse contexto, e sua repercussão na literatura, no livro *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*, Dolf Oehler (1999, p. 13) expõe: “Raramente política e literatura tiveram ligação mais íntima do que durante a Revolução de 1848”<sup>114</sup>.

Oehler (1999, p. 15) pontua que seu objetivo consiste em analisar a relevância dessa revolução para a história da literatura e das ideias e sugere, também, que essa data é caracterizada como uma das mais dolorosas da história do século XIX, ou, como teria dito Sartre, um “pecado original da burguesia” cujo recalque jamais foi completamente superado<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Lukács (2010, p. 201) comenta que “o período que vai da Revolução Francesa até à batalha de junho de 1848 torna-se o último grande período da literatura burguesa”.

<sup>115</sup> Marx (2012, p. 63) comenta que, enquanto o proletariado “se esvaía em sangue e gemia em dor”, a burguesia triunfava. Diante disso, ele comenta: “A Revolução de Fevereiro foi a revolução *bela*, a revolução da cordialidade

Para o autor, os textos que discorrem sobre essa revolução foram relegados à inacessibilidade, de modo que:

As mais iminentes vítimas literárias do recalque de junho são ao mesmo tempo as figuras emblemáticas da modernidade literária: Baudelaire, que hoje é visto como fundador da lírica moderna, e Flaubert, como o do romance moderno. (OEHLER, 1999, p. 16).

*A educação sentimental* traz os acontecimentos alusivos à Revolução de Fevereiro de 1848 vinte e um anos depois que ela ocorreu — o romance foi publicado em 1869<sup>116</sup>. Ironicamente, o protagonista está de tal modo envolvido com suas questões pessoais que os confrontos em torno dessa revolução não parecem repercutir com profundidade nele. A atitude do herói frente aos acontecimentos que o cercam o colocam na condição de mero espectador. Embora existam momentos de exceção na obra<sup>117</sup>, predomina nele um olhar propenso à alienação.

Quando publicado, o romance não obteve sucesso. Não é difícil compreender a razão desse fracasso, porque o massacre ocorrido durante a Revolução de Junho de 1848, como apreendemos do comentário de Oehler, tornou-se um tema indigesto por mostrar a que grau de crueldade a burguesia (nada fraterna) pode chegar, além de colocá-la na condição de traidora daqueles com os quais pôde contar para tirar o rei Luís Filipe do poder. A burguesia, que há vinte e um anos massacrara os trabalhadores, naturalmente rejeitaria ver a si mesma nas páginas de um romance, conforme Oehler (1999, p. 15) assinala:

---

geral, porque os antagonismos que nela explodiram contra o reinado dormitavam lado a lado em harmonia, *não desenvolvidos*, porque a luta social que formava o seu pano de fundo apenas ganhara uma existência fugaz, a existência da fraseologia, da palavra. *A Revolução de Junho* é a revolução *feia*, a revolução repugnante, porque o fato tomou o lugar da fraseologia, porque a república pôs à mostra a cabeça do próprio monstro, tirando-lhe a coroa protetora e dissimuladora”. Na sequência, com ironia, o teórico observa: “*Ordem!* gritou Cavaignac, o eco brutal da Assembleia Nacional francesa e da burguesia republicana. *Ordem!* ribombavam suas metralhadoras ao rasgarem o corpo do proletariado”. Não é de se estranhar que a burguesia quisesse relegar ao esquecimento a barbárie que se deu durante os confrontos.

<sup>116</sup> Sobre esse ponto, Oehler (1999, p. 74) comenta: “*A Éducation* de 1869, porém, é um romance que já reflete a história de 1848 a partir de uma certa distância. Na época em torno do ano da revolução, observa-se, ao lado da condenação e da idolatria do povo, uma terceira atitude, ponderada, que vê fraquezas e virtudes nas classes médias e no povo e defende uma marcha comum, uma fusão de ambos: o povo ainda virgem, criador, deve levar novas forças à burguesia cultivada, mas já incapaz de renovar-se por si mesma”.

<sup>117</sup> Frédéric dispõe de livros, em sua biblioteca, cujas temáticas parecem não coadunarem com o governo da situação — ele os empresta a Dussardier que, diferentemente dele, dispõe de uma visão mais crítico-reflexiva sobre política. Na recepção do casal Dambreuse, além disso, ele critica o “rei burguês” diante de pessoas que se beneficiam com as diretrizes do governo dele. No discurso que produz, com vistas a candidatar-se (e mostra para Monsieur Dambreuse), Frédéric também está direcionado a visões que o colocam na posição de alguém cujo olhar não é, de todo, alienado.

Pois as jornadas de junho de 1848 não representam apenas uma das datas mais dolorosas da história do século XIX, um “pecado original da burguesia” (Sartre), que dividiu a nação francesa em dois campos, e cujo recalque — ao contrário da história análoga da Comuna — nunca foi realmente superado; houve recalque também dos testemunhos literários, de um modo ou de outro: esquecidos, ignorados, arrancados do contexto, erroneamente interpretados. As instituições tiveram e têm sua parte nesse recalque, bem como o público leitor, que ainda hoje — e as teses provocativas de Sartre sobre a enfermidade crônica da psique coletiva, causada pelos massacres de junho, em nada modificaram o quadro — mostra pouca inclinação para se ilustrar sobre aqueles delicados acontecimentos. A isso se soma que o substrato histórico dos textos canônicos (Heine, Baudelaire, Flaubert) foi tanto cifrado pelos próprios autores quanto soterrado pela história de sua recepção; os textos que teriam podido lançar uma nova luz sobre o próprio junho e sua literatura clássica permaneceram até agora praticamente inacessíveis.

Quanto ao romance *A educação sentimental*, Oehler (1999, p. 15) aponta para o fato de que essa obra é uma reflexão acerca da história anterior e posterior da revolução fracassada. Há nesse romance, conforme o autor, discussão a respeito das condições econômicas, sociais e intelectuais que levaram os envolvidos na ação revolucionária a passarem da euforia de fevereiro aos massacres de junho.

Assim, para Oehler (1999, p. 70), é pertinente considerar que: “O Flaubert da *Éducation* representa tanto a oscilação da pequena burguesia entre o povo, de um lado, e a grande burguesia, de outro, como também sua baixa moral”. Ao fazer isso, Gustave Flaubert consegue capturar a compreensão da burguesia em relação aos trabalhadores, que está centrada na dualidade: glorificação do povo e desqualificação do povo. A esse respeito, Oehler (1999, p. 73) afirma:

Nem o próprio Flaubert, empenhado na imparcialidade e na *impassibilité*, pode fechar-se a esse sentimento. Também nele o povo adquire uma espécie de consagração por meio da derrota de junho e da crueldade dos vencedores — Flaubert odeia a visão dos vencedores, quaisquer que sejam eles, porém ainda mais do que tudo a visão dos *burgueses* vencedores —; a sua exposição dos vencedores, como se disse, é tão intransigente como a de Ménard, Herzen, Marx e Engels. Contudo, em Flaubert subsiste um resto daquela cisão entre um povo bom, que defende a república, e um povo mau, que a combate, mas isso de maneira refletida, sublimada na construção da intriga romanesca.

Essas e tantas outras questões surgem n’*A educação sentimental* como parte significativa de sua estrutura composicional. A tragédia histórica é retomada, na concepção de Oehler (1999, p. 147), como “*coups de théâtre* do mundo exterior, que de tempos em tempos arrancam o herói de seus sonhos, sem que por isso ele se torne mais inteligente”. Frédéric,



ressalvamos, flagra o contexto histórico que o circunda sem, contudo, ser capaz de participar ativamente dele. Isso faz parte do processo composicional do romance, pois exatamente dessa incapacidade de agir no mundo resulta a configuração subjetiva do herói romanesco dessa obra. Frédéric é o jovem alienado que pode representar, na concepção do autor, a história que a juventude sonhadora de 1848 deixou passar. Empenhado em viver seus amores, esse prototípico *herói do romantismo da desilusão* parece não perceber, com a criticidade que a situação exige, o curso da história — e quando o percebe lhe é indiferente.

Ainda sobre esse contexto histórico, Kehl (2017, p. 18) assevera que *A educação sentimental* tem um caráter paródico, em se tratando das questões amorosas envolvendo Frédéric. A autora observa, no entanto, que: “A passagem mais longa e talvez a mais empolgante do livro mais longo de Flaubert não é romântica. Nem romanesca”. Ela acontece quando uma cena histórica é retomada ficcionalmente. A autora destaca, nesse sentido, as barricadas que são símbolos da Revolução de 1848<sup>118</sup> e o modo como elas são mimetizadas no romance. Diante disso, Kehl (2017, p. 18) comenta:

Em meio à narrativa romanesca e irônica da saga de Frédéric, Flaubert insere cerca de quarenta páginas em que a ação se passa durante a grande revolta que tomou conta de Paris em 1848. Ao sair à rua depois de encontro com uma de suas amantes [...], Frédéric perambula a esmo em meio às barricadas de Paris, encontra conhecidos que se engajam na luta [...] e empolga-se com a revolta sem entender bem o que está em jogo. As descrições das barricadas são um dos pontos fortes dessa narrativa, que se inscreve na tradição do grande romance realista europeu.

Os fatos históricos presentes nos capítulos aos quais a autora se remete são antecidos por diversos acontecimentos que compõem a narrativa. Assim, após localizarmos, já no primeiro parágrafo do romance, a data em que o tempo narrativo transcorre, encontramos também no Capítulo I, da *Primeira Parte*, menção ao período histórico e político no qual

---

<sup>118</sup> Sobre esse ponto, é pertinente a síntese realizada por Kehl (1999, p. 18–19): “Diga-se de passagem, que a Revolução de 1848 concluiu-se com a queda de Luís Filipe (o “Rei burguês), em parte motivada pela atuação de seu primeiro-ministro, François-Guizot, que aos poucos restringiu todos os direitos políticos conquistados desde a Revolução de 1789 e empreendeu uma política repressiva de cerceamento às manifestações públicas. No mesmo dia da queda de Luís Filipe, 25 de fevereiro, instaurou-se a Segunda República, proclamada por Lamartine. Em junho de 1848, a comissão executiva da Assembleia Constituinte ordenou o fechamento das oficinas nacionais, o que deixou mais de 100 mil pessoas desempregadas. As barricadas de junho em Paris foram montadas durante a batalha travada pelos operários em protesto contra o fechamento dessas oficinas. Em 10 de dezembro do mesmo ano, Luís Bonaparte foi eleito presidente da República, à frente de um chamado “Partido de Ordem”. Tratava-se, aliás, de um arrivista persistente. Tinha tentado derrubar Luís Filipe em 1836, o que lhe custou alguns anos de exílio na Inglaterra”.

Frédéric está inserido e, ainda, menção à mulher por quem Frédéric se apaixona — e a quem deseja conquistar obcecadamente.

Na ocasião, Frédéric encontra-se na casa materna, em Nogent-sur-Seine, quando é chamado pelo Senhor Roque para uma conversa a sós (FLAUBERT, 1985, p. 57): “Mais le Perceptor avait entraîné Frédéric à l’écart, pour savoir ce qu’il pensait du dernier ouvrage de M. Guizot”. Nessa primeira alusão direta ao contexto político, Casais Monteiro (2009, p. 29) comenta que a obra mencionada deve ser *Histoire de la civilisation en France* e afirma: “Mas é sobretudo para criar a atmosfera política do livro que [...] se menciona Guizot, chefe do Governo e ministro das Relações Exteriores no tempo de Luís Filipe, desde 1840”.

No Capítulo II, é apresentado o melhor amigo de Frédéric, Deslauriers, cujo direcionamento político fica explícito porque ele profere (FLAUBERT, 1985, p. 63) “discursos republicanos”. Ele funciona como um contraste de Frédéric — sua condição socioeconômica, visão política e maneira ambiciosa e realista de encarar o mundo comprovam isso. Durante um passeio, tendo Frédéric ao lado, Deslauriers constata a pasmaceira das pessoas e comenta: “Ces bonnes gens qui dorment tranquilles, c’est drôle! Patience! un nouveau 89 se prépare! On est las de constitutions, de chartes, de subtilités, de mensonges!” O *novo 89* a que ele faz menção é, provavelmente, o ano de 1789, isto é, o ano em que acontece a Revolução Francesa. O discurso dele está pautado, certamente, em observações do contexto no qual está inserido: os ânimos estão acirrados contra o governo do “rei burguês”. Localizamos nesse comentário, ainda, uma prolepse. Também podemos notar que, após fazer esse comentário, Deslauriers: “Il baissa la tête, se mordit les lèvres, et il grelottait sous son vêtement mince”. Ele, sem roupa adequada para o frio, está em condição de pobreza como tantas outras pessoas na França governada por um rei negligente. Isso justifica o interesse dele pela Revolução Francesa. Está presente nele, certamente, o desejo de que novos rumos sociopolíticos sejam tomados.

No Capítulo III, somos apresentados ao Senhor Dambreuse — figura que nos remete à burguesia aristocrática típica da *Monarquia de Julho*, ligada ao partido conservador que, segundo Casais Monteiro (2009, p. 36): “Desde 1836, [...] dividira-se em duas frações, sendo o centro chefiado por Guizot, e a centro-esquerda por Thiers”. O Senhor Dambreuse inclina-se para o partido da centro-esquerda.

No Capítulo IV, o narrador apresenta Frédéric diante da movimentação de estudantes e de lojistas nas imediações do Panthéon, onde ele vê um grupo reunido em seu entorno. O evento era alusivo às petições a favor da reforma que, segundo Casais Monteiro (2009, p. 44), acontecia ao mesmo tempo que o “recenseamento Humann”, e consistiu em um projeto de reforma

eleitoral cujo objetivo era reduzir a taxa do censo e estender o direito ao voto. São mencionados, além disso, nesse capítulo: 1) os comícios que promoviam reflexões sobre a reforma e 2) as sociedades secretas que, no governo do rei Luís Filipe, representavam perigo para os burgueses.

Na sequência narrativa, a multidão emite gritos (FLAUBERT, 1985, p. 77) de “A bas Guizot!” e “A bas Louis-Philippe!”. O narrador diz que: “La foule éclata en applaudissements”. Em seguida, ele afirma: “A toutes les fenêtres, des curieux regardaient. Quelques-uns entonnaient la *Marseillaise*; d’autres proposaient d’aller chez Béranger”.

Durante esse manifesto, Frédéric conhece Hussonnet, que realiza anúncios para a *Art industriel*, isto é, a loja de Arnoux a qual reúne pessoas com diferenciadas visões de mundo. Frédéric vê no rapaz, portanto, a possibilidade de entrar em contato com o marido de Madame Arnoux e, conseqüentemente, com ela.

Na *Art industriel*, a propósito, acontecem diversos debates que dimensionam o contexto político francês. Nela, por exemplo, Regimbart lê, diariamente, o jornal *Le National* que, segundo Casais Monteiro (2009, p. 55), corresponde ao jornal de inclinação republicana fundado em 1830, por Armand Carrel, e que teve papel relevante para os acontecimentos preparatórios da Revolução de 1848.

No Capítulo V, Frédéric está empenhado em tornar-se artista plástico e recebe Pellerin em sua casa para dar-lhe lições. Deslauriers e Sénécal estão na casa quando eles chegam. Uma cena de notável ironia acontece nesse momento, pois enquanto Frédéric mostra os utensílios de pintura a Pellerin, certo de que nas artes plásticas havia encontrado sua vocação, Sénécal lê um volume do político socialista Louis Blanc. Além disso, enquanto eles discutem sobre o jantar que será ofertado por Arnoux, Sénécal tece críticas contra ele (FLAUBERT, 1985, p. 102): “Un homme qui bat monnaie avec des turpitudes politiques!”. Em seguida, o narrador diz:

Et il se mit à parler d’une lithographie célèbre, représentant toute la famille royale livrée à des occupation édifiantes: Louis-Philippe tenait un code, la reine un paroissien, les princesses brodaient, le duc de Nemours ceignait un sabre; M. de Joinville montrait une carte géographiques à ses jeunes frères; on apercevait, dans le fond, un lit à deux compartiments. Cette image, intitulée *Une bonne famille*, avait fait les délices des bourgeois, mais l’affliction des patriotes. (FLAUBERT, 1985, p. 102).

Sénécal expressa, ao falar dessa litografia, seu ódio ao rei Luís Filipe, mas esse ódio não está restrito a ele. Na recepção realizada por Frédéric, ocasião em que reencontram Dussardier, o narrador comenta:

Tous sympathisaient. D'abord, leur haine du Gouvernement avait la hauteur d'un dogme indiscutable. Martinon seul tâchait de défendre Louis-Philippe. On l'accablait sous les lieux communs traînant dans les journaux: l'embastillement de Paris, les lois de septembre, Pritchard, lord Guizot — si bien que Martinon se taisait, craignant d'offenser quelqu'un. (FLAUBERT, 1985, p. 107).

Em torno da insatisfação causada pelo governo do “rei burguês”, surgem inúmeros desdobramentos ao longo do romance, sobretudo por meio das diversas personagens com as quais Frédéric convive. Quando a *Primeira Parte* do romance conclui, no Capítulo VI, Frédéric já tem intimidade com a família Arnoux e descobre ter se tornado herdeiro de um tio que lhe deixa uma notável fortuna.

Na *Segunda Parte* do romance, no Capítulo I, Frédéric está em Paris depois de alguns anos em Nogent-sur-Seine. Ele anda pelas ruas da cidade, em busca de Regimbart, com a intenção de obter informações sobre o casal Arnoux. Enquanto visita o *Café Alexandre*, onde poderia encontrá-lo, Frédéric depara-se com os jornais *Le Siècle* e *Le Charivari*. Segundo Casais Monteiro (2009, p. 117), o primeiro jornal foi fundado em 1836, e estava ligado à esquerda constitucional, enquanto o segundo foi fundado em 1832 e combatia, rigorosamente, o governo de Luís Filipe. Frédéric apenas folheia os jornais. Enquanto a insatisfação política figura nos discursos das personagens e nos jornais, Frédéric está alheio. Ele tem outros objetivos.

O herói reencontra o casal, finalmente, e constata que Arnoux, na ocasião, tornou-se dono de uma fábrica de cerâmica. Madame Arnoux, a quem ele deseja encontrar com veemência, parece-lhe submetida a uma “dégradation” por ela não ser reencontrada no local em que a conheceu. O narrador (FLAUBERT, 1985, p. 163) assinala: “Le calme de son cœur le stupéfiait”. Parece ter diminuído a paixão que sente por ela.

Frédéric, em seguida, entra em contato com Deslauriers que, a essa altura, está mais crítico do regime vigente (FLAUBERT, 1985, p. 165): “Il vivait en donnant des répétitions, en fabriquant des thèses; et, aux séances de la Parlote, il effrayait par sa virulence le parti conservateur, tous les jeunes doctrinaires issus de M. Guizot”. Por meio de Deslauriers ficamos cientes, além disso, do entusiasmo de partidários republicanos pela Revolução Francesa. Conforme Casais Monteiro (2009, p. 123), esse entusiasmo contribuiu para a Revolução de 1848. Na ocasião, ele cita o poema de Barthélemy que incita o ardor da juventude republicana.

No Capítulo II, durante a festa de inauguração do novo apartamento de Frédéric, Sénécal, cujas convicções políticas de esquerda são radicais, alude à crise de gêneros

alimentícios e aos crimes de Buzançais. Sobre isso, Casais Monteiro (2009, p. 145) comenta: “Durante o inverno de 1846-1847, verificam-se motins no Indre, provocados pela fome. Diversos proprietários foram mortos pelos assaltantes das fazendas e armazéns. Cinco dos amotinados foram condenados à morte e executados em Buzançais”.

São abordados, nesse ínterim, ainda: 1) os casamentos espanhóis (casamentos realizados em decorrência da política externa do “rei burguês”), 2) o escândalo administrativo, ocorrido em 1847, em torno do arsenal de Rochefort, 3) o novo capítulo de Saint-Denis (que aumentaria os impostos já absurdos na França), 4) o sufrágio universal, 5) o apoio da França à repressão, pela Rússia, da insurreição polonesa e 6) a perseguição a Armand Barbès.

O discurso de Deslauriers, proferido na recepção de Frédéric, é uma súplica da visão que prepondera na França (FLAUBERT, 1985, p. 197): “Le Gouvernement nous devore! Tout est à lui, la philosophie, le droit, les arts, l’air du ciel; et la France râle, énervée, sous la botte du gendarme et la soutane du calotin!”

Na sequência narrativa, Frédéric recebe sugestões de sua mãe, por carta, para que ele se aproxime de Monsieur Dambreuse com o objetivo de adquirir alguma posição política. Ele passa a considerar efetivamente essa sugestão quando recebe o incentivo de Madame Arnoux. Dessa maneira, ele decide visitar o banqueiro (FLAUBERT, 1985, p. 214): “Elle le voulait donc. Il obéit”.

No escritório de Monsieur Dambreuse existem dois retratos: um do General Foy e um do rei Luís Filipe. Fica explícito, com isso, o direcionamento ideológico do banqueiro. Além disso, o narrador apresenta uma recepção na casa de Monsieur Dambreuse, que se coloca à disposição para apresentar Frédéric ao ministro da Justiça. Na ocasião, o narrador diz (FLAUBERT, 1985, p. 216): “M. Dambreuse avait aussi invité plusieurs savants, des magistrats, deux ou trois médecins illustres, et il repoussait avec d’humbles attitudes les éloges qu’on lui faisait sur sa soirée et les allusions à sa richesse”.

A cena da recepção é descrita como um acontecimento em todos os sentidos entediante para Frédéric. Quanto à política, os principais assuntos estão direcionados para discursos antirrepublicanos, conservadores, com ênfase em críticas à imprensa e ao desejo de organização por parte dos trabalhadores. É emblemático, nesse sentido, o discurso de Martinon, para quem (FLAUBERT, 1985, p. 218): “Tout le mal gisait dans cette envie moderne de s’élever au-dessus de sa classe, d’avoir du luxe”.

No Capítulo III, Frédéric visita Deslauriers, que considera necessário tratar da política cientificamente. No momento, Deslauriers comenta sobre um romance que escreverá, intitulado

*Histoire de l'idée de justice*, no qual repensa questões jurídicas e políticas da França. Para ele, conforme o narrador (FLAUBERT, 1985, p. 238) aponta, existem três grupos: 1) “ceux qui ont”, 2) “ceux qui n’ont plus” e 3) “ceux que tâchent d’avoir”. O que reúne os três grupos, segundo Deslauriers, é uma espécie de idolatria acrítica à autoridade. Ele cita, dentre outros, Pierre Leroux (a quem acusa de obrigar a todos a escutar um orador) e Louis Blanc (a quem acusa de inclinar-se para uma espécie de religião de Estado). Todos os envolvidos na política, segundo Deslauriers, têm obsessão pelo governo. Em seguida, ele comenta (FLAUBERT, 1985, p. 238): “Mais, *principe* signifiant *origine*, il faut se reporter toujours à une révolution, à un acte de violence, à un fait transitoire”. Ele critica, portanto, o pendor desses políticos para a revolução. Frédéric tem objeções a algumas ideias dele, mas evita fazê-las, sobretudo porque ele demonstra ter se afastado das ideias radicais de Sénecal.

No Capítulo IV, são apresentadas: 1) uma corrida de cavalos, ocasião na qual a sociedade parisiense é descrita com pormenores, 2) um duelo entre Cisy e Frédéric — que culmina com o desmaio de Cisy — e 3) uma menção à biblioteca de Frédéric, cujos livros de algumas figuras relevantes da Revolução de 1848 são emprestados a Dussardier, isto é, obras de Thiers, Dulaure e Barante — e o jornal *Les Girondins*, de Lamartine.

Dussardier, depois, fica sabendo da prisão de Sénecal. Este era membro da Sociedade das Famílias que, segundo Casais Monteiro (2009, p. 232), foi uma sociedade que passou a ser denominada, em 1837, como a Sociedade das Estações, e consistia em uma espécie de “clube socialista” cuja organização se dava por meio de células secretas. Como Sénecal havia participado, também, dos motins de maio de 1839, e da tentativa de implantar a república, em Montmartre, quando prestou apoio à insurreição como químico na fabricação de bombas, a polícia vigiava-o. Com a prisão de Sénecal, Dussardier supõe que lhe ocorrerá o mesmo que ocorreu a personalidades citadas por ele como vítimas dos desmandos do governo de Luís Filipe: iria ser enviado para o Mont-Saint-Michel.

Ainda nesse capítulo, Frédéric vai a uma reunião do casal Dambreuse. A conjuntura política sempre é colocada em pauta nos debates, mas Frédéric não se sente instigado a participar deles (FLAUBERT, 1985, p. 301): “Comme ses choses ennuyaient Frédéric, il se rapprocha des femmes”. Ele, de fato, se sente entediado com esses assuntos. Dos problemas sociais provenientes da *Monarquia de Julho* à defesa da superabundância do capital, defendido por Monsieur Dambreuse, os assuntos dele estão voltados sempre para o contexto político. Sobre as pessoas presentes na recepção, o narrador comenta, ironicamente:

La plupart des hommes qui étaient là avaient servi, au mois, quatre gouvernements; et ils auraient vendu la France ou le genre humain, pour garantir leur fortune, s'épargner un malaise, un embarras, ou même par simple bassesse, adoration instinctive de la force. Tous déclarèrent les crimes politiques inexcusables. Il fallait plutôt pardonner à ceux qui provenaient du besoin! Et on ne manqua pas de mettre en avant l'éternel exemple du père de famille, volant l'éternel morceau de pain chez l'éternel boulanger. (FLAUBERT, 1985, p. 304).

É neste jantar que Frédéric, em um de seus momentos de exceção, se exaspera e apresenta uma concepção política discordante da visão da maioria dos participantes. Desconfortável com o ambiente e percebendo insinuações de Madame Dambreuse sobre seu caso com Rosanette (ele vê um exemplar do jornal *Le Flambar* no qual, de forma sarcástica, é apresentado o seu duelo contra Cisy e a favor de seu amigo Arnoux), Frédéric ainda tem que testemunhar Martinon ser admirado e bem colocado no ambiente, isto é, ele está totalmente desconfortável no ambiente, de modo que:

Frédéric invoqua le droit de résistance; et, se rappelant quelques phrases que lui avait dites Deslauriers, il cita Desolmes, Balckstone, le bill des droits en Angleterre, et l'article 2 de la Constitution de 91. C'était même en vertu de ce droit-là qu'on avait proclamé la déchéance de Napoléon; il avait été reconnu en 1830, inscrit en tête de la Charte. (FLAUBERT, 1985, p. 305).

Um convidado do Senhor Dambreuse rebate a crítica de Frédéric ao governo de Luís Felipe, conforme o narrador (FLAUBERT, 1985, p. 305) nos apresenta, dizendo que a família Orléans “étaient une belle famille”. Além disso, ele afirma: “Mais on ne doit pas les dire, cher monsieur! Si vous saviez comme toutes ces criaileries de l'Opposition nuisent aux affaires!”. Em resposta, Frédéric é categórico: “Je me moque des affaires!” O herói, que ao longo do romance evita confrontos, apresenta exasperado sua opinião política (FLAUBERT, 1984, p. 305): “La pourriture de ces vieux l'exaspérait; et, emporté par la bravoure qui saisit quelquefois les plus timides, il attaqua les financiers, les députés, le Gouvernement, le Roi, prit la défense des Arabes, débitait beaucoup de sottises”.

Quando apresenta suas visões acerca do Direito, no primeiro momento de seu discurso, ele recorre às ideias de Deslauriers. Em seguida, quando retoma o discurso, ele se mostra corajoso por contrariar a expectativa dos presentes — apesar de ser apresentado pelo narrador como tímido e como alguém que diz tolices. No contexto em que se encontra, expor uma visão contrária ao “rei burguês” pode prejudicá-lo politicamente. Ele, no entanto, despreza essa situação e, embora propenso a ponderações e a ensimesmamentos, expressa sua visão crítica

sobre o governo francês. Dizer o que pensa, na ocasião, o tornaria *persona non grata*, mas ele está disposto a pagar o preço. Frédéric está sob pressão, quando explicita sua visão política, o que pode ter contribuído para a exasperação em seu discurso, no entanto esse é, certamente, o maior momento de indolência do herói, porquanto ele é capaz de expurgar, com certa agressividade e sem hesitações, um posicionamento político que contraria o posicionamento dos demais.

No capítulo V, enquanto Frédéric está em Nogent-sur-Seine, ocasião em que se aproxima de Louise (sobretudo porque o pai da moça e a Madame Moreau veem, por interesses financeiros, a possibilidade de casá-los), Deslauriers visita Madame Arnoux (em uma espécie de desforra contra o amigo) e tenta desconstruir nela a imagem que Frédéric passou anos para construir. Além de cobrar dinheiro em nome do amigo, e dizer-se apaixonado por Madame Arnoux, ele fala, levemente, sobre o casamento de Frédéric com Louise. Ela fica nervosa com a informação e, contrariando a intenção de afastá-la de Frédéric, a informação de Deslauriers faz com que ela, ante a possibilidade de perdê-lo, perceba que o ama (FLAUBERT, 1985, p. 314): “Pourquoi cela? Est-ce que je l’aime?” Em seguida, afirma: “Mais oui, je l’aime!... je l’aime!”

A não menção a fatos históricos nesse capítulo parece um retardamento para o que vai acontecer no Capítulo VI, que é um capítulo clímax, por isso o mais significativo do romance. Nossa assertiva está pautada no fato de que Frédéric consegue, finalmente, expor seu amor pela mulher amada, e ela aceita, depois das muitas investidas do rapaz, encontrar-se com ele para consolidar o amor que sentem um pelo outro. É nesse capítulo, a propósito, que explode a Revolução de Fevereiro de 1848.

Inicialmente, em agosto de 1847, Frédéric retorna a Paris. Neste ínterim, empresta dinheiro a Rosanette, encontra-se furtivamente com Madame Arnoux (e reaviva seu amor), descobre as cobranças realizadas por Deslauriers e é informado de que Sénécal saiu da prisão. Na sequência, Dussardier realiza uma reunião em sua casa e convida Frédéric. A presença dele é recebida com simpatia, por ele ter falado contra o “rei burguês” na recepção do casal Dambreuse.

Os presentes na reunião discorrem sobre diversos pontos alusivos aos problemas políticos do momento: 1) o sufrágio universal (considerado na ocasião como a vitória da democracia e a efetivação dos princípios apontados nos Evangelhos), 2) os banquetes



reformistas<sup>119</sup>, 3) a agitação política na Itália (com a oposição conseguindo grandes feitos contra os governos conservadores), 4) as posturas retrógradas do ministro Guizot, 5) a especulação da Bolsa favorecida pelo desenvolvimento da indústria, 6) a corrupção dos funcionários no arsenal de Rochefort, 7) a condenação de Teste, ministro das Obras Públicas, e do General Cubières, ministro da Guerra, por corrupção, 8) o assassinato da Duquesa de Praslin<sup>120</sup>, 9) a traição de Dumouriez<sup>121</sup>, dentre outros pontos.

Os participantes da recepção tendem a visões mais ou menos aproximadas em se tratando do contexto político na França. Em algo, principalmente, eles estão de acordo: com a crítica de Hussonnet contra o governo de Luís Filipe. Hussonnet, que chega atrasado à casa de Dussardier, tem o discurso apresentado pelo narrador por meio da técnica do discurso indireto livre recorrente na obra:

Il trouvait Louis-Philippe poncif, garde national, tout ce qu'il y avait de plus épicier et bonnet de coton! Et, mettant la main sur son cœur, le bohème débita les phrases sacramentelles: — “C'est toujours avec un nouveau plaisir... — La nationalité polonaise ne périra pas... — Nos grands travaux seront poursuivis... — Donnez-moi de l'argent pour ma petite famille...” Tous riaient beaucoup, le proclamant un gaillard délicieux, plein d'esprit; la joie redoubla à la vue du bol de punch qu'on limonadier apportait. (FLAUBERT, 1985, p. 332–333).

O discurso de Hussonnet agrada porque é uma crítica severa ao governo de Luís Filipe. Também por figurar como uma paródia da maneira que o governante emprega suas palavras em momentos de discurso. A situação política, como podemos constatar pelos temas abordados durante a recepção, se agrava. A insatisfação com o governo, por parte de uma parcela significativa da população, se torna crítica.

Ainda nesse capítulo, enquanto as problemáticas políticas ganham força, Frédéric vai ao armazém de Arnoux para comprar a peça exigida por Louise e encontra Madame Arnoux.

---

<sup>119</sup> Segundo Casais Monteiro (2009, p. 44), a *Reforma*: “Tratava-se de um projeto de reforma eleitoral que, baixando a taxa do censo e estendendo a certas *capacidades* o direito de voto, teria aumentado o número de eleitores. A campanha era feita por meio de petições e banquetes a que se chamava *reformistas*”. Além dessas observações, Casais Monteiro (2009, p. 259) afirma: “Estes banquetes de propaganda foram particularmente numerosos entre julho e dezembro de 1847”.

<sup>120</sup> Casais Monteiro (2009, p. 261) comenta sobre esse fato: “A Duquesa de Praslin, filha do Marechal Sébastiani, foi assassinada pelo marido, o Duque de Choiseul-Praslin, a 18 de agosto de 1847; o duque suicidou-se quando ia ser julgado pela Câmara dos Pares”. Esse fato teve repercussão na opinião pública da época, sobretudo porque o casal era membro da corte do rei Luís Filipe.

<sup>121</sup> Casais Monteiro (2009, p. 262) afirma sobre este ponto: “Alusão a uma caricatura política, que representava Luís Filipe como ilusionista, fazendo desaparecer três nozes-moscadas: a Liberdade, a Revolução e a Revolução de Julho. Quanto ao amigo do traidor Dumouriez: em 1793, Luís Filipe, então Duque de Chartres, servira sob as ordens de Dumouriez”.

Segue-se, a esse encontro, um diálogo no qual ela questiona se Frédéric realmente pretende casar:

Elle le regarda ironiquement.  
— “Eh bien, et ce mariage?”  
— “Quel mariage?”  
— “Le vôtre!”  
— “Moi? Jamais de la vie!”  
Elle fit un geste de dénégation.  
— “Quand cela serait, après tout? On se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu’on a rêvé!”  
— “Tous vos rêves, pourtant, n’étaient pas si... candides!”  
— “Que voulez-vous dire?”  
— “Quand vous vous promenez aux courses avec... des personnes!”  
Il maudit la Maréchale. (FLAUBERT, 1985, p. 335–336).

Na fala de Madame Arnoux são depreendidos dois pontos: 1) o casamento de Frédéric com Louise levemente informado por Deslauriers e 2) a corrida de cavalos na qual vê Frédéric em companhia de Rosanette. Ela encontra, na ocasião, sem disfarçar o ciúme que sente, a oportunidade de questionar a honestidade e a candidez de Frédéric. Este apresenta uma das frases de efeito mais significativas do romance: “On se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu’on a rêvé!”. Nela, está contida uma estratégia discursiva que pretende isentá-lo das acusações de sua interlocutora e atribuir às recusas dela o envolvimento com outras mulheres. Ele deseja vivenciar o amor em sua beleza e em sua plenitude com a mulher amada, no entanto, na impossibilidade de concretizar o sonho, lhe resta a mediocridade das relações.

Na cena, além de falas repletas de ditos e não ditos, Frédéric se expressa de modo a apresentar, com sinceridade, seus objetivos de vida (ou, em verdade, seus não objetivos), conforme apreendemos do trecho:

Mais je vous répète que non! Pouvez-vous croire que, moi, avec mes besoins d’intelligence, mes habitudes, j’aie m’ enfuir en province pour jouer aux cartes, surveiller des maçons, et me promener en sabots! Dans quel but, alors? On vous a conté qu’elle était riche, n’est-ce pas? Ah! je me moque bien de l’argent! Est-ce qu’après avoir désiré tout ce qu’il y a de plus beau, de plus tendre, de plus enchanteur, une sorte de paradis sous forme humaine, et quand je l’ai trouvé enfin, cet idéal, quand cette vision me cache toutes les autres...  
Et, lui prenant la tête à deux mains, il se mit à la baiser sur les paupières, en répétant:  
— “Non! non! non! jamais je ne me marierai! jamais! jamais!”  
Elle acceptait ses caresses, figée par la surprise et par le ravissement. (FLAUBERT, 1985, p. 336).

Este diálogo é emblemático dentro do romance por estar circunscrito pela confissão do amor que Frédéric (depois de retardar essa confissão por anos) sente por Madame Arnoux. Mais do que confessar, ele aproxima-se dela e beija-lhe as pálpebras. Ela, que também o ama, não o repele. O momento de intimidade cessa quando eles são interrompidos. Depois dessa cena romântica, são apresentados três outros acontecimentos determinantes para a narrativa: 1) o reencontro e a confissão definitiva, 2) os encontros na casa de campo em Auteuil e 3) o encontro marcado para a terça-feira, dia 22 de fevereiro de 1848.

O primeiro acontecimento diz respeito à visita que Frédéric faz à sua amada no dia seguinte à sua confissão amorosa. Na ocasião, além de retomar o que sente por ela, Frédéric tece o comentário que o define enquanto herói romanesco:

— “Ah! je vous en défie bien!” reprit Frédéric. “Qu’est-ce que j’ai à faire dans le monde? Les autres s’évertuent pour la richesse, la célébrité, le pouvoir! Moi, je n’ai pas d’état, vous êtes mon occupation exclusive, toute ma fortune, le but, le centre de mon existence, de mes pensées. Je ne peux pas plus vivre sans vous que sans l’air du ciel! Est-ce que vous ne sentez pas l’aspiration de mon âme monter vers la vôtre, et qu’elles doivent se confondre, et que j’en meurs?”

Mme Arnoux se mit à trembler de tous ses membres.

— “Oh! Allez-vous-en? je vous en prie!”

(FLAUBERT, 1985, p. 338).

O discurso de Frédéric é sincero, porquanto resume sua vida desde o momento em que a conheceu. Sua única ambição centra-se na ideia de conquistá-la, de modo que todos os recursos externos de que dispõe estão direta e indiretamente relacionados a esse desejo de conquista. Sem o amor dela, de fato, Frédéric não tem perspectiva alguma.

O segundo acontecimento diz respeito à ida de Madame Arnoux para uma casa de campo em Auteuil. Frédéric viaja, imediatamente, para vê-la. Ao reencontrá-lo, ela não o repele, antes alegra-se em presença dele — e aceita as inúmeras visitas do rapaz. Segue-se a isso uma convenção entre eles: não há como se entregarem ao amor, mas aceitam sua existência. Assim, eles passam a conversar sobre a infância, as inclinações da alma, as melancolias e descobrem-se muito parecidos nos gostos e nas opiniões. Frédéric, além disso, fala com pormenores acerca dos anos em que se tinham frequentado. Na ocasião, demonstrando forte intimidade, passam a chamarem-se pelos nomes.

Quando Madame Arnoux retorna a Paris, Frédéric continua com as visitas. Nas recepções do casal Arnoux, o contexto político é retomado: 1) o caso Léotade<sup>122</sup>, 2) as ações de Guizot, 3) o papa<sup>123</sup>, 4) a insurreição de Palermo<sup>124</sup> e 5) o banquete do 12º distrito<sup>125</sup>. Entre questões políticas, ciúmes e reciprocidade do amor não consolidado, pois Madame Arnoux não se permite a adultérios, chega o mês de fevereiro de 1848.

O terceiro acontecimento se dá quando, novamente durante um diálogo, Frédéric e Madame Arnoux conversam sobre o sentimento de um pelo outro. Frédéric visita mais uma vez a amada cujo filho mais novo, Eugène, encontra-se doente, como podemos apreender do trecho:

Un après-midi (vers le milieu de février), il la surprit fort émue. Eugène se plaignait de mal à la gorge. Le docteur avait dit pourtant que ce n'était rien, un gros rhume, la grippe. Frédéric fut étonné par l'air ivre de l'enfant. Il rassura sa mère néanmoins, cita en exemple plusieurs bambins de son âge qui venant d'avoir des affections semblables et s'étaient vite guéris.

— “Vraiment?”

— “Mais oui, bien sûr!”

— “Oh! comme vous êtes bon!”

Et il lui prit la main. Il l'étreignit dans la sienne.

— “Oh! laissez-la”.

— “Qu'est-ce que cela fait, puisque c'est au consolateur que vous l'offrez!... Vous me croyez bien pour ces choses, et vous doutez de moi... quand je vous parle de mon amour!”

— “Je n'en doute pas, mon pauvre ami!”

— “Pourquoi cette défiance, comme si j'étais un misérable capable d'abuser!...”

— “Oh! non!...”

— “Si j'avais seulement une preuve!...”

— “Quelle preuve?”

— “Celle qu'on donnerait au premier venu, celle que vous m'avez accordée à moi-même”. (FLAUBERT, 1985, p. 343).

No início do trecho, o filho de Madame Arnoux aparece com um problema de saúde e Frédéric a tranquiliza, embora ele perceba que a criança realmente não está bem. Nessa

---

<sup>122</sup> Segundo Casais Monteiro (2009, p. 270), esta é uma: “Alusão a um caso judiciário que apaixonava então a opinião pública: Léotade era um irmão da Doutrina Cristã que fora condenado a trabalhos forçados por toda a vida pelo assassinio de uma menina. Mas a sua culpabilidade não parecia claramente estabelecida e era objeto de vivas discussões. Léotade morreria no presídio, em 1850”. A propósito desse caso, Gothot-Mersch (1985, p. 533) afirma: “Le frère Léotade, économe d'un pensionnat, fut accusé d'attentat à la pudeur et d'homicide sur la personne d'une jeune fille; le procès eut lieu en février 1848, et fut interrompu quelques temps par la Révolution; condamné aux travaux forcés à perpétuité, Léotade mourut au bagne en protestant de son innocence”.

<sup>123</sup> Com base nas observações do editor S. de Sacy, Gothot-Mersch (1985, p. 532) afirma: “Pie IX, qui était d'abord fort libéral, avait ensuite totalement changé d'attitude”.

<sup>124</sup> Casais Monteiro (2009, p. 270) comenta sobre esse ponto: “A insurreição de Palermo contra o rei de Nápoles, em janeiro de 1848. A Sicília reivindicava a independência”.

<sup>125</sup> Sobre isso, Casais Monteiro (2009, p. 270) afirma: “Banquete reformista; o 12º distrito corresponde ao atual 5º. Esse banquete fora proibido”.

passagem há uma prolepse, porquanto a doença de Eugène se caracteriza como o principal empecilho para Madame Arnoux não cumprir a promessa de ir ao encontro que, conforme apreendemos do trecho, Frédéric exige dela como prova de amor.

Está circunscrito no discurso de Frédéric a chantagem emocional que conduz sua amada à aceitação da proposta de um encontro. Para isso, ele mente sobre o que pensa a respeito do estado de saúde da criança, coloca em dúvida se ela confia de fato nele e exige uma prova de amor em momento de fragilidade dela. Por sentir-se pressionada, o convite é aceito. Fica nítido, com a resposta imediata de Frédéric à confirmação dela, que ele já tem essa ideia firmada há tempos, como podemos constatar na passagem seguinte:

Mais il reprit vivement:  
— “Voulez-vous que je vous attends au coin de la rue Tronchet et de la rue de la Ferme?”  
— “Mon Dieu! mon ami...”, balbutiait Mme Arnoux.  
Sans lui donner le temps de réfléchir, il ajouta:  
— “Mardi prochain, je suppose?”  
— “Mardi?”  
— “Oui, entre deux et trois heures!”  
— “J’y serai!” (FLAUBERT, 1985, p. 344).

Segue-se à marcação do encontro a preparação dedicada de Frédéric. Ele aluga um apartamento mobiliado por um mês, na Rue Tronchet, com pagamento adiantado. Da compra de perfumes à compra de objetos para ornamentação do quarto, Frédéric cria um cenário irreprochável para receber, finalmente, a mulher amada.

Enquanto isso, ele recebe uma carta de sua mãe pressionando-o a propósito do casamento com Louise e um bilhete de Deslauriers intimando-o a participar, ao nascer do sol, da manifestação cuja concentração se dará na Praça do Pantheon. A carta ele não lê completamente e coloca-a de lado. O bilhete ele despreza (FLAUBERT, 1985, p. 345): “Oh! je les connais, leurs manifestations. Mille grâces! j’ai un rendez-vous plus agréable”.

O encontro foi marcado, conforme apontamos, na terça-feira, dia 22 de fevereiro de 1848, entre 14h e 15h. Nesse dia, explode, em Paris, a Revolução de Fevereiro de 1848 (o bilhete de Deslauriers, que funciona como uma prolepse, menciona o evento). Frédéric, portanto, está ciente do acontecimento, mas o despreza. Ele de tal modo está ansioso com a possibilidade do encontro amoroso que sai de casa às 11h, com o objetivo de conferir os preparativos.

Enquanto desloca-se para a Rue Tronchet, Frédéric percebe a movimentação sem, contudo, abalar-se em seus intentos. A movimentação se agrava enquanto ele (FLAUBERT,

1985, p. 345): “En débouchant de la rue Tronchet, il entendit derrière la Madeleine une grande clameur; il s’avança; et il aperçut au fond de la place, à gauche, des gens en blouse et des bourgeois”. O cenário da manifestação está preparado, assim como está preparado o quarto no qual o herói encontrará, finalmente, a mulher amada.

Na sequência narrativa, deparamo-nos com cenas que consideramos das mais notáveis da literatura ocidental. Desenvolve-se, na ocasião, um exemplo de paralelismo cênico que envolve Frédéric, à espera de Madame Arnoux, e a manifestação política em pleno curso, como podemos observar no trecho:

En effet, un manifeste publié dans les journaux avait convoqué à cet endroit tous les souscripteurs du banquet réformiste. Le ministère, presque immédiatement, avait affiché une proclamation l’interdisant. La veille au soir, l’opposition parlementaire y avait renoncé; mais les patriotes, qui ignoraient cette résolution des chefs, étaient venus au rendez-vous, suivis par un grand nombre de curieux. Une députation des écoles s’était portée tout à l’heure chez Odillon Barrot. Elle était maintenant aux Affaires-Étrangères; et on ne savait pas si le banquet aurait lieu, si le Gouvernement exécuterait sa menace, si les gardes nationaux se présenteraient. On en voulait aux Députés comme au Pouvoir. La foule augmentait de plus en plus, quand tout à coup vibra dans les airs le refrain de *la Marseillaise*.

C’était la colonne des étudiants qui arrivait. Ils marchaient au pas, sur deux files, en bon ordre, l’aspect irrité, les mains nues, et tous criant par intervalles:

— “Vive la Réforme! à bas Guizot!”

Les amis de Frédéric étaient là, bien sûr. Ils allaient l’apercevoir et l’entraîner. Il se réfugia vivement dans la rue de l’Arcade.

Quand les étudiants eurent fait deux fois le tour de la Madeleine, ils descendirent vers la place de la Concorde. Elle était remplie de monde; et la foule tassée semblait, de loin, un champ d’épis noirs qui oscillaient.

Au même moment, des soldats de la ligne se rangèrent en bataille, à gauche de l’église.

Les groupes stationnaient, cependant. Pour en finir, des agents de police en bourgeois saisissaient les plus mutins et les emmenaient au poste, brutalement. Frédéric, malgré son indignation, resta muet; on aurait pu le prendre avec les autres, et il aurait manqué Mme Arnoux. (FLAUBERT, 1985, p. 345–346).

Para Frédéric, a causa coletiva, representada pela multidão que se manifesta contra o “rei burguês”, não tem relevância como a sua causa individual. O que é a Revolução de Fevereiro de 1848, definidora de novos rumos para a França, quiçá para o mundo, quando está em pauta encontrar-se, depois de tantos anos, com a mulher a quem ele se dedica desde os dezoitos anos? Embora fique indignado com a brutalidade da polícia na contenção do motim, ele prefere calar-se para não correr o risco de ser preso e, desse modo, perder o encontro tão esperado.

Como não bastasse a atmosfera tensa que dá a tônica da cena, o narrador menciona que a chuva cessou, isto é, a imagem da chuva amplia o tom melancólico que se dá em duas perspectivas: 1) Frédéric está à espera da mulher amada e 2) o proletariado (reunido com setores da burguesia) está à espera de novos horizontes políticos. A manifestação ocorre concomitantemente com o movimento angustiado e ansioso de Frédéric à espera de Madame Arnoux. A melancolia está presente, portanto, no sentido de que ambos se frustram em suas expectativas: Frédéric não consegue encontrar-se com a mulher amada, tampouco o proletariado consegue, de fato, libertar-se do jugo dos poderosos das classes dominantes, porque, com a retirada do “rei burguês” do poder, o proletariado constata que suas pautas não são as mesmas da burguesia com a qual esteve lado a lado durante os conflitos — a Revolução de Junho de 1848 é fruto desse impasse. Antes de adentrarmos na discussão efetiva dessa cena, parece-nos pertinente retomar a obra *Quarup* para um comentário de caráter comparativo.

Em *Quarup*, como apontamos na seção seguinte, em vários momentos a narrativa recorre à técnica do paralelismo cênico e consegue, desse modo, trazer para o plano interno da obra o que está no plano externo. Para ficarmos com dois exemplos, podemos recorrer à cena do ritual do *quarup*, realizado por indígenas no Xingu, e à cena do banquete em homenagem a Levindo, realizado por Nando e por pessoas com as quais ele convive quando passa a morar em sua casa da praia<sup>126</sup>.

Na primeira cena, o *quarup* é realizado por indígenas do Xingu ao mesmo tempo em que chega aos funcionários do Posto Capitão Vasconcelos a notícia de que Getúlio Vargas cometeu suicídio. Na ocasião, o narrador suprime pontuações, recorre ao discurso indireto livre, constrói uma visão panorâmica da reação à notícia, por parte das personagens, ao mesmo tempo em que discorre sobre o ritual do *quarup* em seus pormenores alternando-o com as cenas da notícia funesta propagada via rádio. Nando, no caso, torna-se um mero expectador, mas está consciente das implicações da morte do presidente para o trabalho de assistência aos indígenas.

Na segunda cena, uma releitura do *quarup* é realizada. Desta feita, a cerimônia está a cargo de Nando e de amigas e amigos socialmente marginalizados. O objetivo é rememorar, com um banquete, a memória de Levindo — assassinado por defender camponeses. Enquanto o banquete acontece, também ocorre a manifestação reacionária da Marcha da Família, isto é, uma manifestação que reúne representantes da Igreja Católica contra o comunismo e a favor dos militares que estão no poder após o golpe.

---

<sup>126</sup> Ampliamos a discussão em torno dessas cenas aqui evocadas na sequência de nosso trabalho.

Essa cena, se compararmos com a cena sobre a qual discorreremos n’*A educação sentimental*, apresenta curiosas convergências e divergências, pois ambas representam momentos climáticos em suas respectivas narrativas, trazem paralelismo cênico e estão centradas na maneira como os heróis romanescos lidam com as manifestações políticas em pauta — ambos as vivenciam apenas como espectadores.

Assim, podemos dizer que, n’*A educação sentimental*, o clímax está no fato de que o herói romanesco está próximo de concretizar sua meta existencial, ele espera Madame Arnoux ao mesmo tempo em que a Revolução de Fevereiro de 1848 explode. Essa manifestação se opõe a um governo conservador (a *Marseillaise*, em certo momento, é cantada), enquanto o herói lida com a manifestação popular sem envolvimento, porquanto em seu ângulo de visão só importa encontrar-se com a amada.

Em *Quarup*, o clímax está no fato de que o herói romanesco está próximo de passar pela experiência que muda, em vários aspectos, sua percepção sobre o país (que está dominado por militares adeptos de discursos autoritários e de violências inimagináveis). Ele realiza o banquete ao mesmo tempo em que acontece a Marcha da Família, uma manifestação conservadora e religiosa que está em pleno curso (a *Dies Irae*, em certo momento, é tocada). O herói lida com essa manifestação sem acreditar que sua festa popular, pautada em alegrias e satisfação de prazeres, possa ser alvo da brutalidade e dos falso-moralismos em pauta.

Frédéric está ciente da gravidade do momento, foi informado previamente sobre as manifestações, porém não está interessado em questões políticas. Nando, do mesmo modo, foi advertido por diversas pessoas sobre o risco de realizar o banquete, mas ele não acredita que as questões políticas possam considerar sua festa, de fato, um ato subversivo a ponto de fazê-lo passar pelos atos de violência aos quais é submetido na sequência.

Vale ressaltar, ainda, que n’*A educação sentimental* a cena se dá em torno, dentre outros pontos, de uma manifestação que teve início com a ameaça de um banquete — o banquete reformista que o ministério quis interditar. Em *Quarup*, do mesmo modo, a cena se dá em torno de um banquete, desta feita que Nando promove para exaltar a memória de um morto ilustre pelas causas políticas que defendia<sup>127</sup>.

Após essa breve reflexão, retomamos a cena do encontro/desencontro. Frédéric está ansioso como a multidão está agitada. Para construção da cena, Gustave Flaubert a apresenta com predomínio de períodos curtos, orações coordenadas por justaposição, verbos alternando-se no pretérito perfeito e imperfeito (com ocorrências do passado composto), gradações,

---

<sup>127</sup> Essa discussão de caráter comparativo é retomada em outra seção de nosso trabalho.



aliterações<sup>128</sup> (sugestivas do movimento e da angústia da personagem), uso frequente do discurso indireto livre e uso de elementos descritivos sempre com a intenção de dimensionar a angústia e a ansiedade do herói. A linguagem assimila o ritmo intenso do cenário, seja quando perscruta a interioridade do herói (tumultuada pela dúvida, pela insegurança e pelo desejo de ver a mulher amada), seja quando apresenta a exterioridade do mundo no qual ele está inserido (um mundo em conflito fadado a confrontos e a violências).

Quando chega o horário marcado para o encontro, Frédéric se desespera. Sobre isso, Oehler (1999, p. 102) afirma: “Em 22 de fevereiro de 1848, o jovem flaubertiano Moreau está prestes a atingir o alvo de seus desejos: depois de suspirar em vão por oito anos, finalmente deve obter a sorte grande, corporificada na figura de Marie Arnoux”. A narração desse evento é algo notável no romance:

Deux heures enfin sonnèrent.

“Ah! c’est maintenant!” se dit-il, “elle sort de sa Maison, elle approche”; et, une minute après: “Elle aurait eu le temps de venir”. Jusqu’à trois heures, il tâcha de se calmer. “Non, elle n’est pas en retard, un peu de Patience!”

Et, par désœuvrement, il examinait les rares boutiques: un libraire, un sellier, un magasin de deliu. Bientôt il connut tous les noms des ouvrages, tous les harnais, toutes les étoffes. Les marchands, à force de le voir passer et repasser continuellement, furent étonnés d’abord, puis effrayés, et ils fermèrent leur devanture.

Sans doute, elle avait un empêchement, et elle en souffrait aussi. Mais quelle joie tout à l’heure! — Car elle allait venir, cela était certain! “Elle me l’a bien promis!” Cependant, une angoisse intolérable le gagnait.

Par un mouvement absurde, il rentra dans l’hôtel, comme si elle avait pu s’y trouver. A l’instant même, elle arrivait peut-être dans la rue. Il s’y jeta. Personne? Et il se remit à battre le trottoir.

Il considérait les fentes des pavês, la gueule des gouttières, les candélabres, les numéros au-dessus des portes. Les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt des spectateur ironiques; et les façades régulières des maisons lui semblaient impitoyables. Il souffrait du froid aux pieds. Il se sentait dissoudre d’accablement. La répercussion de ses pas lui secouait la cervelle.

Quand il vit quatre heures à sa montre, il éprouva comme un vertige, une épouvante. Il tâcha de se répéter des vers, de calculer n’importe quoi, d’inventer une histoire. Impossible! l’image de Mme Arnoux l’obsédait. Il avait envie de courir à sa rencontre. Mais quelle route prendre pour ne pas se croiser?

Il aborda un comissionaire, lui mit dans la main cinq francs, et le chargea d’aller rue Paradis, chez Jacques Arnoux, pour s’enquérir près du portier “si Madame était chez elle”. Puis se planta au coin de la rue de la Ferme et de la rue Tronchet, de manière à voir simultanément dans toutes les deux.

---

<sup>128</sup> Há o predomínio dos fonemas /s/, /r/ e /v/ (podem remeter a fluidez e a movimento), /t/, /d/, /p/ e /b/ (podem remeter a explosões, a barulho de passos, a pancadas etc.), /m/ e /n/ (podem indicar melancolia, introspecção, ensimesmamento etc.).

Au fond de la perspective, sur le boulevard, des masses confuses glissaient. Il distinguait parfois l'aigrette d'un dragon, un chapeau de femme; et il tendait ses prunelles pour la reconnaître. Un enfant déguenillé qui montrait une marmote, dans une boîte, lui demanda l'aumône, en souriant.

L'homme à la veste de velours reparut. "Le portier ne l'avait pas vue sortir". Qui le retenait? Si elle était malade, on l'aurait dit! Était-ce une visite? Rien de plus facile que de ne pas recevoir. Il se frappa le front.

"Ah! je suis bête! C'est l'émeute!" Cette explication naturelle le soulagea. Puis, tout à coup: "Mais son quartier est tranquille". Et un doute abominable l'assaillit. "Si elle allait ne pas venir? si sa promesse n'était qu'une parole pour m'évincer? Non! non!" Ce qui l'empêchait sans doute, c'était un hasard extraordinaire, un ce cas-là, elle aurait écrit. Et il envoya le garçon d'hôtel à son domicile, rue Rumford, pour savoir s'il n'y avait point de lettre?

On n'avait apporté aucune lettre. Cette absence de nouvelles le rassura. (FLAUBERT, 1985, p. 346–348).

Frédéric mergulha em incertezas e angústias enquanto espera Madame Arnoux. Ele anda de um lado ao outro na rua onde estão abertos poucos estabelecimentos: uma livraria, um seleiro e uma casa funerária. Os comerciantes vendo seu movimento estranho, em dia de conflito na cidade, assustam-se e fecham as vitrines. Um moço de recados é acionado por ele, enquanto ele fica parado em ponto estratégico no qual pode ver a Rue de la Ferme e a Rue Tronchet. Enquanto isso, uma criança pede-lhe esmola sorrindo — Frédéric vê a criança andrajosa, que poderia fazê-lo lembrar-se de Eugène, adoentado desde sua última visita à casa dos Arnoux, mas ele não se lembra do menino.

Com o passar das horas, Frédéric percebe que ela poderá descumprir a promessa, mas apegado à esperança de que a encontrará, ele, inicialmente, nega o atraso dela. Depois, passa a imaginar possíveis empecilhos que ela poderia ter enfrentado. Surge nele a ideia de que a insurreição (ou talvez outro imprevisto ao acaso) poderia ser a causa do atraso, mas descarta essa possibilidade. Somente às 18 horas Frédéric perde as esperanças.

Paralelamente à cena da expectativa de Frédéric, somos informados pelo narrador sobre o que acontece para Madame Arnoux não ir ao encontro. Primeiro, o narrador menciona o sonho dela ocorrido na noite anterior. No sonho, ela esperava algo indeterminado na Rue Tronchet, com receio de ser vista pelas pessoas, mas um cachorrinho mordida seu vestido e latia com veemência. Ao acordar, o filho dela, Eugène, está com acessos de tosse<sup>129</sup>. Com o passar das

---

<sup>129</sup> Eugène é acometido, provavelmente, de Difteria (ou Crupe), que é uma: "Doença transmissível aguda, toxiinfeciosa, causada por bacilo toxigênico, que, frequentemente, se aloja nas amígdalas, faringe, laringe, nariz e, ocasionalmente, em outras mucosas e na pele". Essa doença acomete, principalmente, crianças e tem como característica uma forte tosse que pode se assemelhar à tosse em alguns cães. No romance, essa analogia é mencionada em dois momentos. Cf. MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Doenças infecciosas e parasitárias**: guia de bolso. 8. ed. Brasília: Ministério da Saúde, 2010. p. 15.

horas, ela constata que (FLAUBERT, 1985, p. 349): “Sa toux ressemblait au bruit de ces mécaniques barbares qui font japper les chiens de carton”.

A cena é angustiante para Madame Arnoux, tendo em vista que ela precisa acompanhar, sem o apoio do marido, a doença do filho. Os sintomas da doença deixam a criança de tal modo fragilizada que, para a mãe desesperada, a morte lhe será inevitável. Assim, para Madame Arnoux (FLAUBERT, 1985, p. 350): “Les heures se succédèrent, lourdes, mornes, interminables, desesperantes; et elle n’en comptait plus les minutes qu’à la progression de cette agonie”.

Após momentos desesperados, nos quais Madame Arnoux se vê diante da iminente morte do filho, ele se recupera. Quando o médico lhe diz que a criança está salva, ela custa a crer, tendo em vista que o quadro trágico lhe parecia incontornável. Quando isso acontece (FLAUBERT, 1985, p. 351): “Tout à coup l’idée de Frédéric lui apparut d’une façon nette et inexorable. C’était un avertissement de la Providence. Mais le Seigneur, dans sa miséricorde, n’avait pas voulu la punir tout à fait”. Ela atribui esse momento de sofrimento e de desespero a uma punição divina por ela quase ter se permitido ao adultério. O sentimento de culpa, resultado de uma sociedade moralista que vê no casamento algo a ser preservado (e no adultério a dissolução de um sacramento), faz-lhe associar a doença do filho a uma punição divina por ela quase ter cedido ao desejo de Frédéric de torná-la sua amante.

Para a mulher, o adultério poderia resultar em maiores consequências no contexto social em que se dá a trama. Nesse contexto social, a esposa detém um papel de secundarização que lhe obriga, por vezes, a suportar a traição do marido até mesmo como algo natural, típico do homem, mas se a esposa traísse o marido ela poderia ser vítima de retaliações sociais, religiosas e jurídicas. Madame Arnoux teme sofrer essas retaliações, apesar de saber, há tempos, que o marido não lhe é fiel. Nesse momento, o narrador perscruta a interioridade da personagem, por meio do discurso indireto, e afirma:

Quelle expiation, plus tard, si elle persévérât dans cet amour! Sans doute, on insulterait son fils à cause d’elle; et Mme Arnoux l’aperçut jeune homme, blessé dans une rencontre, rapporte sur un brancard, mourant. D’un bond, elle se précipita sur la petite chaise; et de toutes ses forces, lançant son âme dans les hauteurs, elle offrit à Dieu, comme un holocauste, le sacrifice de sa première passion, de sa seule faiblesse. (FLAUBERT, 1985, p. 351).

Apoiada em discursos morais do universo cristão católico, Madame Arnoux renuncia o amor que sente por Frédéric. Para ela, esse amor figura como uma fraqueza de caráter e, dessa

forma, deve ser abolido. Assim, enquanto ela sofre pelo filho doente, e depois se debate em crises morais, Frédéric está alheio ao que a motivou a descumprir o compromisso para o qual ele se preparou por oito anos. Como Oehler (1999, p. 102) comenta, quer o acaso que Madame Arnoux não vá ao encontro da Rue Tronchet, por seu filho estar doente — “o que Frédéric poderia ter pressentido”.

Frédéric retorna para casa, desolado, e sofre as consequências do desencontro (FLAUBERT, 1985, p. 351): “Il restait dans son fauteuil, sans même avoir la force de la maudire. Une espèce de sommeil le gagna; et, à travers son cauchemar, il entendait la pluie tomber, en croyant toujours qu’il était là-bas, sur le trottoir”. A imagem da chuva amplia a atmosfera melancólica na qual Frédéric se deixa cair. Perdidas as forças, destruída a esperança, resta-lhe evadir-se da realidade por meio do sono.

No dia seguinte, renitente, ele envia um mensageiro à casa de Madame Arnoux, mas não obtém a resposta desejada. Dessa forma, entrega-se à raiva e ao orgulho<sup>130</sup>. Pensa em agir com violência, mas, como é de sua natureza hesitante, ele foge desse pensamento e sai de casa a esmo. Enquanto caminha pelas ruas, ele flagra o cenário do dia seguinte à explosão da Revolução de Fevereiro:

Des hommes des faubourgs passaient, armés des fusils, de vieux sabres, quelques-uns portant des bonnets rouges, et tous chantant la Marseillaise ou les Girondins. Çà et là, un garde national se hâtait pour rejoindre sa mairie. Des tambours, au loin, résonnaient. On se battait à la porte Saint-Martin. Il y avait dans l’air quelque chose de gaillard et de lelliqueux. Frédéric marchait toujours. L’agitation de la grande ville le rendait gai. (FLAUBERT, 1985, p. 351–352).

A alegria de Frédéric em meio aos cenários grotescos que se descortinam em Paris, em decorrência dos confrontos ocasionados pelas tensões políticas, não pode ser compreendida, senão, como algo irônico. Ele despreza o caos político no qual o país se encontra, porque suas questões pessoais são mais relevantes para ele, que se entrincheira em completo egoísmo. Em sua *flânerie*, ao ver a janela de Rosanette aberta, Frédéric encontra a ocasião propícia para seduzi-la. Ao vê-la, ele diz:

---

<sup>130</sup> A respeito da relação não consolidada entre Frédéric e Madame Arnoux, Oehler (1992, p. 102) comenta: “O modo como Frédéric, entre fevereiro de 48 e dezembro de 51, cada vez mais profundamente se esquia em relação a sua grande paixão, que enfim se torna irrecuperavelmente perdida, é mostrada por ele e por sua geração — que Marx deixou marcada como a “entusiasmada juventude burguesa” de 1848 — quando buscam, de maneira cada vez menos refletida, os próprios ideais políticos”.

— “Milles pardons!” dit Frédéric, en lui saisissant la taille dans les deux mains.

— “Comment? que fais-tu?” balbutia la Maréchale, à la fois surprise et égayée par ces manières.

Il répondit:

— “Je suis la mode, le me réforme”.

Elle se laissa renverser sur le divan, et continuait à rire sous ses baisers. (FLAUBERT, 1985, p. 352).

Como uma desforra pelo preterimento do dia anterior, Frédéric demonstra ousadia quando encontra Rosanette, que não repele suas investidas. Quando a amante demonstra surpresa com sua atitude ousada, ele ironiza dizendo que segue a moda das reformas (intenções pelas quais lutam os revoltosos nas ruas de Paris) e faz a dele próprio. Aos abraços e beijos, o casal deixa-se cair sobre o divã indiferentes aos conflitos externos. Sobre isso, o narrador afirma que (FLAUBERT, 1985, p. 352): “Ils passèrent l’après-midi à regarder, de leur fenêtre, le peuple dans la rue. Puis il l’emmena dîner aux Trois Frères Provençaux. Le repas fut long, délicat. Il s’en revinrent à pied, faute de voiture”.

Paralelamente à desforra de Frédéric, que envolve a entrega aos prazeres nos braços de Rosanette, e a nítida indiferença com que ele lida com a Revolução de Fevereiro de 1848, o narrador apresenta os acontecimentos políticos do segundo dia da Revolução, conforme apreendemos do trecho:

A la nouvelle d’un changement de ministère, Paris avait changé. Tout le monde était en joie; des promeneurs circulaient, et des lampions à chaque étage faisaient une clarté comme en plein jour. Les soldats regagnaient lentement leurs casernes, harassés, l’air triste. On les saluait, en criant: “Vive la ligne!” Ils continuaient sans répondre. Dans la garde national, au contraire, les officiers, rouges d’enthousiasme, bradissaient leur sabre en vocifèrent: “Vive la réforme!” et ce mot-là, chaque fois, faisait rire les deux amants. Frédéric blaguet, était très gai. (FLAUBERT, 1985, p. 352–353).

O riso de Frédéric esconde não só a indiferença ao contexto político em que se encontra, mas, também, a frustração de ser preterido por Madame Arnoux. Isso fica perceptível quando, diante da multidão que porta baionetas cujos reflexos podem ser observados de momento a momento, ele conduz Rosanette ao quarto preparado, anteriormente, para sua amada.

É pertinente destacar, além disso, que no trecho são mencionadas as duas forças de oposição: de um lado, aos brados de “Vive la ligne!”, os soldados do regimento de infantaria de linha, responsáveis pela guarda de Guizot, e, do outro, aos brados de “Vive la réforme!”, a guarda nacional que havia passado para o lado dos manifestantes. O casal ouve um ruído e

flagra um dos acontecimentos determinantes para a Revolução de Fevereiro de 1848: explode a fuzilaria do Boulevard des Capucines<sup>131</sup>. Na ocasião, muitos revoltosos são mortos e alguns corpos são colocados em carroças para serem expostos pelas ruas de Paris e, com isso, conchamar os revoltosos à luta.

Em meio aos acontecimentos históricos, Frédéric expressa total indiferença quando comenta (FLAUBERT, 1985, p. 353): “Ah! on casse quelques bourgeois”, dit Frédéric tranquillement, car il y a des situations où l’homme le moins cruel est si détache des autres, qu’il verrait périr le genre humain sans un battement de cœur”. Neste trecho localizamos um exemplo de que o narrador d’*A educação sentimental* não é, por excelência, um *narrador onisciente neutro*, tendo em vista que esse comentário não deixa de ser uma observação irônica acerca do comportamento do herói.

O capítulo encerra quando, já no quarto, Rosanette acorda com um rufar de tambores e constata que Frédéric chora convulsivamente. Intrigada, ela pergunta (FLAUBERT, 1985, p. 353): “Qu’as-tu donc, cher amour?” A resposta dele, completamente dissimulada, é: “C’est excès de bonheur”, dit Frédéric. “Il y avait trop longtemps que je te désirais!”

A *Terceira Parte* do romance dispõe de sete capítulos. O Capítulo I, cujo primeiro parágrafo já inicia com menções a tiroteios da Revolução de Fevereiro em pleno curso, apresenta Frédéric a dormir com Rosanette (FLAUBERT, 1985, p. 355): “Le bruit d’une fusillade le tira brusquement de son sommeil; et, malgré les instances de Rosanette, Frédéric, à toute force, voulut aller voir ce qui se passait”.

Frédéric resolve sair do quarto e ver o que está acontecendo. Desse modo, o narrador conduz o herói pelas ruas de Paris e o utiliza como uma espécie de câmera a partir da qual apresenta os focos de violência resultantes do conflito que está cada vez mais acirrado. Ao longo do capítulo, o narrador menciona: 1) as barricadas, 2) os cinco cadáveres que, na noite anterior, foram recolhidos no Boulevard de Capucines e expostos para incitação dos manifestantes, 3) as hesitações do “rei burguês” diante da pressão dos manifestantes, 4) os cenários de guerra com a derrubada de árvores e destruição de objetos dos espaços públicos, 5) os tambores tocando em meio aos gritos e aos tiros, 6) a renúncia do rei<sup>132</sup>, 7) a *Marseillaise*

---

<sup>131</sup> Sobre esse fato, Gothot-Mersch (1985, p. 534) afirma: “C’est l’accident qui fit basculer les événements. Boulevard des Capucines, une bagarre éclata entre la foule et un détachement militaire; on ne sait exactement dans quelles circonstances les soldats tirèrent, mais il y eu des morts; la foule en hissa quelques-uns dans un chariot et les promena toute la nuit à la lueur des torches”.

<sup>132</sup> Rosa freire D’Aguiar (2017, p. 368) comenta: “Na manhã de 24 de fevereiro de 1848, Luís Filipe convocou Adolphe Thiers para formar um novo governo e encarregou Thomas Bugeaud, governador-geral da Argélia, de liquidar o motim. Mas a guarda nacional já estava protegendo os revolucionários. Luís Filipe recusou o plano de

sendo tocada, 8) a invasão ao Palais des Tuileries, 9) a retirada do trono, que é conduzido até a Place de la Bastille e queimado, dentre outros pontos.

O narrador apresenta Frédéric em meio ao cenário de violências como um *flâneur*, isto é, ele se desloca em diversos espaços como um espectador incapaz de dimensionar a tragicidade do momento, conforme constatamos no trecho:

Des cris aigus, des hourras de triomphe s'élevaient. Un remous continuel faisait osciller la multitude. Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle. (FLAUBERT, 1985, p. 357).

O fascínio de Frédéric diante do confronto é compreensível, mas o fato de que ele se diverte, quando há mortos e feridos ao alcance dos olhos, como se isso fosse uma cena de um espetáculo teatral, parece de uma frieza que nos dá a dimensão de sua alienação e de sua acriticidade. A ele é possível observar o cenário de guerra como se fosse um espetáculo, porque sua condição socioeconômica lhe dá essa possibilidade. Sem ideais políticos pelos quais lutar, o herói não está presente no confronto, senão, como uma plateia privilegiada capaz de pagar para assistir a um espetáculo com boas atuações.

Frédéric prossegue sua *flânerie*, em meio ao cenário violento, sempre mantendo nítido distanciamento dos fatos, quando:

Des toutes les fenêtres de la place, on tirait; les balles sifflaient; l'eau de la fontaine crevée se mêlait avec le sang, faisait des flaques par terre; on glissait dans la boue sur des vêtements, des shakos, des armes; Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou; c'était la main d'un sergent en capote grise, couché la face dans le ruisseau. Des bandes nouvelles de peuple arrivaient toujours, poussant les combattants sur le poste. La fusillade devenait plus pressée. Les marchands de vins étaient ouverts; on allait de temps à autre y fumer une pipe, boire une chope, puis on retournait se battre. Un chien perdu hurlait. Cela faisait rire. (FLAUBERT, 1985, p. 357–358).

Diante dessa cena aterradora, Frédéric mantém a mesma postura que o caracteriza desde o início do romance: ele se evade para a interioridade quando há conflitos externos a serem resolvidos. Está nessa postura o componente por excelência do *herói do romantismo da desilusão*. Além disso, não podemos considerá-lo como alguém que evita acionar a realidade

---

Thiers, de sair de Paris com tropa, e no fim da manhã teve de abandonar o palácio das Tuileries, onde os amotinados chegaram meia hora depois”.

como forma de preservar sua integridade psíquica, porque se assim fosse ele não iria, sequer, para o ambiente no qual o confronto se estabelece. Percebemos, em verdade, que Frédéric é um herói cínico<sup>133</sup>. Isso tem a ver, certamente, pela perspectiva adotada por Gustave Flaubert: seu ódio à burguesia o faz criar um herói burguês apático e leviano. Na construção desse herói burguês, egoísta e cínico, há uma crítica irônica aos valores do mundo burguês.

Em meio ao “espetáculo” violento que flagra, Frédéric somente se abala quando constata, diante de um homem que cai sobre ele, que a bala lhe poderia ter sido direcionada, como percebemos no trecho seguinte:

Frédéric fut ébranlé par le choc d'un homme qui, une balle dans les reins, tomba sur son épaule, en râlant. A ce coup, dirigé peut-être contre lui, il se sentit furieux; et il se jetait en avant quand un garde national l'arrêta.

— “C'est inutile! le Roi vient de partir. Ah! si vous ne me croyez pas, allez-y voir!”

Une pareille assertion calma Frédéric. La place du Carrousel avait un aspect tranquille. (FLAUBERT, 1985, p. 358).

A fúria de Frédéric não se dá porque um homem havia sido ferido diante dele, mas por ele quase ter sido atingido. Sua fúria, porém, se dissipa rápido, quando lhe é dada a informação de que o rei havia sido destronado. Depois, na escadaria do Palais des Tuileries, Frédéric encontra Hussonnet. Os dois entram e flagram a invasão e a retirada do trono — que é queimado na Place de la Bastille. Enquanto veem o povo destruir o lugar, Frédéric e Hussonnet, ambos em posição de distanciamento em relação aos manifestantes, preferem sair do ambiente.

Na rua, eles flagram cadáveres de soldados, objetos sendo atirados das janelas, bombas de incêndio jorrando água, pessoas bebendo o vinho saqueado das adegas, dentre outras imagens vistas, por Hussonnet, como grotescas e, por Frédéric, como sublimes, conforme verificamos no trecho em que Hussonnet afirma (FLAUBERT, 1985, p. 361): “Sortons de là”, dit Hussonnet, “ce peuple me dégoûte”. Enquanto isso, Frédéric comenta: “N'importe!”, dit Frédéric, “moi, je trouve le peuple sublime”.

---

<sup>133</sup> Marcel Proust (1994, p. 69), no texto *A propósito do “estilo” de Flaubert* (1994, p. 69), observa que n’*A educação sentimental* o que era “ação” torna-se “impressão”. Isso ocorre, na concepção do autor, porque Gustave Flaubert atribui vida para as coisas do mesmo modo que dá vida para os homens. Disso resultaria o fenômeno visual das causas exteriores que, em uma primeira impressão, parece não estar implicado nas ações do herói, mas com um olhar mais aprofundado termina por ser significativo para a configuração dele, que está impelido a transitar em lugares e a conviver com pessoas em contextos diversos construindo, com isso, um painel de impressões sobre uma realidade que, no ângulo de visão dele, está estagnada. Frédéric desloca-se, ainda, no tempo fadado a estiolar-se. Todos os acontecimentos vislumbrados por ele passam pelo crivo do olhar burguês alienado e alienante.



Essas duas visões apontam para compreensões distintas da realidade que se descortina diante deles, mas que, ao mesmo tempo, se equivalem. Se, por um lado, o proletariado (representante da grande massa) é considerado sublime por sua força de luta junto à pequena burguesia, por outro lado, a burguesia não está disposta a ver a “conspurcação” de seus valores e de suas tradições.

Quando Frédéric e Hussonnet descansam no Jardin des Tuileries, Dussardier aparece e traz-lhes notícias da Câmara e da Municipalidade (FLAUBERT, 1985, p. 362): “J’en arrive! tout va bien! le peuple triomphe! les ouvriers et les bourgeois s’embrassent! ah! si vous saviez ce que j’ai vu! quels braves gens! comme c’est beau!” A confraternização, de fato, existiu entre o proletariado e a burguesia, na Revolução de Fevereiro de 1848, mas isso não demorou a ficar apenas no campo da memória. Dussardier é parte de uma massa cuja crença de liberdade, de igualdade e de fraternidade ainda conduz à luta armada. Para ele, seria possível, com a república proclamada, encontrar a felicidade, conforme colhemos do trecho (FLAUBERT, 1985, p. 362): “La République est proclamée! on sera heureux maintenant!” Assim, aos brados de “Vive la République!”, Dussardier volta ao posto que ocupa no confronto e o narrador apresenta um momento no qual Frédéric se comove:

Des cheminées du château, il s’échappait d’énormes tourbillons de fumée noire, qui emportaient des étincelles. La sonnerie des cloches faisait, au loin, comme des bêlements effarés. De droite et de gauche, partout, les vainqueurs déchargeaient leurs armes. Frédéric, bien qu’il ne fût pas guerrier, sentit bondir son sang gaulois. Le magnétisme des foules enthousiastes l’avait pris. Il humait voluptueusement l’air orageux, plein des senteurs de la poudre; et cependant il frissonnait sous les effluves d’un immense amour, d’un attendrissement suprême et universel, comme si le cœur de l’humanité tout entière avait battu dans sa poitrine. (FLAUBERT, 1985, p. 363).

O sangue gaulês de Frédéric, ironicamente, torna-o capaz de comover-se quando a vitória da Revolução é certa, mas não o torna capaz de pegar em armas para combater por uma causa coletiva. Em seguida, ainda envoltos na euforia do momento, Frédéric e Hussonnet (FLAUBERT, 1985, p. 363): “Ils entendirent, à la lueur des torches, proclamer le Gouvernement provisoire”. Frédéric comenta sobre a necessidade de informar isso às pessoas e redige, com lirismo acentuado, um relato dos eventos para o *Journal de Troyes*.

Passado o momento de comoção, Frédéric cansa do espetáculo e retorna para casa, ocasião em que pergunta a seu empregado se ele está satisfeito com os rumos políticos da França. Como resposta, ele diz (FLAUBERT, 1985, p. 364) “Oui, sans doute, monsieur! Mais ce que je n’aime pas, c’est ce peuple en cadence!” A observação do empregado funciona como

uma prolepse. Em breve, o proletariado verá a parceria com os burgueses sucumbir — e o povo não terá motivos para comemorar.

Prossegue no primeiro capítulo menções aos resultados da Revolução: 1) a queda da monarquia, 2) as caricaturas do “rei burguês”, 3) a alusão a Caussidière e seu corpo policial, 4) a plantação de árvores da “liberté” e 5) as exigências dos participantes da insurreição cujas presenças se tornam constantes na municipalidade etc.

Frédéric encontra-se, em março, com Pellerin, que reivindica na municipalidade apoio financeiro para o campo das artes, e com Regimbart, que tece críticas severas à república implantada, com as seguintes frases (FLAUBERT, 1985, p. 366): “Prenez garde, nous allons être débordés!” ou bien: “Mais, sacrebleu! on escamote la République!” Ele critica Lamartine, Ledru-Rollin, Dupont, Albert, Louis Blanc e Blanqui. Ele menciona, ainda, o saque dos castelos de Neuilly e de Suresne, o incêndio de Batignolles, o incêndio das fábricas em Lyon, as impopulares medidas econômicas (como a circular de Ledru-Rollin e o imposto dos quarenta e cinco centimos) e o Socialismo temido, como teoria nova, pelos burgueses. Regimbart, irascível e amargurado, mostra em seu discurso muitas das questões prementes no contexto de implantação da república, e suas frases funcionam como prolepse para os conflitos que se dariam em junho de 1848.

O narrador assinala, em meio à exposição do pós-Revolução de Fevereiro de 1848, o seguinte (FLAUBERT, 1985, p. 367): “La France, ne sentant plus de maître, se mit à crier d’effarement, comme un aveugle sans bâton, comme un marmot qui a perdu sa bonne”. Monsieur Dambreuse, conforme o narrador aponta, é um dos mais temerosos. Ele havia lido o texto de Frédéric a respeito da Revolução de Fevereiro, no *Journal de Troyes*, e supõe que o amigo é influente e que poderá defendê-lo em caso de ataques do povo contra suas propriedades. Em visita a Frédéric, na companhia de Martinon, o banqueiro passa a demonstrar apoio à república implantada e sugere que Frédéric deveria participar das eleições para a Assembleia Constituinte.

Frédéric, diante do possível apoio político do Monsieur Dambreuse, parece interessado na proposta, mas sempre com a marca de sua superficialidade característica (FLAUBERT, 1985, p. 368): “C’était l’heure de se précipiter dans le mouvement, de l’accélérer peut-être; et puis il était séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient”. Diante da possibilidade de ocupar um cargo político, Frédéric passa a imaginar como seria o *métier* desse cargo: “Déjà, il se voyait en gilet à revers avec une ceinture tricolore; et ce prurit, cette hallucination devint si forte, qu’il s’en ouvrit à Dussardier”. Ele está preocupado mais com a

indumentária a ser utilizada na vida política, e com a opinião das pessoas do seu círculo de relações, do que com alguma perspectiva ideológica.

Ainda a respeito da candidatura de Frédéric, o narrador assinala (FLAUBERT, 1985, p. 370): “Frédéric, homme de toutes les faiblesses, fut gagné par la démence universelle. Il écrivit un discours, et alla le faire voir à M. Dambreuse”. Somos apresentados ao discurso de Frédéric e, ao mesmo tempo, às reações negativas do Monsieur Dambreuse e de Martinon. Nele, o herói: 1) critica o predomínio de interesses pecuniários, 2) pede a liberdade do comércio, 3) reivindica o imposto sobre rendimentos e o imposto progressivo, 4) reclama a existência de uma federação europeia, 5) exige a educação para o povo e o estímulo às artes. No final, o texto conclama (FLAUBERT, 1985, p. 371): “N’ épargnez rien, ô riche! donnez! donnez!”

Estarrecido, Monsieur Dambreuse afirma (FLAUBERT, 1985, p. 371): “C’est parfait, votre discours!” Et il en vanta beaucoup la forme, pour n’avoir à s’exprimer sur le fond”. Para o banqueiro, no entanto, assusta o fato de que um rapaz inofensivo como Frédéric fosse capaz de escrever um discurso tão contrário à sua compreensão conservadora sobre política. Como resultado, ele próprio decide candidatar-se, com apoio irrestrito de Martinon, para as eleições que deveriam ocorrer em 23 de abril de 1848.

Frédéric decide defender sua candidatura e passa a visitar espaços, com auxílio de Delmar (ator que também defende a própria candidatura), com a intenção de obter apoio. Apesar da predisposição a pleitear um cargo político e a fazer campanha (FLAUBERT, 1985, p. 373): “Frédéric, malgré la faiblesse des orateurs, n’osait se risquer. Tous ces gens lui semblaient trop incultes ou trop hostiles”. No momento de apresentar a candidatura em uma assembleia marcada pelo tumulto, presidida por Sénécal, Frédéric é interrogado com desconfiança por ele:

Frédéric se leva. Il y eut un bourdonnement d’approbation causé par ses amis. Mais Sénécal, prenant une figure à la Fouquier-Tinville, se mit à l’interroger sur ses nom, prénoms, antécédents, vie et mœurs. Frédéric lui répondait sommairement et se mordait les lèvres. Sénécal demanda si quelqu’un voyait un empêchement à cette candidature.

— “Non! non!”

Mais lui, il en voyait. Tous se penchèrent et tendirent les oreilles. Le citoyen postulant n’avait pas livré une certaine somme promise pour une fondation démocratique, un journal. De plus, le 22 février, bien que suffisamment averti, il avait manqué au rendez-vous, place du Panthéon.

— “Je jure qu’il était aux Tuileries!” s’écria Dussardier.

— “Pouvez-vous jurer l’avoir vu au Panthéon?”

Dussardier baissa la tête. Frédéric se taisait; ses amis scandalisés le regardaient avec inquiétude. (FLAUBERT, 1985, p. 379).

Frédéric, realmente, havia desprezado o bilhete informando sobre o encontro no Panthéon e, embora tenha ideias republicanas (como fica patente em seu discurso reprovado pelo Monsieur Dambreuse), não dispõe de convicções que o tornariam um representante à altura das exigências de Sénecal. Como resultado, ele sequer consegue falar na assembleia — é expulso e um garoto o acusa de ser aristocrata. Indignado, o herói sai da sala, mas está ciente de que as acusações contra ele são justas. Por meio do discurso indireto, o narrador perscruta Frédéric que lamenta (FLAUBERT, 1985, p. 380): “Quelle fatale idée que cette candidature! mais quels ânes, quels crétins! Il se comparait à ces hommes, et soulageait avec leur sottises la blessure de son orgueil”.

Frédéric decide ir à casa de Rosanette. Espera amenizar o peso de sua frustração, no entanto ela passa a atribuir ao amante a implantação da república implantada (vista por ela como a causa de seus problemas financeiros) e atira sobre ele inúmeras críticas. Dentre os comentários negativos que tece em relação à república, ela afirma que Ledru-Rollin está endividado, que Lamartine, por ser poeta, não entende de política etc. Para Frédéric, Rosanette se torna insuportável pelas posições políticas demonstradas, mas ele prefere não demonstrar o quanto ela é acrítica e vai embora — evadir-se dos confrontos parece-lhe sempre o melhor caminho.

Na sequência narrativa, no âmbito das relações de Frédéric, o herói prossegue seu caso com Rosanette, mas descobre que ela mantém um caso, também, com Arnoux. No lugar de sentir ciúmes, ele sente alívio, porque poderá suspender a pensão que dá à amante. No âmbito das relações políticas, ele reencontra Monsieur Dambreuse, que se justifica por se candidatar (na ocasião, uma multidão grita vivas a Napoleão e a figuras políticas apoiadoras de sua causa, como Barbès e Marie), e conversam sem que Frédéric demonstre desculpá-lo pela aparente traição. No âmbito das questões envolvendo a Revolução de Fevereiro, três meses se passaram e, pelo discurso do Monsieur Dambreuse, somos informados de que Monsieur de Falloux que, segundo Casais Monteiro (2009, p. 314), é “nomeado relator da comissão”, é encarregado de realizar um inquérito no sentido de suprimir as oficinas nacionais. Com essa medida, os cidadãos entre dezoito e vinte anos deveriam assentar praça ou ir para as províncias para trabalharem no campo. Eles não aceitam essa imposição e iniciam uma manifestação. O conflito entre proletários e burgueses parece inevitável — a Revolução de Junho de 1848 está em curso.

Em meio ao caos formado em torno do conflito entre trabalhadores e burgueses, Frédéric toma a atitude de exigir de Rosanette que ela faça uma escolha entre ele e Arnoux. A Marechala o escolhe e ele decide levá-la para Fontainebleau. Para refugiar-se contra o tumulto de Paris, o casal visita um castelo com aposentos, salões, galerias e móveis diversos de reis, rainhas e

imperadores. A descrição do ambiente, longe de representar predisposição de Gustave Flaubert a uma visão estagnada da realidade, está a serviço de seu olhar perceptivelmente irônico.

Paralelamente à beleza do espaço visitado em Fontainebleau, há a realidade de confrontos de Paris. O narrador enfoca o casal em idílio amoroso, a contemplar figuras da realeza e a passear em paisagens verdejantes e pacíficas, enquanto proletários e burgueses se enfrentam na capital. Há ironia nesse processo de composição, isto é, a descrição é utilizada para focar a visão de mundo burguesa presente em Frédéric. Para o herói, entre participar da Revolução ou evadir-se para, assim, não ter participação no cenário grotesco que se apresenta, ele prefere evadir-se. Como *herói do romantismo da desilusão*, quando a realidade exige dele um posicionamento, ele prefere distanciar-se, evadir-se, procurar na interioridade a pacificação impossível de ser localizada na exterioridade do mundo.

Desse modo, depois do castelo, Frédéric e Rosanette visitam o jardim e, em seguida, vão à floresta de Franchard. O idílio amoroso de Frédéric, cujo cenário verdejante se faz de amplas belezas e de tranquilas paragens, está alheio à realidade de Paris, mas eles não conseguem ficar desinformados, conforme o narrador aponta (FLAUBERT, 1985, p. 397): “Des voyageurs, arrivés nouvellement, leur apprirent nette et son amant n’en furent pas surpris. Puis tout le monde s’en alla, l’hôtel redevint paisible, le gaz s’éteignit, et ils s’endormirent au murmure du jet d’eau dans la cour”.

A reação do casal, que dorme pacificado, é um dos momentos mais nitidamente irônicos da obra. Isso também ocorre quando (FLAUBERT, 1985, p. 401): “Quelquefois, ils entendaient tout au loin des roulement de tambour. C’était la générale que l’on battait dans les villages, pour aller défendre Paris”. O comentário de Frédéric é um dos mais cínicos proferidos por ele ao longo da obra: “Ah! tiens! l’émeute!” disait Frédéric avec une pitié dédaigneuse, toute cette agitation lui apparaissant misérable à côté de leur amour et de la nature éternelle”.

Quando Frédéric lê em um jornal o nome de Dussardier entre os feridos da Revolução, ele tem um momento de comoção e propõe a Rosanette voltarem para Paris, para cuidar do amigo. Ela o dissuade de retornar com o seguinte comentário (FLAUBERT, 1985, p. 405): “Ta ta ta! Comme si on manquait d’infirmiers dans les hôpitaux! Et puis, qu’est-ce que ça le regardait encore, celui-là? Chacun pour soi!” Frédéric, no momento, fica indignado ao perceber o egoísmo da amante. Ela, que lhe confidenciara ter vindo de uma família de pobres trabalhadores<sup>134</sup>, mostra-se insensível à realidade dos trabalhadores que batalham na capital

---

<sup>134</sup> Os pais de Rosanette trabalhavam como tecelões, mas sua mãe era alcoólatra e forçou-a a prostituir-se aos quinze anos.

contra a indiferença dos burgueses à causa que defendem. Rosanette vivencia, ao lado de Frédéric, momentos permitidos apenas a burgueses, de modo que ela parece esquecer de suas origens ao tecer esse comentário egoísta.

Frédéric sentiu-se mal, pela primeira vez durante a viagem, por não estar com os outros em Paris. Com isso, o narrador assinala (FLAUBERT, 1985, p. 405): “Tant d’indifférence aux malheurs de la patrie avait quelque chose de mesquin et de bourgeois. Son amour lui pèse tout à coup comme un crime. Ils se boudèrent pendant une heure”. Apesar dos protestos de Rosanette, eles retornam à capital, mas entrar em Paris, no contexto da Revolução, torna-se algo desafiador. Frédéric é detido por quatro soldados, da fração burguesa, e precisa justificar o motivo de sua entrada na cidade. Ele menciona, com ênfase, a necessidade de socorrer um amigo e consegue entrar.

Novamente como um *flâneur*, Frédéric desloca-se pelas ruas de Paris transformadas em cenário de guerra. O narrador apresenta esse cenário a partir do que o herói consegue ver e ouvir dos ambientes nos quais transita. Com isso, Frédéric flagra: 1) barricadas e trincheiras, 2) locais incendiados, 3) soldados da infantaria e guardas nacionais, 4) ruas sem iluminação, 5) sentinelas, patrulhas e cavalariáns a postos, 6) fuzis e canhões, 7) mulheres na tentativa de ver os filhos ou os maridos no espaço reservado aos feridos, 8) o Panthéon transformado em um depósito de cadáveres, 9) soldados conversando sobre as mortes do General Bréa, do General de Négrier, do representante Charbonnel e do arcebispo de Paris<sup>135</sup>, 10) um oficial proferir a frase quase obrigatória: “Honneur au courage malheureux!”, 11) uma proclamação de Cavaignac ser afixada com informações de que a insurreição está dominada e 12) Dussardier em casa, ferido na coxa, após atacar um menino que, envolvido com a bandeira tricolor, gritava: “Allez-vous tirer contre vos frères!”

Dussardier lutou contra o proletariado e, em conversa com Frédéric, se questiona se não deveria ter feito o contrário (FLAUBERT, 1985, p. 410): “Peut-être qu’il aurait dû se mettre de l’autre bord, avec les blouses; car enfin on leur avait promis un tas de choses qu’on n’avait pas ténues”. Ainda sobre isso, o narrador perscruta a personagem (FLAUBERT, 1985, p. 410): “Leurs vainqueurs détestaient la République; et puis, on s’était montré bien dur pour eux! Il avaient tort, sans doute, pas tout à fait, cependant; et le brave garçon était torturé par cette idée qu’il pouvait avoir combattu la justice”.

---

<sup>135</sup> Casais Monteiro (2009, p. 329) comenta a respeito desses generais: “O General Bréa, morto pelos insurretos na barreira de Fontainebleau em 25 de junho de 1848; o General de Négrier, morto no mesmo dia, assim como Charbonnel, morto na Bastilha, e Monsenhor Affre, arcebispo de Paris”.

Sénécal, por sua vez, lutou a favor do proletariado. Desse modo, enquanto Dussardier se recupera, com auxílio de Mlle Vatnaz e de Frédéric, Sénécal está preso, conforme o narrador aponta, com outros novecentos homens<sup>136</sup>. Alguns deles, na ocasião, estão feridos, doentes, irascíveis, sujos e famintos. Além disso, estão com medo de serem fuzilados a qualquer momento — os homens mortos não são retirados do local em que estão presos, o que acentua a sensação de terror criada.

Entre os presos, um rapaz pede pão a Monsieur Roque que está, no momento, no posto de sentinela. Como resposta, ele atira contra o rapaz, que morre imediatamente. O Capítulo I encerra, de forma irônica, com o Monsieur Roque resguardado em seu apartamento, dizendo à filha Louise (FLAUBERT, 1985, p. 413): “Je suis trop sensible!”

Os capítulos que se seguem, na *Terceira Parte*, apresentam desdobramentos dos eventos relacionados à Revolução de Junho de 1848. No Capítulo II, por exemplo, na recepção realizada pelo casal Dambreuse, a primeira menção aos acontecimentos da recente Revolução de Junho se dá por meio do diálogo entre dois convidados: Monsieur de Nonancourt e Madame Larsillois (esposa de um prefeito do rei Luís Filipe). Ela está trêmula, após ouvir uma polca utilizada pelos insurretos. Conforme o narrador aponta, as pessoas ajudam-na a acalmar-se e dizem que a ordem está estabelecida. Para eles, de fato, não há com o que se preocupar, a ponto de dizerem (FLAUBERT, 1985, p. 415): “Cavaignac nous a sauvés!” Na ocasião, as pessoas conversam a respeito dos supostos acontecimentos da Revolução, com exageros e sem preocupações de verificar a veracidade dos fatos.

Ainda na recepção dos Dambreuse, Frédéric reencontra Madame Arnoux. Ela o ama, porém decide pela renúncia do amor sentido por ele — a decisão foi tomada após o episódio do encontro. Quanto a Frédéric, rever sua amada lhe faz reavivar o sentimento amoroso. Durante o jantar, os dois sentam-se ao lado um do outro, de modo que ele expõe seus sentimentos abertamente (diz-lhe das lembranças e do amor sentido), mas Madame Arnoux o pretere.

Temas sérios e fúteis surgem durante o jantar. Dentre os temas sérios, merecem destaque: a discussão acerca da propriedade (ocasião em que Proudhon, crítico contumaz da propriedade, é mencionado), a menção comovida a personalidades mortas na Revolução de

---

<sup>136</sup> De acordo com Casais Monteiro (2009, p. 331), foram presos 1.500 homens. Além disso, sobre o resultado da Revolução de Junho, Kehl (2017, p. 19) comenta que: “Vale ainda lembrar, embora a informação não conste do romance, que a repressão às barricadas de junho levou mais de 3 mil revoltosos a morrer fuzilados e outros 15 mil a ser deportados para as distantes colônias francesas”.

Junho de 1848 (especificamente o arcebispo de Paris, Monsenhor Affre, e o general Bréa), a alusão ao paralelo entre Lamoricière<sup>137</sup> e Cavaignac, dentre outros.

Durante o jantar, Monsieur Roque tece comentários acerca da pintura realizada por Pellerin, que tem como modelo Rosanette, e que está exposta na casa de Frédéric. Martinon, que divide com Cisy o desejo de casar-se com Cécile, aproveita-se e insinua que o rapaz conhece a mulher da foto, enquanto todos supõem que ela é, em verdade, a amante de Frédéric.

Em relação à pintura, as duas personagens femininas envolvidas afetivamente com Frédéric emitem comentários que o narrador onisciente expõe. Primeiro, menciona a fala de Madame Arnoux (FLAUBERT, 1985, p. 420): “Comme il me mentait!”. Segundo, alude ao que Louise pensa a respeito do distanciamento de Frédéric: “C’est donc pour cela qu’il m’a quitté!” Após a recepção do casal Dambreuse, Louise vai à casa de Frédéric e constata, desolada, que há meses ele não dorme em casa. Com isso, ela confirma as suspeitas de que ele tem uma amante.

No Capítulo III, as problemáticas políticas são apresentadas em meio às questões afetivas de Frédéric. O herói prossegue seu relacionamento com Rosanette, no entanto visita, em uma noite de chuva, a casa de Madame Arnoux e um diálogo dos mais relevantes da obra se segue:

Une rafale ébranlé tout à coup les carreaux.  
— “Quel temps!” dit Frédéric.  
— “En effet, c’est bien aimable d’être venu par cette horrible pluie!”  
— “Oh! moi je m’en moque! Je ne suis pas comme ceux qu’elle empêche, sans doute, d’aller à leurs rendez-vous!”  
— “Quels rendez-vous?” demanda-t-elle naïvement.  
— “Vous ne vous rappelez pas?”  
Un frisson la saisit, et elle baissa la tête.  
Il lui posa doucement la main sur le bras.  
— “Je vous assure que vous m’avez fait bien souffrir!”  
Elle reprit, avec une sorte de lamentation dans la voix:  
— “Mais j’avais peur pour mon enfant!”  
Elle lui conta la maladie du petit Eugène et toutes les angoisses de cette journée.  
— “Merci! merci! Je ne doute pas! je vous aime comme toujours!”  
— “Eh non! ce n’est pas vrai!”  
— “Pourquoi?”  
Elle garda froidement.  
— “Vous oubliez l’autre! Celle que vous promenez aux courses! La femme dont vous avez le Portrait, votre maîtresse! (FLAUBERT, 1985, p. 433).

---

<sup>137</sup> Segundo Casais Monteiro (2009, p. 340), ele menciona que Lamoricière é um dos obreiros da conquista da Argélia, isto é: “Deputado à Assembleia Constituinte, tornou-se ministro de Guizot em 1818 e contribuiu para dominar a insurreição de junho”.



Madame Arnoux, com ciúmes, alude a Rosanette, porém o ponto mais significativo do diálogo tem a ver com a elucidação do que lhe impedira de cumprir a promessa de encontrar-se com Frédéric. No trecho, eles tratam pela primeira vez sobre o encontro malfadado que leva o herói a envolver-se com outra mulher — ele, inclusive, assume isso. Ciente de que a amada não o preterira e, sim, fora impedida de encontrar-se com ele, Frédéric volta a expor seus sentimentos.

Na sequência do diálogo, entre juras de amor e lamentos de solidão, Madame Arnoux e Frédéric vivenciam um momento de intimidade, conforme observamos no trecho (FLAUBERT, 1985, p. 434): “Un sanglot de tendresse l’avait soulevée. Ses bras s’écartèrent; et ils s’étreignirent debout, dans un long baiser”. Esta cena é emblemática no romance. Frédéric consegue expressar seus sentimentos e é correspondido. O beijo que encerra o diálogo é significativo para a configuração da meta de Frédéric, pois com ele está selado o amor que sentem um pelo outro e, desse modo, o herói alcança parcialmente seu objetivo.

O herói é impedido de realizar-se no amor, mais uma vez, porque Rosanette, sob o pretexto de falar com Arnoux, flagra a cena de beijo. Em casa, Frédéric impacienta-se com Rosanette e levanta a mão contra ela, que lhe informa de sua gravidez. O idílio amoroso com Rosanette começa a desfazer-se, porquanto Frédéric começa a reconhecer os defeitos dela e passa a aproximar-se de Madame Dambreuse, que lhe instiga admiração e interesse.

Desinteressado da relação com Rosanette, Frédéric passa a visitar com frequência as recepções do casal Dambreuse. Nessas recepções o narrador nos possibilita localizar o contexto histórico da França entre 1849 e 1850. Observamos nesse capítulo, portanto, alusões aos interesses políticos de Monsieur Dambreuse que tem entre seus convidados as figuras com as quais pode contar politicamente, e que são categorizadas pelo narrador, ironicamente, como: os paladinos de direita, os burgraves do justo-meio, os tenores de centro-esquerda e os simplórios da comédia.

Dentre as convicções do Monsieur Dambreuse, notamos que ele considera: Cavaignac um traidor, o Presidente Luís Napoleão Bonaparte<sup>138</sup> indigno de sua estima e Changarnier<sup>139</sup> o salvador do momento. O banqueiro exalta a obra de Thiers, intitulada *De la propriété*, que foi publicada em 1848 e foi direcionada ao combate das ideias de Proudhon — assim retoma o título da obra deste.

Enquanto isso, Frédéric está empenhado em seduzir Madame Dambreuse, conforme o narrador aponta (FLAUBERT, 1985, p. 440): “Une maîtresse comme Mme Dambreuse le poserait”. Ele usa todas as armas de que dispõe para envolvê-la, embora não sinta por ela o amor que o impelia para Madame Arnoux, ou a alegria instigada nele no início da relação com Rosanette:

Mais il la convoitait comme une chose anormale et difficile, parce qu’elle était noble, parce qu’elle était riche, parce qu’elle était dévote — se figurant qu’elle avait des délicatesses de sentiment, et des pudeurs dans la dépravation. (FLAUBERT, 1985, p. 441).

Conquistar Madame Dambreuse tem o peso, para Frédéric, de pleitear conquistas políticas. Para fazê-lo, o herói relembra a maneira como lidou em seus relacionamentos anteriores e consegue, finalmente, seduzi-la. Para ele, ter seduzido a esposa do banqueiro detentor de maior poder no campo político no qual se desloca é uma espécie de vitória.

Na sequência, em meio aos intentos políticos de Frédéric, que pensa novamente na possibilidade de candidatar-se, ele reencontra Deslauriers. O amigo advogado, que foi comissário de Ledru-Rollin, expõe os últimos acontecimentos de sua vida. Nesse sentido, o narrador indireto menciona que no contexto da Revolução:

Comme il prêchait la fraternité aux conservateurs et le respect des lois aux socialistes, les uns lui avaient tiré des coups de fusil, les autres apporté une corde pour le pendre. Après juin, on l’avait destitué brutalement. Il s’était jeté dans un complot, celui des armes saisies à Troyes. On l’avait relâché, faute de preuves. Puis le comité d’action l’avait envoyé à Londres, où il s’était flanqué

---

<sup>138</sup> Com a promulgação de uma nova Constituição na França, em novembro de 1848, o país vivenciou eleições presidenciais no mês seguinte, de modo que Luís Napoleão Bonaparte foi o Presidente eleito. Em novembro de 1851, antes de concluir o mandato, ele realizou um golpe que foi bem-sucedido. Assim, ele permaneceu no poder e propôs um plebiscito com a intenção de acabar com a república e instituir novo Império. Ele foi, mais uma vez, bem-sucedido e seu Império durou até 1870. Nessa perspectiva, Kehl (2017, p. 19) comenta que, em 1852, Luís Bonaparte “sagrou-se imperador Napoleão III”, porque ele detinha o controle do Exército e da guarda nacional e dispunha de forças políticas e policiais consideráveis que tornaram realidade o golpe de Estado que desfez a república implantada em 1848.

<sup>139</sup> De acordo com Casais Monteiro (2009, p. 356), Changarnier está vinculado, no discurso de Monsieur Dambreuse, ao motim que, a 13 de junho de 1849, concentrou-se no “bairro do Conservatório das Artes e Misteres, em volta do qual foram erguidas diversas barricadas”. O motim foi debelado por Changarnier.

des gifles avec ses frères, au milieu d'un banquet. (FLAUBERT, 1985, p. 444).

Durante a conversa com Frédéric, Deslauriers comenta que Sénécal foi levado para Belle-Isle, local de detenção dos revoltosos da Revolução de Junho, e lamenta não ter tido a mesma sorte. O advogado direciona críticas aos operários, como o narrador aponta, por ter sofrido, em sua província, com a falta de unidade deles (FLAUBERT, 1985, p. 445): “Chaque puits d'extraction avait nommé un gouvernement provisoire lui intimant des ordres”. Defendendo a ideia de que deveriam ter ateadado fogo nos quatro cantos da Europa, Deslauriers pontua as ações dos operários em Lyon, Lille, Havre e Paris, mostrando-os como inaptos para articulações políticas. Sobre isso, ele assevera (FLAUBERT, 1985, p. 446): “Ah! j'en ai assez de ces coco-làs, se prosternant tour à tour devant l'échafaud de Robespierre, les bottes de l'Empereur, le parapluie de Louis-Philippe, racaille éternellement dévouée à qui lui jette du pain dans la gueule!”

Como resposta, Frédéric não poupa Deslauriers (FLAUBERT, 1985, p. 446): “L'étincelle manquait! Vous étiez simplement de petits bourgeois, et les meilleurs d'entre vous, des cuistres!” Em seguida, Frédéric elabora um comentário que nos dimensiona a complexidade de seu caráter, uma vez que faz uma crítica à burguesia, em defesa dos operários, embora seja um exemplar dessa mesma burguesia:

Quant aux ouvriers, ils peuvent se plaindre; car, si l'on excepte un million soustrait à la liste civile, et que vous leur avez octroyé avec la plus basse flagornerie, vous n'avez rien fait pour eux que des phrases! Le livret demeure aux mains du patron, et le salarié (même devant la justice) reste l'inférieur de son maître, puisque sa parole n'est pas crue. Enfin, la République me paraît vieille. Qui sait? Le Progrès, peut-être, n'est réalisable que par une aristocratie ou par un homme? L'initiative vient toujours d'en haut! Le peuple est mineur, quoi qu'on pretende! (FLAUBERT, 1985, p. 446).

Embora Frédéric esteja inclinado para uma política de direita, sobretudo porque absorve as concepções de Monsieur Dambreuse, de quem busca apoio para candidatar-se, a observação acerca dos problemas enfrentados pelos trabalhadores (e a crítica que faz aos burgueses) pode ser lida como um momento de consciência crítica do herói. Ele reflete acerca das problemáticas do proletariado e dá razão a ele, também critica a república implantada, que considera velha, e questiona o porquê do progresso sempre estar nas mãos da aristocracia ou de uma figura política específica. Observamos que Frédéric é capaz de tecer uma crítica ao mundo burguês (que é

incapaz de ver a realidade da grande massa e de tentar minimizar-lhe as injustiças sociais) e olhar para a realidade do proletariado com discurso solidário.

Esse discurso, porém, não o coloca, em absoluto, no patamar de figura política de esquerda, porquanto ficam nítidas, em seguida à sua fala, suas pretensões de apoiar-se nas mesmas figuras da aristocracia burguesa que critica (Madame Dambreuse e Monsieur Dambreuse) para fortalecer seu projeto de candidatura. O Capítulo III finaliza com Rosanette fazendo promessas de fidelidade eterna a Frédéric, que se compraz com o fato de que trai a amante com a esposa do banqueiro, e diz de si mesmo (FLAUBERT, 1985, p. 448): “Quelle canaille je fais!” en s’applaudissant de sa perversité”.

No Capítulo IV, enquanto o caso amoroso entre Frédéric e Madame Dambreuse se desenvolve, entre ousadias amorosas e desejos da parte dele de obter posição social elevada, o herói prossegue em sua intenção de candidatar-se. Sénecal, livre, aparece em seu escritório e somos informados a respeito da situação do país considerada por ele como catastrófica. Nessa perspectiva, o narrador aponta que:

Si lamentables qu’elles fussent, elles le rejouissaient; car on marchait au communisme. D’abord, l’Administration y menait d’elle-même, puisque, chaque jour, il y avait plus de choses régies par le Gouvernement. Quant à la Propriété, la Constitution de 48, malgré ses faiblesses, ne l’avait pas ménagée; au nom de l’utilité publique, l’État pouvait prendre désormais ce qu’il jugeait lui convenir. Sénecal se déclara pour l’Autorité; et Frédéric aperçut dans ses discours l’exagération de ses propres paroles à Deslauriers. Le républicain tonna même contre l’insuffisance des masses. (FLAUBERT, 1985, p. 452).

Sénecal diz, ainda, que a ditadura é, às vezes, indispensável, porque, para ele, em discurso que nos remete ao realismo político de Nicolau Maquiavel (FLAUBERT, 1984, p. 452): “La fin des choses les rend legitimes”. Além disso, ele faz apologia à tirania atribuindo-lhe legitimidade quando ela, também, está disposta a fazer o bem. Uma das personagens mais contraditórias do romance, ele aparece diante de Frédéric com a intenção de obter notícias de Monsieur Dambreuse para repassá-las a Deslauriers.

Monsieur Dambreuse, no entanto, está doente. Também está desolado com a destituição do general Changarnier que, conforme Casais Monteiro (2009, p. 366) aponta, foi comandante da Guarda Nacional e ganhou fama ao debelar motins na Revolução de Junho de 1848 — foi destituído por Luís Napoleão Bonaparte em janeiro de 1851.

Depois de convalescer por algum tempo, Monsieur Dambreuse falece. Em torno da morte do banqueiro, localizamos cenas realistas que apontam para o cinismo social e para o

jogo de interesses comuns no cotidiano da aristocracia burguesa. Nesse sentido, remetemo-nos a duas cenas: 1) o diálogo entre Madame Dambreuse e Frédéric, enquanto ela se prepara no quarto para vestir luto pelo marido, e 2) os bastidores do velório e do sepultamento do banqueiro.

Na primeira cena, a do diálogo, Madame Dambreuse expõe o alívio que a morte do marido lhe representa e menciona informações sobre a fortuna que herdará (estimada em mais de três milhões) e sobre Cécile que, em verdade, é filha legítima de Monsieur Dambreuse. Frédéric fica perplexo com o desprezo da amante pelo marido, mas está envolvido demais com a possibilidade de enriquecimento para tecer julgamentos morais. Em seguida, por meio de um diálogo, constatamos a ausência de entraves morais por parte de Madame Dambreuse, como apreendemos do trecho:

Elle se leva, se mit doucement sur ses genoux.  
— “Toi seul es bon! Il n’y a que j’aime!”  
En le regardant, son cœur s’amollit, une réaction nerveuse lui amena des larmes aux paupières, et elle murmura:  
— “Veux-tu m’épouser?”  
Enfin, il dit, en souriant:  
— “Tu en doutes?” (FLAUBERT, 1985, p. 455).

Partícipe de uma aristocracia burguesa hipócrita, Madame Dambreuse<sup>140</sup> é uma personagem feminina cujo comportamento se adéqua ao que o Realismo, enquanto movimento literário, apresenta como uma das principais características: 1) ela vive um casamento pautado em conveniências e aparências; 2) mostra-se hipócrita quando assume detestar o marido depois de insinuar, durante a convalescência dele, que se ele morresse ela também morreria; 3) mostra-se ousada quando pede o amante em casamento, enquanto se prepara para o velório do marido e 4) mostra-se vingativa quando assevera que Cécile não terá dela dinheiro algum.

Na cena do velório, enquanto vela o político, Frédéric, mais uma vez com demonstrações de indiferença, recapitula a fortuna deixada por ele e faz planos para quando estiver de posse dela (FLAUBERT, 1985, p. 456):

---

<sup>140</sup> Madame Dambreuse, guardadas as devidas proporções, pode ser lida como personagem contraste em relação à Madame Arnoux. Isso ocorre porque, enquanto Madame Arnoux figura como uma mulher capaz de renunciar ao amor, por ser fiel ao marido e ao casamento (instituição respaldada jurídica, social e religiosamente), Madame Dambreuse dá vazão a seus desejos sem considerar os entraves proporcionados pelo casamento. Após a morte do marido, ainda quando se prepara para o velório, ela pede o amante em casamento, mostrando, com isso, que não o respeita em nenhum aspecto.

Il songea d'abord à “ce qu'on dirait”, à un cadeau pour sa mère, à ses futurs attelages, à un vieux cocher de sa famille dont il voulait faire le concierge. La livrée ne serait plus la même, naturellement. Il prendrait le grand salon comme cabinet de travail. Rien n'empêchait, en abattant trois murs, d'avoir, au second étage, une galerie de tableaux. Il y avait moyen, peut-être, d'organiser en bas une salle de bains turcs. Quant au bureau de M. Dambreuse, pièce déplaisante, à quoi pouvait-elle servir? (FLAUBERT, 1985, p. 456).

Enquanto mergulha em suas fantasias típicas de *herói do romantismo da desilusão*, Frédéric tem intervalos em seu cinismo quando, com acessos de crise moral e de quase remorso, lembra-se de que nunca teve efetiva queixa do morto, a ponto de dizer em pensamento (FLAUBERT, 1985, p. 456): “Eh bien, quoi? Est-ce que je t'ai tué?” É Frédéric, a propósito, quem faz os preparativos para o velório e para o sepultamento, que ocorre no suntuoso Père-Lachaise. Durante o caminho, temas políticos são retomados: 1) a recusa do abono, correspondente, segundo Casais Monteiro (2009, p. 372), ao pedido de “suplementação de 1.800.000 francos para a lista civil do Príncipe-Presidente”; 2) a rispidez de Monsieur Piscatory que, de acordo com Casais Monteiro (2009, p. 372), era um dos “chefes da oposição a Luís Napoleão”; 3) a menção a nomes como Chambolle que, por fazer oposição, foi preso, dentre outros.

Antes de o féretro sair da capela, Frédéric escuta o *Dies Irae*<sup>141</sup> e vê as representações da vida de Madalena. Consideramos a menção ao *Dies Irae* (também presente em cena emblemática de *Quarup* sobre a qual tratamos em outra seção de nosso trabalho) e a menção à Madalena como uma prolepse dos próximos acontecimentos em torno de sua relação com Madame Dambreuse.

O *Dies Irae* apresenta uma mensagem alusiva ao dia do juízo final, quando Deus, conforme a tradição judaico-cristã, julgará tudo e todos, e os séculos sucumbirão trazendo medo e destruição à humanidade. Na obra, Monsieur Dambreuse funciona como um juiz que, no final da vida, julga o comportamento da esposa e faz-lhe cair em ruínas. Ela descobre que o marido deixou, em testamento, a fortuna que ela presumia ser sua para Cécile. Como consequência, os

---

<sup>141</sup> O *Dies Irae* é parte do *Réquiem*, K626, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Essa partitura de missa composta por Mozart, que conta com contribuições de seu assistente Franz Süssmayr, está dividida em: 1) *Introitus*, 2) *Kyrie*, 3) *Sequenz*, 4) *Offertorium*, 5) *Sanctus*, 6) *Benedictus*, 7) *Agnus Dei* e 8) *Communio*. *Dies Irae* é um movimento que integra a terceira parte da composição, denominada *Sequenz*, sobre a qual John Burrows (2013, p. 154–155) assinala: “Dividida em seis seções, a música explora o terror do juízo divino no eletrizante “*Dies irae*”, atenua-se enquanto o solo do trombone oscila graciosamente em torno da “*Tuba mirum*”, e termina na tristeza tocante da “*Lacrimosa*””. Apresentada em latim, ela traz mensagem intensa, pois diz que no dia da ira, ou seja, no dia do juízo final, quando o juiz vier para julgar todas as coisas, os séculos se desfarão em cinzas e haverá temor entre os homens. Ao produzir seu *Réquiem*, devemos ressaltar, Mozart musicou algo que já existia no contexto litúrgico da Igreja Católica.

sonhos de riqueza de Frédéric, possíveis de se concretizarem se ele casasse com Madame Dambreuse, se destroem e, como na letra do *Dies Irae*, viram cinzas.

Quanto à menção à vida de Maria Madalena<sup>142</sup> que, na tradição cristã, foi prostituta e converteu-se, mas não deixou de trazer em si a marca dos pecados cometidos, pode ser lida como representação do olhar de Monsieur Dambreuse sobre a esposa, a quem pune implacavelmente, por sabê-la adúltera, deixando-a arruinada. Na cena, o narrador irônico diz que (FLAUBERT, 1985, p. 462): “Une mère en deuil n’est pas plus lamentable près d’un berceau vide que ne l’était Mme Dambreuse devant les coffres-forts béants”. Apesar de ainda dispor de um montante que lhe permitirá viver bem, Madame Dambreuse lamenta perder a riqueza e o poder que a herança do marido poderia lhe proporcionar. Monsieur Dambreuse puniu-a tirando dela o que mais lhe importava: o *status* conferido à posse do capital.

Nos discursos apresentados durante o sepultamento, expressões clichêizadas e exaltações das qualidades do morto dão a tônica. No sexto discurso, os políticos presentes aproveitam-se para responsabilizar o socialismo pela morte do banqueiro. Por fim, o narrador afirma (FLAUBERT, 1985, p. 461): “La terre, mêlée de cailloux, retomba; et il ne devait plus en être question dans le monde”.

Monsieur Dambreuse, no entanto, ainda é mencionado com ênfase, ao longo da obra, principalmente pela esposa vítima da vingança dele. Diante da ruína da amante, Frédéric se apieda e prossegue com a intenção de casar-se com ela — ainda que isso ocorra apenas como forma de confortá-la em seu momento de desespero. O narrador nos dá a saber, nesse sentido, que:

— C’est la misère, puisque le ne peux pas t’offrir une grande fortune!”  
Elle n’avait plus que trente mille livres de rente, sans compter l’hôtel, qui en valait de dix-huit à vingt, peut-être.

Bien ce que fût de l’opulence pour Frédéric, il n’en ressentait pas moins une déception. Adieu ses rêves, et toute la grande vie qu’il aurait menée! L’honneur le forçait à épouser Mme Dambreuse. Il réfléchit une minute; puis, d’un air tendre:

— “J’aurai toujours ta personne!” (FLAUBERT, 1985, p. 462–463).

---

<sup>142</sup> Atravessado por perspectivas patriarcalistas, o nome Madalena (também os de outras mulheres bíblicas, como Dalila e Jezabel) foi utilizado como termo pejorativo para designar mulher desonesta, adúltera, promíscua, ou que se prostitui. Nesse sentido, se considerarmos o olhar de Monsieur Dambreuse para a mulher, cujo adultério era de seu conhecimento, podemos observar na menção à vida de Madalena uma possível relação com a postura adotada por Madame Dambreuse.

Frédéric fica decepcionado com o fato de que seus planos de enriquecimento não se concretizariam, mas decide, em um primeiro momento, agir em solidariedade à situação da amante — há certa admiração por si próprio ao fazer isso. Em seguida, o casal faz projetos que envolvem a entrada de Frédéric na política. Madame Dambreuse, experiente nessas questões, o aconselha sobre como ele deve agir para tornar-se um político, e Frédéric, entre falsas juras de amor eterno, pretende viajar para Nogent-sur-Seine quando é informado do nascimento de seu filho com Rosanette.

A cena da visita de Frédéric ao filho é das mais emblemáticas para compreendermos a psicologia desse *herói do romantismo da desilusão* frágil de caráter. Ele não se comove com o nascimento da criança, como podemos verificar no trecho:

Rosanette se mit à sourire ineffablement; et, comme submergée sous les flots d’amour qui l’étouffaient elle dit d’une voix basse:  
— “Un garçon, là, là!” en désignant près de son lit une barcelonnette.  
Il écarta le rideaux, et aperçut, au milieu des linges, quelque chose d’un rouge jaunâtre, extrêmement ridé, qui sentait mauvais et vagissait.  
— “Embrasse-le!”  
Il répondit, pour cacher sa répugnance:  
— “Mais j’ai peur de lui faire mal?”  
— “Non! non!”  
Alors, il baisa, du bout des lèvres, son enfant.  
— “Comme il te ressemble!” (FLAUBERT, 1985, p. 464).

Frédéric não só não tem afeto pela criança como sente repugnância ao ser forçado, pela amante, a beijá-la. A atenção dele está direcionada para Madame Dambreuse, a quem se sente mal por trair. Quando visita a casa de campo em que o filho vive com a ama de leite, Frédéric, propenso a evadir-se para sua interioridade, pensa a respeito do futuro do filho. Ele o imagina moço, talvez em sua companhia, mas lhe vem à mente a possibilidade do filho ser estúpido e, por isso, infeliz. O narrador o perscruta em seus pensamentos e afirma (FLAUBERT, 1985, p. 466): “L’illégalité de sa naissance l’opprimerait toujours; mieux aurait valu pour lui ne pas naître, et Frédéric murmurait: “Pauvre enfant!” le cœur gonflé d’une incompréhensible tristesse”.

Envolto em questões pessoais, Frédéric não viaja para Nogent-sur-Seine e recebe uma carta de Deslauriers informando-lhe da existência de dois candidatos: um da esquerda e outro da direita. O herói deixou, mais uma vez, passar o momento oportuno para apresentar sua candidatura.



Enquanto isso, Frédéric divide-se entre as duas amantes. Madame Dambreuse é informada, por um bilhete anônimo, da relação dele com Rosanette, mas Frédéric consegue contornar a situação. Ele descobre que Madame Dambreuse sabe tudo a respeito de sua vida, no entanto ele não sabe nada sobre ela. Entre buscar conhecer algo acerca da amante, ou evitar confrontar a realidade, Frédéric evade-se novamente. Segue-se a isso, conforme observamos no trecho, um comentário a respeito dos segredos resguardados pelas mulheres:

Les cœurs des femmes sont comme ces petits meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres; on se donne du mal, on se casse les ongles, et on trouve au fond quelque fleur desséchée, des brins de poussière — ou le vide! Et puis il craignait peut-être d'en trop apprendre. (FLAUBERT, 1985, p, 468).

O discurso indireto, constantemente utilizado no romance, nos leva a considerar que essa observação é de Frédéric. O narrador interfere, porém, para dizer do receio do herói em descobrir algum segredo capaz de fazê-lo detestar a amante que, por espírito de dominação, lhe força a acompanhá-la à missa nos domingos (FLAUBERT, 1985, p. 468): “Il obéit, et porta le livre”. A passividade de Frédéric se mostra, além disso, no fato de que ela se mobiliza para lhe conseguir uma posição política, pois ele fracassou quando esteve em suas mãos agir.

Para Madame Dambreuse, pleitear espaços políticos exigiria submeter-se às ideias reinantes. Dentre essas ideias, podemos ver que há adeptos: 1) do Império, 2) dos Orléans e 3) do Conde de Chambord. Há consenso, no entanto, entre as diversas perspectivas políticas: todos consideram haver necessidade de descentralização do governo. Pensava-se em dividir Paris em grandes ruas para instalação de aldeias, realizar a transferência da sede do governo para Versalhes, também das Escolas para Bourges, eliminar bibliotecas e entregar amplos poderes aos generais da divisão. Nesse sentido, o narrador afirma:

Les haines foisonnaient: haine contre les instituteurs primaires et contre les marchands de vin, contre les classes de philosophie, contre les cours d'histoire, contre les romans, les gilets rouges, les barbes longues, contre toute indépendance, toute manifestation individuelle; car il fallait “relever le principe d'autorité”, qu'elle s'exerçât au nom de n'importe qui, qu'elle vînt de n'importe où, pourvu que ce fût la Force, l'Autorité! Les conservateurs parlaient maintenant comme Sénécal. Frédéric ne comprenait plus; et il retrouvait chez son ancienne maîtresse les mêmes propôs, débités par les mêmes hommes! (FLAUBERT, 1985, p. 469).

Nesse contexto de disputas de interesses, os salões das cortesãs passam a abrigar figuras políticas de várias ideologias. Nesse ínterim, Rosanette também promove reuniões e Frédéric decide se impor como dono da casa — para marcar território, ele recorre ao poder conferido ao capital e compra diversos itens que ampliam a luxuosidade da casa. O herói romanesco d'*A educação sentimental*, a essa altura da narrativa, está próximo de vivenciar experiências determinantes para o fracasso de suas relações afetivo-amorosas e, conseqüentemente, de sua vida. Isso ocorre paralelamente aos acontecimentos determinantes, também, para o fracasso da *Segunda República Francesa*, isto é, um golpe de Estado está em curso.

A degradação das relações amorosas de Frédéric tem início quando Rosanette recebe uma intimação para pagar uma quantia cobrada por Mlle Vatnaz. Na tentativa de levantar a quantia sem pedir a Frédéric — como pretende casar-se com ele, evita aborrecê-lo —, Rosanette lembra-se dos títulos que lhe foram dados por Arnoux e descobre que o ex-amante a havia enganado. Frédéric fica ciente da situação e, a pedido da amante, é enviado à casa dele para exigir que os títulos sejam passados para Rosanette e, desse modo, ela possa pagar a dívida. Ao ver a decadência do comerciante, que é proprietário de uma loja de artigos religiosos, o herói hesita. Quando decide agir, Madame Arnoux aparece, no fundo da loja, e ele foge do local.

Conforme temos apontado, Frédéric é caracterizado como um herói cujos anseios até o movimentam, todavia ele retrocede quando se faz necessário demonstrar firmeza de caráter para o enfrentamento de conflitos. Entre agir e retroceder, temos um herói irresoluto que só age quando está em jogo conquistar a mulher amada, ou protegê-la, de modo que fica explícita sua tendência à evasão e sua dificuldade de resolver conflitos externos. A esse respeito, a visão de Rosanette sobre o amante, que apreendemos através do discurso indireto, confirma nossa observação (FLAUBERT, 1985, p. 474): “On n’avait jamais vu un homme si fable, si mollasse; pendant qu’elle endureait mille privations, les autres se gobergeaient”.

O narrador assinala a exposição a que Rosanette é submetida por Mlle Vatnaz e apresenta uma reviravolta no caso, pois Dussardier (amante de Mlle Vatnaz) procura Frédéric, sentindo-se culpado<sup>143</sup>, e entrega-lhe o dinheiro necessário para pagar a dívida de Rosanette. O diálogo que se segue é significativo para ficarmos inteirados dos acontecimentos históricos em pauta. Assim, Dussardier oferece a Frédéric a quantia:

---

<sup>143</sup> Dussardier sente-se culpado porque Mlle Vatnaz resolve cobrar de Rosanette o dinheiro que utilizaria para abrir uma loja de roupas. A abertura da loja é uma estratégia para manter Dussardier (por quem ela está apaixonada) sob seu domínio. Como ele sabe que Rosanette mantém uma relação com Frédéric, a quem estima e a quem é grato por vários motivos, ele hesita, como fica nítido nessa passagem do texto (FLAUBERT, 1985, p. 476–477): “Dussardier en fut chagrin, à cause de son ami. Il se rappelait le porte-cigares offert au corps de garde, les soirs du quai Napoléon, tant de bonnes causeries, de livres prêtés, les mille complaisances de Frédéric. Il pria la Vatnaz de se desistir”.

Et il lui tendit, d'une main discrète, un petit porte-feuille de basane. C'était quatre mille francs, toutes ses économies.  
 — “Comment! Ah! non! non!...”  
 — “Je savais bien que je vous blesserais”, répliqua Dussardier, avec une larme au bord des yeux.  
 Frédéric lui serra la main; et le brave garçon reprit d'une voix dolente:  
 — “Acceptez-les! Faites-moi ce plaisir-là! Je suis tellement désespéré! Est-ce que tout n'est pas fini, d'ailleurs? — J'avais cru, quand la révolution est arrivée, qu'on serait heureux. Vous rappelez-vous comme c'était beau! comme on respirait bien! Mais nous voilà retombées pire que jamais”.  
 Et, fixant ses yeux à terre:  
 — “Maintenant, ils tuent notre République, comme ils ont tué l'autre, la romaine! et la pauvre Venise, la pauvre Pologne, la pauvre Hongrie! Quelles abominations! D'abord, on a abattu les arbres de la liberté, puis restreint le droit de suffrage, fermé les clubs, rétabli la censure et livré l'enseignement aux prêtres, en attendant l'Inquisition. Pourquoi pas? Des conservateurs nous souhaitent bien les Cosaques! On condamne les journaux quand ils parlent contre la peine de mort, Paris regorge de baïonnettes, seize départements sont en état de siège; — et l'amnistie qui est encore une fois repoussée!” (FLAUBERT, 1985, p. 477–478).

O primeiro ponto a ser considerado, no diálogo, é a abnegação e a dignidade de Dussardier diante de Frédéric. O rapaz lhe oferece as economias e resolve, com isso, o problema de Rosanette. O segundo ponto a ser considerado tem a ver com a visão desolada do rapaz quanto à Revolução. Ele rememora, com tristeza, sua crença de que a Revolução permitiria a todos serem felizes. Não há mais espaço, em sua concepção, para acreditar em novos horizontes para a política. Dessa forma, temos o terceiro ponto a ser considerado: para ele, a república<sup>144</sup> está morrendo. Para confirmar sua tese, ele menciona diversos acontecimentos: 1) a derrubada das árvores da “liberté”<sup>145</sup>, 2) a restrição do direito ao voto<sup>146</sup>, 3) o fechamento dos clubes, 4) o reestabelecimento da censura e 5) a entrega do ensino aos padres<sup>147</sup>.

À medida que a república na França se encaminha para o fim, já renunciada na fala de Dussardier (efetivada com o golpe de Estado ocorrido em 02 de dezembro de 1951), Frédéric

<sup>144</sup> Dussardier remete-se, na concepção de Casais Monteiro (2009, p. 387), ao fato de que: “Em janeiro de 1851, Thiers proferia na tribuna da Assembleia a frase célebre: “O Império está feito!” Além disso, conforme o autor: “Dussardier alude a diversos acontecimentos europeus, que pareciam ameaçar a liberdade; Veneza retomada pelos austríacos em 1849, a Polônia ameaçada pelas ambições rivais da Prússia e da Áustria, a insurreição húngara esmagada em 1849”.

<sup>145</sup> Por ordem do delegado de polícia Carlier, segundo Casais Monteiro (2009, p. 387), as árvores plantadas como símbolo da liberdade após a Revolução de Fevereiro de 1848.

<sup>146</sup> Casais Monteiro (2009, p. 387) comenta a esse respeito: “Restringiram o direito de voto pela lei de 31 de maio de 1850, que exigia fosse o eleitor domiciliado há três anos na mesma comuna e inscrito nos registros do imposto”.

<sup>147</sup> Sobre esse ponto, Casais Monteiro (2009, p. 387) afirma: “Entregaram o ensino aos padres pela lei de 1850, que aboliu o monopólio da Universidade no ensino secundário. Duas outras leis, de 6 de junho e de 16 de julho de 1850, eram dirigidas contra os clubes e contra a liberdade de imprensa”.

está às voltas com novas questões pessoais: Rosanette, com auxílio de Deslauriers, consegue processar Arnoux, por fraude, e o coloca em situação deplorável. Deslauriers, por sua vez, passa a viajar para Nogent-sur-Seine com a intenção de seduzir Louise. Para isso, imita o modo de comportar-se de Frédéric e, aos poucos, conta à Louise e à Madame Moreau que o rapaz tem uma amante e, com ela, um filho. Ele ainda faz as duas saberem que Frédéric está de casamento marcado com Madame Dambreuse.

No final do capítulo, o narrador passa a tratar de dois acontecimentos significativos para o herói: o primeiro, consiste na morte do filho dele; o segundo, consiste na informação, obtida por meio de Pellerin (contratado para fazer um retrato da criança morta), de que Arnoux será preso e, portanto, pretende fugir com a família para o Havre. Frédéric sai de casa, sem dizer a Rosanette aonde irá, e o capítulo encerra.

O Capítulo V inicia com a tentativa aflita de Frédéric de conseguir a quantia de que Arnoux precisa para livrar-se da prisão. Se o comerciante partir para o Havre com a esposa, Frédéric poderá não voltar a vê-la. Com receio de que isso aconteça, ele se desespera. Deparamo-nos com um momento no qual ele está completamente direcionado para uma ação que exige dele objetividade e rapidez. Sob pressão, portanto, ele se compromete em assegurar a permanência da amada em sua vida.

Para isso, ele pede o dinheiro emprestado à Madame Dambreuse (mente para a noiva dizendo que a quantia é para livrar Dussardier da prisão por roubo). Depois, vai à casa de Arnoux, mas encontra apenas a empregada, que diz não saber de nada sobre os patrões. Vai à casa de Regimbart, cuja visão acerca do casal Arnoux amplia sua angústia (FLAUBERT, 1985, p. 487): “Une vraie tête de linotte! Il brûlait la chandelle par les deux bouts! Le cotillon l’a perdu! Ce n’est pas lui que je plains, mais sa pauvre femme!”

Frédéric, conforme apontamos, busca ajudar o comerciante apenas para proteger a amada. Ao saber que ela foi vista na estação do Havre, provavelmente sofrendo com a situação vexatória a que o marido a expõe, o herói se desespera. A morte do filho dele torna-se acontecimento secundário diante da sensação de perda que a ausência de Madame Arnoux lhe causa.

Ao retornar para casa, Rosanette pergunta-lhe sobre providências do funeral. Como resposta, ela obtém uma mentira: Frédéric diz que andou sem destino pelas ruas. O narrador passa a apresentar pormenores da atmosfera lúgubre do velório e do semblante da criança. Com a cabeça apoiada em um travesseiro de tafetá azul, com pétalas de várias flores ornando-a, a

criança, já irreconhecível, tem os lábios arroxeados, a pele muito pálida e os olhos afundados nas órbitas.

Diante da criança morta, Rosanette e Frédéric estão angustiados por motivos diferentes: ela sofre por imaginar o que o filho poderia ter sido se não tivesse falecido cedo; ele sofre por imaginar a dor da amada ao deixar Paris em situação vexatória. Quando chora, dilacerado pela ausência da mulher amada, Rosanette pergunta-lhe (FLAUBERT, 1985, p. 488): “Ah! tu pleures comme moi! Tu as du chagrin?” Frédéric responde: “Oui! oui! j’en ai!...” O casal se abraça, aos prantos, mas Rosanette ignora o real motivo do sofrimento dele.

Paralelamente a essa cena, Madame Dambreuse também chora. Ela foi informada pela esposa de Regimbart sobre o dinheiro que Frédéric pediu com a intenção de ajudar Arnoux. Como está ciente de que o dinheiro foi um pretexto para o noivo não perder a mulher amada de vista, fica desolada, mas se contém. O dinheiro, depois, é devolvido e ela, que o cerca de perguntas para intimidá-lo.

Disposta a vingar-se, Madame Dambreuse procura antigas promissórias assinadas por Madame Arnoux e decide cobrá-las. Ela pede a Frédéric para entrar em contato com Deslauriers, com a desculpa de que tem negócios a tratar, e o noivo passa o recado ao amigo sem perceber as intenções dela. Deslauriers, por sua vez, encontra ocasião para vingar-se, como o narrador aponta (FLAUBERT, 1985, p. 489): “Puisque la vengeance s’offrait, pourquoi ne pas la saisir?”. Madame Dambreuse sugere colocar as dívidas em leilão para alguém, previamente arranjado, comprá-las.

Ao ver a mobília do casal Arnoux à venda, Frédéric procura descobrir quem está por trás dessa transação — Sénecal havia sido incumbido de fazê-lo. O desfecho dessa trama se dá com acusações de Frédéric contra Rosanette (a quem culpa por desconhecer o plano de Madame Dambreuse) e com o rompimento da relação. A cena do diálogo entre os dois mostra Frédéric de tal modo indignado que ele expõe, sem tergiversações, o amor direcionado à Madame Arnoux, com a intenção de ferir a amante, como observamos no trecho (FLAUBERT, 1985, p. 491): “Je n’ai jamais aimé qu’elle!”

Ao separar-se de Rosanette, Frédéric dedica-se ao casamento com Madame Dambreuse, que o conduz, por leviandade, ao leilão no qual o mobiliário de Madame Arnoux está à venda. À medida que as peças são detalhadas pelo narrador, a subjetividade do herói é exposta, pois (FLAUBERT, 1985, p. 494–495): “C’était comme des parties de son cœur qui s’en allaient avec ces choses; et la monotonie des mêmes voix, des mêmes gestes, l’engourdissait de fatigue, lui causait une torpeur funèbre, une dissolution”.

Durante o leilão, há dois momentos tensos: no primeiro, o casal se encontra com Rosanette; no segundo, Madame Dambreuse percebe o olhar de Frédéric para um cofre (que lhe fez recordar-se profundamente de Madame Arnoux) e resolve comprá-lo, como desforra, por uma quantia acima do valor.

Ao saírem do leilão, Frédéric decide abandonar Madame Dambreuse — ela o convida a entrar na carruagem, porém ele recusa. A reação do herói é enérgica, todavia não destituída de hesitações, como percebemos na passagem do texto (FLAUBERT, 1985, p. 497): “Il éprouva d’abord un sentiment de joie et d’indépendance reconquise. Il était fier d’avoir vengé Mme Arnoux en lui sacrifiant une fortune; puis il fut étonné de son action, et une courbature infinie l’accabla”. Uma ação capaz de restituir-lhe a dignidade é confrontada, dentro dele, pela necessidade de manter o *status* e o dinheiro que Madame Dambreuse poderia lhe proporcionar. Embora hesitante, o herói não volta atrás em sua decisão.

O leilão ocorre, conforme o narrador aponta, em 01 de dezembro de 1951, isto é, um dia antes do golpe de Estado promovido por Luís Napoleão Bonaparte<sup>148</sup>. Assim, esse fato histórico é mencionado pelo narrador na seguinte passagem do texto (FLAUBERT, 1985, p. 497): “L’état de siège était décrété, l’Assemblée dissoute, et une partie des représentants du peuple à Mazas”. A reação de Frédéric, mais uma vez, é marcada pela indiferença: “Les affaires publiques le laissèrent indifférent, tant il était préoccupé des siennes”. Após escrever aos fornecedores para tratar do casamento desfeito, Frédéric deseja fugir dos conflitos em torno das três mulheres com as quais esteve envolvido. Angustiado, decide viajar, como é apontado no trecho:

Il en oubliait la Maréchale, ne s’inquiétait même pas de Mme Arnoux — ne songeant qu’à lui, à lui seul —, perdu dans les décombres de ses rêves, malade, plein de douleur et de découragement; et, en haine du milieu factice où il avait tant souffert, il souhaité la fraîcheur de l’herbe, le repos de la province, une vie de cœurs ingénus. Le mercredi soir enfin, il sortit. (FRÉDÉRIC, 1985, p. 497).

---

<sup>148</sup> É pertinente considerar, ainda, que um ano após promover o golpe de Estado, segundo Kehl (2017, p. 19): “Em 1852, Luís Bonaparte sagrou-se imperador Napoleão III (apelidado, no título de um dos livros de Vitor Hugo, de “Napoleão, o pequeno”), o que motivou a famosa frase de Karl Marx de que “a história se repete [...] como farsa”. Podemos imaginar que Flaubert, com a ironia que caracteriza sua literatura, tivesse pensado em Luís Bonaparte como um personagem histórico bovarista. O que faz sentido, a não ser por um detalhe fundamental: ao deter o controle do Exército e da guarda nacional, o herdeiro de Napoleão dispunha dos recursos necessários para “tornar-se outro”. Sua fantasia imperial foi um caso de *farsa* realizada e respaldada por forças políticas e policiais consideráveis. O *bovarismo* de Luís Bonaparte tornou-se realidade”. Não concordamos com a ideia de que Luís Napoleão Bonaparte pode ser lido como bovarista (sequer Frédéric possibilitaria esse tipo de leitura), mas concordamos com a ideia de que a fantasia imperial dele é um caso de farsa realizada com respaldo pelas forças políticas vigentes.

Estamos diante de um *herói do romantismo da desilusão* fadado ao fracasso, porque a ausência de objetividade na tomada de algumas decisões e os acasos inevitáveis à vida o levam a perceber-se perdido nos escombros dos sonhos idealizados. Doente, aflito e cansado das máscaras sociais, Frédéric decide, mais uma vez, evadir-se. Nogent-sur-Seine lhe parece um lugar atrativo para refugiar-se.

Ao deslocar-se com a intenção de ir a Nogent-sur-Seine, Frédéric flagra a movimentação em Paris. No boulevard, o herói observa grupos formando-se, apesar das patrulhas tentarem dispersá-los. Diante da observação de conversas e de gracejos por parte de integrantes desses grupos, Frédéric (que ironicamente está de saída da cidade para descansar na província) questiona (FLAUBERT, 1985, p. 497–498): “Comment! est-ce qu’on ne vas pas se battre?” dit Frédéric à un ouvrier”. Em resposta, o operário afirma: “Pas si bêtes de nous faire tuer pour les bourgeois! Qu’ils s’arrangent!” Em contrapartida, um burguês resmunga: “Canailles de socialistes! Si on pouvait, cette fois, les exterminer!” Segue-se a essas falas uma observação do narrador sobre Frédéric, momento no qual constatamos a alienação dele em face dos acontecimentos políticos: “Frédéric ne comprenait rien à tant de rancune et de sottise. Son dégoût de Paris en augmenta; et, le surlendemain, il partit pour Nogent par le premier convoi”.

Frédéric não se dispôs a participar, efetivamente, das Revoluções de Fevereiro (nesta, esteve presente como mero observador) e de Junho (nesta, evadiu-se em companhia da Marechala) de 1848, seu comportamento acrítico e, por vezes, cínico demonstra uma alienação típica de alguns representantes da burguesia que ele representa.

Nos trechos, estão em pauta a fala de um operário (homem do subúrbio) e a fala de um burguês (descrito como respeitável cavalheiro e, provavelmente, habitante de espaço privilegiado na cidade). O primeiro, não se dispõe a lutar, porque a Revolução de Junho mostrou do que a burguesia é capaz contra o proletariado. O segundo, repleto de preconceitos de classe e incapaz de autocrítica, xinga o operário de “canalha” e menciona a palavra “socialista” de forma pejorativa, além de demonstrar verbalmente o desejo de que o proletariado fosse dizimado, desta vez na totalidade, já que as atrocidades impetradas contra o proletariado durante a Revolução de Junho não lhe parecem ter sido suficientes.

Em relação a esses dois discursos lastreados, respectivamente, por ideologias que se contrapõem, Gothot-Mersch (1984, p. 20) diz que: “Manifestement, *L’Éducation* est un livre sans indulgence. Ne rouvrons pas, après tant d’autres, l’éternelle discussion sur son objectivité: Flaubert tient-il la balance égale entre conservateurs et révolutionnaires?”

Em meio aos conflitos em torno do golpe de Estado, Frédéric chega em Nogent-sur-Seine. Seus pensamentos voltam-se para a possibilidade de envolver-se com Louise novamente, apesar de vê-la, de forma pejorativa, como uma camponesa simples demais para seu gosto refinado. Ele descobre, ao passar pela igreja da cidade, no entanto, que Louise e Deslauriers acabam de casar. Perplexo, o herói retorna para a capital e depara-se com as agitações que dizem respeito ao fim da república:

Son cocher de fiacre assura que les barricades étaient dressées depuis le Château-d’Eau jusqu’au Gymnase, et prit par le faubourg Saint-Martin. Au coin de la rue de Provence, Frédéric mit pied à terre pour gagner les boulevards.

Il était cinq heures, une pluie fine tombait. Des bourgeois le trottoir du côté de l’Opéra. Les maisons d’en face étaient closes. Personne aux fenêtres. Dans toute la largeur du boulevard, des dragons galopèrent, à fond de train, penchés sur leurs cheveux, le sabre nu; et les crinières de leurs casques et leurs grands manteaux blancs soulevés derrière eux passaient sur la brume. La foule les regardait, muette, terrifiée.

Entre les charges de cavalerie, des escouades de sergent de ville sourvenaient, pour faire refluer le monde dans les rues.

Mais, sur les marches de Tortoni, un homme — Dussardier — remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu’une cariatide.

Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaçait de son épée.

L’autre alors, s’avançant d’un pas, se mit à crier:

— “Vive la République!”

Il tomba sur le dos, les bras en croix.

Un hurlement d’horreur s’éleva de la foule. L’argent fit un cercle autour de lui avec son regard; et Frédéric, béant, reconnut Sénécail. (FLAUBERT, 1985, p. 499).

Nesse trecho, temos uma atmosfera de conflito que, nem de longe, lembra as cenas das Revoluções de Fevereiro e de Junho de 1848, no entanto reaparecem as barricadas (como o cocheiro garante a Frédéric) e, quando o herói anda pelas ruas, sob uma chuva fina, ele vê burgueses ao lado do passeio da Ópera, soldados com sabres desembainhados e uma multidão atemorizada. A cavalaria e as brigadas policiais tentam dispersar a multidão. Nos degraus do Tortoni<sup>149</sup> aparece Dussardier. Diante de um policial que o ameaça com uma espada, ele grita “Vive la République!” e é morto. Ele cai de costas, com os braços cruzados, diante da multidão

---

<sup>149</sup> Segundo Gothot-Mersch (1985, p. 551), Tortoni corresponde ao: “Célèbre glacier, à l’angle du boulevard des Italiens et de la rue Taibout”. Esse espaço famoso em Paris foi frequentado por diversas figuras relevantes para as artes e para a política do século XIX, dentre eles Gustave Flaubert.



indignada. O policial que mata Dussardier olha para a multidão e Frédéric constata que ele é Sénécal<sup>150</sup>. Com essa cena o Capítulo V é encerrado.

Finda a república e finda a esperança da Revolução como meio através do qual se poderia construir novos horizontes sócio-históricos, sociopolíticos e socioeconômicos para a França do século XIX. A morte de Dussardier, que lutou a favor da guarda nacional na Revolução de Junho de 1848, e que, em 1951, luta a favor da república e contra a implantação do império, traz a simbologia do idealismo republicano que se perde. Quem mata Dussardier é o contraditório Sénécal — depois de enfrentamentos e prisões por ser defensor de ideias socialistas, ele está a serviço das forças imperialistas quando mata o jovem insurreto que grita vivas para a república antes de cair morto. A respeito dos acontecimentos que se descortinam nesse momento do romance, Gothot-Mersch (1984, p. 22) comenta:

A l'échec des espérances sentimentales et matrimoniales du héros correspondra, au 2 Décembre, celui de la Révolution, symbolisé par la mort de Dussardier. Em juin 1848, le même Dussardier s'était trompé à la fois en politique (en combattant avec la garde nationale) et en amour (en se liant avec la Vatnaz).

O Capítulo VI inicia com um parágrafo constituído por uma oração simples (FLAUBERT, 1985, p. 500): “Il voyagea”. Depois, é apresentado um parágrafo no qual somos informados das experiências vividas pelo herói e, em seguida, outro parágrafo, também constituído com uma oração simples, é apresentado: “Il revint”. Entre a viagem e o retorno do herói, somos informados, por meio do recurso do sumário narrativo, de que (FLAUBERT, 1985, p. 500): “Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues”<sup>151</sup>.

A passagem do tempo, apontada por Lukács (2000, p. 129) como o princípio depravador no *romantismo da desilusão*, também como a causa do definhamento da poesia e do essencial, mostra-se, sobretudo no Capítulo VI, parte da estrutura composicional. O autor recorre, como

---

<sup>150</sup> Proust (1994, p. 78) comenta a respeito dessa cena: “Na minha opinião, a coisa mais bela de *A Educação Sentimental* não é uma frase, mas um branco. Flaubert acaba de descrever, de contar, durante páginas intermináveis, as mínimas ações de Frédéric Moreau. Frédéric vê um policial avançar com sua espada sobre um insurreto que tomba morto. “E Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal!” Aqui um “branco”, um enorme “branco” e, sem sombra de uma transição, subitamente a medida do tempo tornando-se em vez de quartos de hora, anos, décadas [...]”.

<sup>151</sup> De acordo com Gothot-Mersch (1985, p. 22): “Le blanc au début de l'avant-dernier chapitre (“il voyagea...”), qui traduit la démoralisation de Frédéric, correspond aussi à l'effondrement de la politique à partir du 2 Décembre; la coupure historique rejoint celle de la vie privée”.

fica perceptível, a novo sumário narrativo quando apresenta a vida do herói em seu retorno à capital:

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur". (FLAUBERT, 1985, p. 500).

Finda a república e finda a juventude com suas esperanças revolucionárias e suas ambições de futuro promissor. Os amores que surgem na vida de Frédéric não dispõem da mesma atmosfera lírica do primeiro amor. O tempo, implacável, leva tudo, inclusive a juventude da mulher amada, como observamos por ocasião do reencontro entre Madame Arnoux e Frédéric — que ocorre em 1867.

Madame Arnoux entra no escritório de Frédéric, em um final de tarde, e traz uma carteira cor de vinho, com palmas de ouro bordadas, que contém uma quantia a ser entregue a ele. Está nesse ressarcimento o ensejo para a visita inesperada, como fica sugerido no trecho (FLAUBERT, 1985, p. 500): “Il habitaient le fond de la Bretagne, pour vivre économiquement et payer leurs dettes”. Arnoux está envelhecido e doente, enquanto Marthe está casada e Eugène está em um regimento militar.

Na ocasião, Madame Arnoux confessa ter visto Frédéric em sua casa, no dia em que ele levou a quantia para salvá-la da ruína, mas não o atendeu por medo do sentimento que nutriam um pelo outro. Após essa confissão, eles saem pelas ruas de Paris, diz o narrador (FLAUBERT, 1985, p. 502), “comme ceux qui marchent ensemble dans la campagne, sur un lit de feuilles mortes”. A imagem das folhas mortas dimensiona a atmosfera desiludida e melancólica presente no desfecho do romance. Nas cenas, o amor de Frédéric, assim como a esperança republicana no campo da política, se esboroa com o tempo que passa. Para ele, portanto, apoiar-se na lembrança do que poderia ter sido, isto é, manter o amor no campo da idealização e do lirismo, o interessa mais do que a consolidação amorosa tardia.

Segundo Casais Monteiro (2009, p. 404): “É esta a cena capital do romance”. Ela delineia, de fato, aspectos determinantes para a configuração do herói romanesco d'*A educação sentimental*, pois esse reencontro confirma sua predisposição para o amor platônico, aos moldes românticos perseguidos por ele na juventude, quando supõe que Madame Arnoux o procura com a intenção de oferecer-se:

Frédéric soupçonna Mme Arnoux d'être venue pour s'offrir; et il était repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelques chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste. Une autre crainte l'arrêta, celle d'en avoir dégoût plus tard. D'ailleurs, quel embarras ce serait! — et tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette. (FLAUBERT, 1985, p. 504).

A imagem de perfeição construída em torno da mulher amada correria o risco de ser conspurcada se ele concretizasse, enfim, o sonho de tê-la nos braços àquela altura. O amor interdito no passado pela honestidade dela (e pelos acasos aos quais a existência está submetida) tem para ele uma aura lírica que lhe parece melhor se estiver resguardada.

Entre palavras doces, confissões de amor (que incluem o herói olhar para o pé da amada e sentir-se perturbado) e recordações compartilhadas, o narrador afirma (FLAUBERT, 1985, p. 504): “Il y a un moment, dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus avec nous”. Na despedida, Madame Arnoux beija a testa de Frédéric, como o teria feito uma mãe, corta uma mecha do cabelo, já branco, e entrega-a a ele. O capítulo encerra também com um parágrafo construído com uma oração simples (FLAUBERT, 1985, p. 505): “Et ce fut tout”.

No Capítulo VII, que encerra a obra, Frédéric é apresentado ao lado de Deslauriers, no início do inverno, ocasião em que fazem um balanço de suas vidas. Eles mencionam o destino das demais personagens com as quais eles conviveram. Podemos dizer, em suma, que a desilusão e o fracasso criam a atmosfera melancólica perceptível no final do romance.

No trecho do diálogo entre Frédéric e Deslauriers temos a última menção à palavra política. Frédéric questiona o amigo sobre sua aparente tranquilidade em termos políticos, ao que ele responde com menção à idade, isto é, ao tempo que passa e pode levar as utopias, as crenças e, sobretudo, as ilusões, como observamos no trecho:

— “Tu me parais bien calmé sur la politique?”  
— “Effet de l'âge”, dit l'avocat.  
Et il résumèrent leur vie.  
Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui a rêvé le pouvoir. Quelle en était la raison?  
— “C'est peut-être le défaut de ligne droite”, dit Frédéric.  
— “Pour toi, cela se peut. Moi, au contraire, j'ai péché par excès de rectitude, sans tenir compte de mille choses secondaires, plus fortes que tout. J'avais trop de logique, et toi de sentiment”.  
Puis, ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés. (FLAUBERT, 1985, p. 508).

Eles resumem suas vidas, de forma autocrítica, como resultantes de falhas. Deslauriers, que sonhou com o poder, e debateu-se com veemência para alcançá-lo, falhou. Frédéric, que sonhou com o amor, e viveu amores subjacentes, falhou tristemente. Na juventude,

Deslauriers queria escrever uma história crítica da Filosofia e Frédéric queria escrever um romance medieval sobre Nogent-sur-Seine, mas esses e tantos outros projetos não passam de idealizações que não se consolidam.

Após essa explanação do contexto histórico utilizado por Gustave Flaubert como matéria para a composição d'*A educação sentimental*, estamos certos de que o autor consegue transpor fatores externos para o interno da obra e, com isso, constrói uma das mais significativas obras no que diz respeito à mimetização desse período histórico da França. Nesse sentido, estamos de acordo com Oehler quando ele afirma:

Como já se observou muitas vezes, a exposição (*Exposition*) do romance ocupa mais do que o dobro das páginas que a ação propriamente dita. Esta só começa realmente por volta do fim da segunda parte, isto é, na véspera da eclosão da Revolução de Fevereiro, e termina na semana do golpe de Estado de Louis Bonaparte. (OEHLER, 1992, p. 102).

Isso ocorre porque o componente histórico nesse romance está a serviço não só de uma mera exposição de fatos historicamente comprováveis, fruto da intensa pesquisa do autor, tampouco pretende criar uma explanação de cunho didático sobre o assunto, antes o autor transforma o conteúdo em forma, isto é, o herói problemático e degradado tenta efetivar sua meta existencial sem, contudo, conseguir efetivá-la, pois a exterioridade do mundo o desafia apresentando-lhe empecilhos que o tornam impotente e ele, como resposta a esse mundo conflitante, se evade para a interioridade — características por excelência do *herói do romantismo da desilusão*.

O desfecho da obra que, segundo Oehler (1992, p. 102–103), encerra o romance e a história, estabelecendo uma correspondência entre “história erótico-privada e história político-burguesa”, sugere a existência de uma espécie de interdependência entre elas. Isso, para o autor, pode ser comprovado se observarmos a figura do ex-democrata Sénecal, que tanto pode destruir Madame Arnoux (sob influência da racional e vingativa Madame Dambreuse), quanto pode destruir o revolucionário Dussardier (a quem mata brutalmente).

Portanto, na concepção de Oehler (1992, p. 103), Madame Arnoux torna-se uma “figura-símbolo da República traída”, Dussardier representa o povo esperançoso que vê na revolução um caminho possível de reconfiguração da realidade e Frédéric, por sua vez, encarna o que o

autor denomina “a juventude pequeno-burguesa”, isto é, uma juventude incapaz politicamente a quem pode ser atribuída, também, uma impotência psíquica, pois, para o autor, há em Frédéric uma impossibilidade de “escolha do objeto que integre o fluxo afetivo e sensível, a qual se deve à não superação da fixação pela imagem materna”. Em suma, preso a uma subjetividade direcionada para o pensar excessivo, Frédéric age pouco e, quando age, está impulsionado pelo amor que representa seu sentido existencial por excelência. Por depositar na conquista de uma mulher a quem ama o valor de toda a vida, sem considerar os empecilhos passíveis de serem encontrados nessa empreitada, ele fracassa inevitavelmente.

### 3.4 – SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO DE *QUARUP*

Em *Quarup*, observamos um painel que apresenta pelo menos três fatos históricos brasileiros relevantes: 1) a morte de Getúlio Vargas, em 1954, 2) a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, e 3) a explosão do golpe militar, em 1964.

Para tratar desse contexto, começemos por dizer que, no século XX, o Brasil vivenciou duas experiências ditatoriais: 1) a ditadura cesarista, imposta por Getúlio Vargas (de 1930 a 1945), e 2) a ditadura militar (de 1964 a 1985). Ambas se caracterizaram, segundo Evaldo Vieira (2014, p. 13), no livro *A ditadura militar: 1964–1985 (momentos da república brasileira)*, como ditaduras porque, como organização política desempenhada por uma pessoa ou por um grupo, buscavam controlar, de maneira arbitrária, “todas as instituições sociais, de forma discricionária e completa, sem partido e sem ideologia definida”.

Getúlio Vargas se torna presidente do Brasil após longa experiência na vida política (havia sido Deputado Estadual, Deputado Federal, Ministro da Fazenda do Presidente Washington Luís, Governador do Rio Grande do Sul e Senador). Seu primeiro mandato, como Presidente, ocorre entre 1930 e 1945; seu segundo mandato ocorre entre 1951 e 1954.

Em *Sobre o autoritarismo brasileiro*, Lilia Moritz Schwarcz (2019, p. 224) assinala que: “Desde o início da nossa breve República, se foram vários os momentos de maior normalidade política, não foram poucas as ocasiões em que a regra democrática foi descumprida e o Estado funcionou na base da exceção”. A autora menciona alguns exemplos e, dentre eles, alude ao que ela denomina ditadura do Estado Novo, ou seja, a ditadura que perdurou entre 1937 e 1945<sup>152</sup>, tendo na figura centralizadora de Getúlio Vargas sua principal liderança e como base a imposição de uma nova Constituição.

Getúlio Vargas sai de cena, em 1945<sup>153</sup>, para voltar, por meio de eleições diretas, em 1951. No livro *Brasil: uma biografia*, de Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling (2018, p. 401), somos informados de que a vitória de Getúlio Vargas era indiscutível, pois “quase 4 milhões de eleitores, ou 48,7% do total, cravaram seu nome nas urnas”. Ainda sobre isso, as autoras asseveram que: “No dia 31 de janeiro de 1951, ele subiu novamente as escadas do Palácio do Catete, dessa vez na condição de presidente eleito pelo voto direto da população”.

---

<sup>152</sup> A autora não menciona, neste livro, o período de 1930 a 1937, quando Getúlio Vargas permanece no poder: 1) no Governo Provisório (1930–1934) e 2) no Governo Constitucional (1934–1937).

<sup>153</sup> Getúlio Vargas foi deposto, conforme Schwarcz e Starling (2018, p. 386), por seus ministros militares, dentre eles Eurico Gaspar Dutra (ministro de guerra e general do Exército), em 29 de outubro de 1945. Embora a contragosto, Getúlio Vargas apoiou Eurico Gaspar Dutra, que se tornou Presidente e exerceu seu mandato entre 1946 e 1950, vencendo nas eleições o comandante da Força Aérea Brasileira, o brigadeiro Eduardo Gomes. Getúlio Vargas rompe com Eurico Gaspar Dutra ainda em 1946.

Segundo Sonia Regina de Mendonça (1986, p. 49), no livro *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*, estavam em pauta, nesse momento, a preservação do arbítrio aplicada durante o Estado Novo, a concentração de poderes nas mãos do Executivo e, especialmente, o papel das massas para manutenção do jogo político-partidário. Para Mendonça, havia, porém, um “equilíbrio instável” em torno das massas e do grupo que aparelhava o Estado proposto por Getúlio Vargas. Diante disso, Mendonça (1986, p. 49) afirma: “O segundo governo Vargas, inaugurado pela via eleitoral, foi um exemplo das fissuras que comprometiam tanto o modelo econômico iniciado em 1930 — agora em agonia — quanto o próprio regime populista”. Desde o início do governo, em vários setores, o presidente não estava em situação confortável. Da fragilidade econômica perceptível em seu governo às forças políticas de oposição, o governo de Getúlio Vargas já apresentava prenúncios de queda.

O contexto inicial de *Quarup*, portanto, está atrelado ao período no qual Getúlio Vargas está no poder em seu segundo mandato. Esse romance retoma, de forma emblemática, acontecimentos pontuais do governo de Getúlio Vargas, assim como a famigerada morte do presidente. A esse respeito, Schwarcz (2019, p. 106) afirma:

Em 1954, Getúlio Vargas suicidou-se. Na carta-testamento que deixou, botou a conta na crise política e nas diversas acusações de corrupção feitas a ele e a alguns membros do seu governo. Além do “crime da rua Tonelero” — um atentado executado por auxiliares próximos do presidente contra seu maior inimigo, Carlos Lacerda —, um caso ainda mais grave, e que já havia jogado a opinião pública contra GV, envolveu o jornal *Última Hora*. A essa altura o único órgão de imprensa a permanecer ao lado do presidente, o noticioso foi acusado, por uma Comissão Parlamentar de Inquérito, de receber dinheiro para apoiar o governo.

Acrescentam a esses motivos a ideia de que, à época, um golpe militar<sup>154</sup> estaria em curso. Se esses eram os motivos ou não, acontece que Getúlio Vargas sai de cena. Em *Quarup*, dois fatos envolvendo o Presidente são enfatizados: 1) o “crime da rua Tonelero”<sup>155</sup> e 2) o suicídio de Getúlio no dia 24 de agosto de 1954.

---

<sup>154</sup> Schwarcz (2019, p. 107) trata sobre isso dizendo que: “Há quem diga que o suicídio evitou um golpe militar que se montava já naquela época. Ou melhor, adiou-se por dez anos, pois em 1964 ele ganharia corpo, e também a partir da alegação de corrupção, acrescida de subversão individual e do Estado”.

<sup>155</sup> Esse crime envolveu Carlos Lacerda (inimigo declarado de Getúlio Vargas que sofreu um tiro no pé) e o brigadeiro Rubens Vaz (que foi assassinado na ocasião). A morte do brigadeiro causou graves conflitos políticos ao Presidente, tendo em vista que atingia frontalmente as Forças Armadas. Em *Quarup*, o narrador capta esse contexto conflituoso ao apresentar o diálogo entre Otávio e o Ministro Gouveia. Quando Otávio diz que ao menos não morreu ninguém no atentado, temos a seguinte fala de seu interlocutor (CALLADO, 1984, p. 202): “O pior é que morreu — disse Gouveia. — Um oficial da Aeronáutica que acompanhava o Lacerda”. Como resposta, temos: “Mataram o gajo errado — disse Otávio. — O Brasil não tem concerto”.

Esses acontecimentos são apresentados no terceiro capítulo de *Quarup*, intitulado: *A maçã*. Nando, na ocasião, se encontra em missão no Xingu, ao lado de algumas pessoas que realizam trabalho no *Serviço de Proteção aos Índios – SPI*. Primeiramente, vejamos como “o crime da rua Tonelero” foi apresentado na obra:

Fontoura se aproximou, nervoso, vindo da escuta do rádio.

— Ramiro, meu velho, a coisa no Rio está fervendo. Todo mundo é acusado de ter mandado matar o Lacerda. Falam no Lutero e no Benjamim Vargas, na Guarda Pessoal do Presidente e, portanto, até no Presidente. Um cocoré de todos os demônios. O Presidente devia antecipar a visita dele. Devia vir inaugurar o Parque. Ficava aqui se fosse preciso.

— Calma, Fontoura, é preciso deixar as paixões amainarem um pouco. O Lacerda tem tantos inimigos que o difícil vai ser escalar um, como mandante do crime. O Presidente é que não ia dar uma mancada dessas. Calma no Brasil. (CALLADO, 1984, p. 207).

O diálogo entre Fontoura e Ramiro é desenvolvido em torno da promessa do Presidente de inaugurar o então Parque Nacional Indígena do Xingu. Fruto de uma política pública idealizada no governo getulista, o projeto poderia não sair do papel caso o Presidente não assinasse o documento que garantiria legalmente a existência desse Parque direcionado à proteção de indígenas.

Para Fontoura, bem como demais personagens, a derrocada de Getúlio Vargas figura como acontecimento devastador, porque se o Presidente fosse deposto, o Parque correria o risco de não ser concretizado, isto é, os indígenas correriam o risco de não terem o espaço que lhes asseguraria proteção institucional.

A notícia que chega a Fontoura é, portanto, preocupante. Ele e Ramiro estão envolvidos na atmosfera conflitante proporcionada pela política nacional. O comentário feito por eles acerca do atentado contra Carlos Lacerda e Rubens Vaz é, certamente, uma análise que privilegia a dúvida: Getúlio Vargas, na visão deles, não seria ingênuo a ponto de cometer um crime contra seu inimigo declarado, que vivia na imprensa construindo discursos contrários a ele, também não seria imprudente a ponto de assassinar um oficial das Forças Armadas, algo que poderia vulnerabilizá-lo em relação aos militares cujas onipresenças se faziam notar desde a implantação da República no Brasil.

Uma preocupação fica explícita na fala de Fontoura: o Presidente deveria assinar o documento que tornaria real o projeto de criação do Parque. Ainda sobre o desejo de que Getúlio Vargas assinasse esse documento, também sobre as implicações do atentado que atribuíam ao Presidente, temos o seguinte diálogo:



Falua olhou de novo Fontoura, antes de falar, segurando-lhe o braço por cima da mesa, numa atitude de quem avisa que um doente piorou.

— A Folha quer que eu regresse já porque, pelo menos segundo o chato do Melo secretário, Getúlio não vem mais ao Xingu: volta para Itu.

— Como é isto? — disse Fontoura tamborilando os dedos sobre a mesa.

— Parece que está renunciando, ou tem que renunciar. O vice-presidente Café disse que renuncia se o Getúlio renunciar. Mas Getúlio, macaco velho, não vai meter a mão nessa cumbuca. O outro se pilha no Governo e resolve não renunciar. E daí? Quem é que vai forçar ele? Getúlio diz que no máximo se licencia. Enquanto isso, para tudo, os negócios se interrompem, fica toda uma nação de palermas de olhos pregados no Palácio do Catete. (CALLADO, 1984, p. 233–234).

O diálogo, agora estabelecido entre Falua e Fontoura, deixa este preocupado. A conjuntura começa a apresentar-se nefasta para o Presidente. De atentado envolvendo seu nome a pressões para a renúncia, Getúlio Vargas, em seu segundo mandato, corre risco de deposição. Diante dos escândalos e da possibilidade de renúncia, o Palácio do Catete se torna alvo fácil: o Brasil, por motivos variados, está tenso. Falua e Fontoura, por exemplo, é parte desses brasileiros que se encontram em contexto de incertezas políticas. Para Fontoura, a queda de Getúlio Vargas é a destruição de suas expectativas.

A desilusão toma conta dos envolvidos no trabalho de assistência aos indígenas quando é veiculada a notícia da morte de Getúlio Vargas. A cena final do capítulo *A maçã* se dá exatamente quando a notícia alcança a todos como uma explosão: Getúlio Vargas comete suicídio. A morte do Presidente, acontecimento que foi vivenciado por muitos brasileiros com contornos de tragédia, é apresentada por Schwarcz e Starling (2018, p. 410) da seguinte forma:

No fim da madrugada, quando ele já estava recolhido, seu irmão Benjamim bateu na porta do quarto para informá-lo da intimação que recebera para comparecer ao Galeão. Só então Vargas teve certeza de que ele era o próximo. Fechou a porta, deitou-se na cama. Em algum momento entre 8h30 e 8h40 da manhã de 24 de agosto de 1954, Getúlio encostou o cano da pistola no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho.

A notícia foi veiculada pelo *Repórter Esso* e atingiu a população com perplexidade. Antônio Callado consegue mimetizar esse acontecimento em momento dos mais esteticamente trabalhados da obra. A narração acontece em fluxo, com a supressão de pontuações e com a fala das personagens sendo exposta de forma desordenada. É perceptível a técnica do

paralelismo cênico<sup>156</sup>, nesse trecho, porque ao mesmo tempo em que a notícia atinge Nando e as demais personagens, os indígenas realizam a cerimônia do *quarup*<sup>157</sup>.

A desolação ante a morte de Getúlio Vargas se dá por motivos específicos: 1) todos estão preocupados, como a massa de brasileiros, pela incerteza que essa morte representa para o futuro político do país, 2) o Parque não obteve a assinatura do Presidente cujo governo foi capaz de pensar um projeto direcionado aos indígenas e 3) os funcionários poderão, com a queda do Presidente, perder o cargo que ocupam.

É pertinente considerar que, enquanto alguns choram ou ficam visivelmente desolados, os indígenas que surgem na cena, ironicamente, estão alheios ao que acontece. Ao longo do capítulo (que é um dos mais voltados no romance para a discussão em torno da figura do indígena), acompanhamos a preparação para o *quarup*<sup>158</sup>, festa religiosa repleta de rituais que, no romance de Antônio Callado, é apresentada com pormenorezações.

Inicialmente, a festa tem como objetivo honrar os mortos considerados ilustres. O rito teria sido concebido por Maivotsinim<sup>159</sup>, ser espiritual criador dos homens. No trecho seguinte, o narrador assinala (CALLADO, 1984, p. 239): “Maivotsinim criou a raça humana fazendo *quarups*, com os quais criou os homens, homens como Canato, Sariruí, Apucaia e o Anta, que agora faziam *quarups* para criar Maivotsinim”.

---

<sup>156</sup> Consideramos que há paralelismo cênico nesse capítulo por observamos dois acontecimentos que se desenvolvem simultaneamente: 1) a morte de Getúlio e 2) a cerimônia religiosa dos indígenas. Devemos dizer, porém, que há mais de uma cena ocorrendo ao mesmo tempo: Sônia, por quem Falua e Ramiro são apaixonados, vai embora com o indígena Anta.

<sup>157</sup> Utilizamos, aqui, a grafia apresentada por Antônio Callado no romance, no entanto é pertinente destacar que essa palavra é grafada, frequentemente, da seguinte forma: *kuarup*.

<sup>158</sup> De acordo com Ana Carolina Aleixo Vilela (2018), na matéria *Karup – o ritual fúnebre que expressa a riqueza cultural do Xingu*: “O Kuarup ocorre sempre um ano após a morte dos parentes indígenas. Os troncos de madeira representam cada homenageado. Eles são colocados no centro do pátio da aldeia, ornamentados, como ponto principal de todo ritual. Em torno deles, a família faz uma homenagem aos mortos. Passam a noite toda acordados, chorando e rezando pelos seus familiares que se foram. E é assim, com reza e muito choro, que se despedem, pela última vez”. Cf. VILELA, Ana Carolina Aleixo. **Kuarup** – o ritual fúnebre que expressa a riqueza cultural do Xingu. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2018/kuarup-o-ritual-funebre>. Acesso em: 01 jun. 2022.

<sup>159</sup> Utilizamos, aqui, a grafia apresentada por Antônio Callado no romance, mas encontramos outras grafias: *Mawutzinin* e *Mavutsinin*. Sobre essa entidade, George de Cerqueira Leite Zarur (2003), no texto *Kuarup – Parte III*, assinala: “O ritual do Kuarup (nome de uma madeira) revive a narrativa religiosa dos índios do Xingu, centrada na figura de Mawutzinin, relativa à vida e à morte de seres humanos. Por seu papel na criação do mundo, dos homens e das coisas, Mawutzinin tem sido comparado a “Deus” ou, de outra forma, ao “demiurgo” (na tradição platônica, também divino). Mawutzinin é um ser eteno, antropomorfo, responsável pela criação dos primeiros seres humanos, a partir de troncos de árvore”. Cf. ZARUR, George de Cerqueira Leite. **Kuarup – Parte III**. 2003. Disponível em: <http://www.brasiloste.com.br/2003/08/kuarup-2/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

Em *Histórias de Orlando e Cláudio Villas Bôas*, Betty Mindlin (2013) realiza uma síntese a respeito dos rituais que envolvem essa festa religiosa. Dessa maneira, ao descrever o *quarup*<sup>160</sup>, a autora (MINDLIN, 2013, p. 08–09) assevera:

Os rituais alto-xinguanos são famosos e belíssimos. O Kuarup, o ritual dos mortos, talvez o mais importante, é realizado ao longo de um ano inteiro, compreendendo trocas e oferendas complexas baseadas no sistema do parentesco. Outros povos são convidados para o encerramento do Kuarup, que dura vários dias. Há danças, cantos fúnebres, o grandioso final com troncos que representam os mortos e competições entre os povos, como a luta *huka huka*. É o choro pelos parentes que se vão e ao mesmo tempo um renascimento, uma cerimônia que evoca, a partir de troncos de madeira, a criação da humanidade por Mavutsninin.

A festa tem início, no romance, com o *moitará* que, segundo Mindlin (2013, p. 09), é uma cerimônia “de troca dentro de um mesmo povo ou entre vários povos, uma espécie de jogo de oferendas e contraoferendas”. Depois, também são mencionados o *javari* — para Mindlin (2013, p. 09), é “uma luta de dardos entre jogadores de povos ou aldeias diferentes” — e o *huka-huka* — espécie de arte marcial indígena que consiste em uma luta entre guerreiros cujo objetivo é demonstrar força ao derrubar o oponente de costas para o chão.

Um dos momentos significativos do ritual ocorre quando são colocados, no centro da tribo, os *quarups*, isto é, troncos de madeira que representam os mortos célebres. No romance, o narrador (CALLADO, 1984, p. 240) menciona esse ritual: “Os seis *quarups* foram plantados no centro do terreiro e sobre as varas esguias um dossel de palmas de buriti cobriu suas cabeças de cabelo de algodão”. Depois, enquanto as personagens estão às voltas com suas inquietações políticas, o *quarup* se desenvolve. O narrador apresenta o ritual intercalando-o com diálogos sobre: o atentado a Carlos Lacerda, a possibilidade de queda de Getúlio Vargas, o desejo de que o Presidente fosse ao Xingu assinar o decreto de criação do Parque etc. São mencionados, além disso, os conflitos envolvendo Ramiro, Sônia, Falua e o indígena Anta. Em meio a esses acontecimentos, o narrador apresenta com detalhamento o *quarup* em pleno desenvolvimento:

---

<sup>160</sup> Feldmann (1990, p. 70) comenta, também, que: “A palavra indígena *Quarup* designa, em Callado, uma figura humana de madeira esculpida para a representação ritual da criação do homem. O mito indígena conta que Maivotsinim esculpiu seis mulheres de madeira e que o sol lhes deu a vida. A repetição ritual desse ato de criação da vida humana é parte integrante dos rituais fúnebres dos índios. Depois de um banquete festivo, os membros da tribo reúnem-se, ao romper da aurora, em torno de umas figuras de madeira que representam os recém-falecidos. Logo que os primeiros raios de sol atingem o peito oco das figuras, elas parecem criar vida, assumindo em si as almas dos falecidos”.

A queda da noite trouxe ao quarup uma irrupção de fogo: da maloca de Canato saíram brandindo palmas acessas de buriti os índios anfitriões, uialapiti, meinaco, aueti, bichos convocados por Maivotsinim para animar os quarups com ritmo e fogo. Velhos descarnados fumando seus longos cigarros e sentados entre os quarups entoam:

— Ho-ri-ri. Icatô! Ho-ri-ri. Icatô!

Velhas carpideiras respondem:

— Nei-mahon! Nei-mahon!

Os índios em tropel de fogo estão pintados da cabeça aos pés e os cabelos cortados rente são agora um sólido barrete de urucum. Da grossa barra de tinta vermelha sobem e se encontram no alto riscas rubras. Os índios dançam ao som das flautas enormes e quando marretam o chão com o pé de pilão o cabelo sólido de tinta bate-lhes nas orelhas como asas escarlates.

— Ho-ri-ri!

— Nei-mahon!

(CALLADO, 1984, p. 243–244).

No dia seguinte ao rito de carpir os mortos, ocorrem os jogos e competições. É nesse momento que o rádio do Posto Capitão Vasconcelos dá a fatídica notícia: enquanto os indígenas homenageiam seus mortos com a celebração do *quarup*, um político “ilustre” (embora contraditório e, portanto, complexo) acaba de morrer. Os funcionários choram ou ficam emocionalmente abalados, porquanto a morte de Getúlio Vargas traz implicações diversas para eles. Os indígenas, enquanto isso, celebram seus mortos demonstrando força em jogos e lutas.

Antes de discorrermos sobre essa cena, que merece nota nessa leitura, vale ressaltar, para fins de comparação, uma cena que ocorre no romance *A educação sentimental*, isto é, a cena em que o herói espera Madame Arnoux para o primeiro encontro quando, ao mesmo tempo, explode um movimento de revoltosos nas ruas de Paris. A cena é apresentada, também, com a técnica do paralelismo cênico. Enquanto Frédéric espera sua amada, ansioso e deprimido, a revolta explode nas ruas de Paris e, Madame Arnoux, em casa, sem apoio do marido, vê seu filho adoecer profundamente. O movimento do herói à espera da amada coincide com o fato de dimensão histórica que se descortina na cena. Seja pela criação de imagens, seja pelo uso de alguns vocábulos, ou mesmo pela estrutura oracional, a cena é intensa, acompanha no plano da linguagem a tensão vivida pelo herói e pela heroína, tudo conflui para a sensação de angústia que as personagens sentem e que o narrador, por meio do discurso indireto livre, processa, por vezes, em fluxo.

Em *Quarup*, o fluxo vai às últimas consequências. A cena é também intensa e acompanha, no plano da linguagem, talvez mais profundamente do que no romance de Gustave Flaubert, a tensão vivida pelo herói e por seus companheiros.

Ainda no sentido de estabelecer comparações, se considerarmos as ações desses heróis romanescos, especificamente nas cenas mencionadas, percebemos que Nando, na ocasião, está

consciente da tragédia que ocorre distante dele (em âmbito nacional) e próximo a ele (em âmbito local), ou seja, ele vivencia o fato histórico e compreende suas implicações. O herói não é indiferente, ao contrário, está deprimido, porque sabe que os indígenas poderão sofrer com a situação e porque seus companheiros estão frustrados, assim como ele, por não conseguirem obter do Presidente aquilo que lhes poderia legitimar o trabalho. Nando é, também, capaz de sofrer pelos indígenas que, nesse contexto, não alcançam a dimensão dos acontecimentos.

Frédéric, na cena política que se descortina à sua frente, está indiferente aos eventos. Centrado em sua expectativa, que é frustrada (e na frustração localizamos proximidade com o estado emocional de Nando), o herói não alcança a tragédia que se dá no cenário tenso e conflitante no qual está inserido.

Em *Quarup*, Nando é um herói consciente desse fato histórico, enquanto os indígenas (que podem ser amplamente afetados com a situação) são indiferentes. N'A *educação sentimental*, quem é indiferente ao fato histórico, de modo que é um herói inconsciente, é Frédéric, enquanto os revoltosos (o povo que reivindica seus direitos) têm consciência crítica e atuam no sentido de reverter o quadro em que vivem. É curioso perceber, portanto, como esses heróis percebem de maneira tão diversa os acontecimentos históricos mimetizados nas obras que protagonizam.

Retomando a cena final do capítulo *A maçã*, leiamos o trecho da cena da morte de Getúlio Vargas, de modo a constatar como os aspectos estéticos são construídos nessa obra, e de que maneira, na linha de Candido (2010), fatores externos se transformam em fatores internos:

Os índios da huka-huka e do moitará e javari só ouviram porque conheciam muito bem a voz do Fontoura mas ligar não ligaram o grito dele não, porque não queria dizer nada que índio soubesse e viram logo que só podia ser lá coisa entre caraíba o Fontoura berrando o velho se suicidou, o velho se matou, o velho morreu e nem interessava também que o Cícero berrasse junto dizendo meteu uma bala no coração e morreu, Getúlio morreu. Otávio saiu correndo como um doido do campo de pouso e encontrou diante da casa do Posto Cícero aos soluços e Fontoura repetindo Getúlio morreu e Nando e Vanda e Lídia de caras transtornadas também e todos a perguntarem se seria que era verdade mesmo quem é que tinha ouvido no rádio e não havia a menor dúvida o velho tinha metido uma bala no coração e quando Otávio chegou ao pé do rádio no escritório sentiu aquele cheiro forte de éter e Falua e Ramiro estavam ao pé de uma mala aberta onde tinha caixa de rodo metálico e os dois tinham lenços na mão e balbuciavam um para o outro coisas onde o nome de Sônia aparecia o tempo todo mas Sônia não tinha ouvido nem o nome dela e nem as notícias berradas e nem nada andando e andando na trilha do Anta que tinha graças a Deus entendido naquela cabeça bonita por fora e esquisita por dentro que tinha que andar muito e que ir bem longe para guardar a fêmea branca que tinha

arranjado com sua tesão e sua malandragem e Sônia que não escutou nada só tinha que seguir a musculosa traseira castanha com miçanga azul e cada vez entraram mais na mata ele e ela como um fiinho de Tuatuarizinho de nada se perdendo para todo o sempre no marzão verdão do matagal e Otávio empurrou para o chão Ramiro e Falua e esguichou o lança-perfume bem na cara dos dois que protestaram não faz isso Sônia volta Sônia e saíram quase tropeçando nos *quarups* que vinham rolando, rolando pelo declive tocados pelos pajés e *plaf* *plaf* *plaf* um atrás do outro foram entrando n'água e o maior de Uranaco mergulhou um pouco, emergiu, saiu boiando com sua faixa de algodão tinto e suas penas de arara e de gavião. (CALLADO, 1984, p. 258–259).

O trecho inicia com uma gradação construída com conjunções aditivas. Em seguida, orações são construídas quase sem vírgulas indicando o fluxo de imagens, o que nos dá a sensação da tensão vivida na cena. Os indígenas, em pleno desenvolvimento da cerimônia do *quarup*, acompanham essa tensão a partir dos gritos de Fontoura, apresentados sem a diferenciação entre o que é discurso do narrador e o que é discurso da personagem, mas estão alheios às preocupações dos brancos. Também estão alheios Falua e Ramiro, porque se encontram sob efeito de lança-perfume. As imagens seguem em fluxo. A ausência de pontuações dimensionam a urgência do narrador em apresentar, de forma tumultuada, o desespero e a angústia das personagens.

Conforme havíamos apontado, o paralelismo cênico envolve duas realidades distintas: 1) as questões dos funcionários do Posto (a reação à morte de Getúlio Vargas e a fuga de Sônia com o indígena Anta) e 2) a celebração do *quarup* realizada pelos indígenas. Os dois grupos estão aproximados no sentido de que ambos tratam, embora com perspectivas diferentes, da morte. O primeiro grupo lida com a morte de uma figura histórica célebre e não menos problemática. O segundo grupo lida com a morte de seus antepassados e festeja seus valores e sua honra.

Algo notável nesse trecho, tem a ver com o momento em que Falua e Ramiro quase tropeçam em pedaços de madeira, denominados *quarups*, que rolam e caem na água. Uma onomatopeia — *plaf*, *plaf*, *plaf* — é utilizada para dar a ideia do barulho dos *quarups* caindo. Enquanto os *quarups*, na ritualística, são lançados às águas<sup>161</sup> para libertação da alma dos mortos, Falua e Ramiro não querem deixar livre Sônia, tampouco os funcionários querem deixar

---

<sup>161</sup> Vilela (2018) menciona pormenores do huka-huka (um dos pontos altos do *quarup*) e afirma, em seguida, que: “Ao final da luta, os ornamentos colocados nos troncos são retirados e entregues às famílias dos mortos homenageados. Em seguida, os troncos são atirados na Lagoa Ipavu, para que a alma deles seja liberta”. Cf. VILELA, Ana Carolina Aleixo. **Kuarup** – o ritual fúnebre que expressa a riqueza cultural do Xingu. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2018/kuarup-o-ritual-funebre-que-expressa-a-riqueza-cultural-do-xingu>. Acesso em: 07 jun. 2022.

livre o Presidente que, ao morrer, causa neles desalento: descem rio abaixo a possibilidade de verem o Parque ser inaugurado e a segurança em relação ao cargo que ocupam<sup>162</sup>.

Sabemos que Jânio Quadros é quem assina o *Decreto Nº 50.455*, de 14 de abril de 1961, que cria o Parque Nacional do Xingu<sup>163</sup>, mas antes do governo de Jânio Quadros, cuja renúncia configura evento relevante para o enredo de *Quarup*, vale ressaltar que o país vivenciou, entre a morte de Getúlio Vargas e a renúncia de Jânio Quadros, o governo de Juscelino Kubitschek.

Segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 412), a eleição de 1955 foi marcada pela criação de uma chapa “disposta a defender o legado de Vargas e com capilaridade nacional: Juscelino Kubitschek para presidente e João Goulart para vice-presidente”. Antes disso, Café Filho, vice-presidente de Getúlio Vargas, havia governado o país e, alegando problemas de saúde, havia deixado o governo que foi assumido, interinamente, por Carlos Luz, presidente da câmara dos deputados que permaneceu no poder apenas por três dias. Com os problemas criados por Carlos Luz, ficou em seu lugar Nereu Ramos até o retorno de Café Filho.

Em 31 de janeiro de 1956, tendo como vice-presidente João Goulart, Juscelino Kubitschek inicia seu governo. Seu plano era manter certo controle sob as Formas Armadas e desenvolver um Plano de Metas no campo econômico. Schwarcz e Starling (2018, p. 415) afirmam, a propósito, que esse plano foi o “primeiro e o mais ambicioso programa de modernização já apresentado ao país”. Além disso, ele estava preocupado com a industrialização e com outras ações que o tornaram figura bem vista pela população e até por outros políticos. Schwarcz e Starling (2018, p. 416) dizem que: “Esse era o estilo de Kubitschek: talento de negociador, astúcia política, visão empresarial e capacidade de reconhecer as qualidades alheias — além de um sorriso que ficou famoso”.

Mendonça (1986, p. 51) considera Juscelino Kubitschek um “marco na reorientação dos rumos de nossa economia”. Para a autora, ele proporcionou mudanças econômicas drásticas em pouco tempo. A ideia seria construir um novo Brasil em atendimento ao *slogan*: “Cinquenta anos em cinco”.

---

<sup>162</sup> Sabemos que a morte do Presidente poderia impactar, além disso, na posição ocupada pelas pessoas vinculadas a ele, conforme apreendemos do discurso do Ministro Gouveia (CALLADO, 1984, p. 202): “Muito entre nós, que ninguém nos ouça, a coisa pode dar com o velho no chão. E a gente se esborraça também, é claro”. Se o Presidente fosse ao Xingu assinar o decreto para criação do Parque, ele teria mais um epíteto, segundo o Ministro Gouveia (CALLADO, 1984, p. 203): “Minha ideia é fazê-lo sair daqui como Pai dos Índios, além de Pai dos Pobres”.

<sup>163</sup> DECRETO Nº 50.455, de 14 de abril de 1961. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=117580](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=117580). Acesso em: 30 mai. 2022. Existem alterações desse Decreto nos governos durante a ditadura militar: 1) Decreto Nº 63.082, de 06 de agosto de 1968, que altera os limites do Parque Nacional do Xingu, 2) Decreto Nº 82.263, de 13 de setembro de 1978, que altera os limites do Parque Nacional do Xingu e 3) Decreto Nº 68.909, de 13 de julho de 1971, que altera os limites do Parque Nacional do Xingu e 4) Decreto Nº 82.263, de 13 de setembro de 1978, que altera o nome do Parque Nacional do Xingu para Parque Indígena do Xingu.

Existiram problemas, segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 422–423), para o desenvolvimento do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, dentre eles: 1) a internacionalização da economia brasileira que integrava setores industriais locais à estrutura econômica mundial por meio de empresas multinacionais e 2) a incapacidade de implantar seu projeto quando ele não pensou na alteração das bases de desigualdade social e política do país.

Nesse contexto, enquanto o Presidente concebia a modernização das cidades, a população rural começava a ganhar força quanto à reivindicação de direitos atinentes à terra. A esse respeito, Schwarcz e Starling (2018, p. 424) observam:

No final dos anos 1950, a reforma agrária se consolidou como reivindicação unificadora das lutas dos trabalhadores rurais; surgiram as organizações camponesas e em meados da década foi criada a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (Ultrab). E então, em 1955, as Ligas Camponesas renasceram no Nordeste.

As Ligas Camponesas<sup>164</sup> se desenvolveram com intensidade em Pernambuco, tendo início no Engenho Galileia<sup>165</sup>, na cidade de Vitória de Santo Antão. Essas Ligas consistiam em associações de trabalhadores rurais que tinham como objetivo, dentre outros pontos, a realização de reforma agrária<sup>166</sup>. Outras reivindicações também podem ser apreendidas desse movimento: dignidade para o trabalhador, seguridade em termos de justiça social e promoção de Educação e de Saúde.

Em Pernambuco, a força das Ligas Camponesas foi inconteste. Na concepção de Schwarcz e Starling (2018, p. 425), foi determinante, nesse contexto, a criação, em 1955, da *Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas – SAPPP*, criada no Engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão–PE. Essa associação alcançou ampla visibilidade e conseguiu trazer para o âmbito nacional o debate acerca dos problemas agrários.

---

<sup>164</sup> Os camponeses do Engenho Galileia, na concepção de Page (1972, p. 59–60), “havia descoberto um mecanismo que poderia criar essa pressão e traduzi-la em movimento”. O autor (1972, p. 60) menciona, além disso, que: “Um jornal apelidou a sociedade de “Liga Camponesa”, com certeza para despertar lembranças e sugerir uma conexão com as Ligas Camponesas organizadas pelo Partido Comunista Brasileiro em 1945 e dissolvidas logo depois. O nome pegou”.

<sup>165</sup> Sobre a formação da primeira Liga Camponesa, Page (1972, p. 53) menciona que “moradores do Galileia, 140 famílias ao todo, formaram o que chamaram solenemente de Sociedade de Agricultura e Criação de Gado dos Plantadores de Pernambuco” e, dessa forma, criaram uma das mais relevantes experiências de movimento político, com vistas à reconfiguração das condições de vida do trabalhador rural, que o Brasil pôde registrar.

<sup>166</sup> Page (1972, p. 64) destaca a esse respeito que: “A meta visada pelo movimento das Ligas Camponesas era a reforma agrária. Julião e todos os que com ele trabalhavam constantemente salientavam a necessidade de se produzirem mudanças radicais no sistema global de posse de terra e da produção agrícola do Nordeste”.



Segundo Joseph A. Page (1972, p. 53), no livro *A revolução que nunca houve: o Nordeste do Brasil em 1955–1964*: “Eles poderiam, por meio de contribuições mensais, estabelecer um fundo que seria utilizado para contratar uma professora para crianças e para formar uma cooperativa de crédito para a compra de sementes e implementos”. Além disso, com a criação dessas associações, conforme Page (1972, p. 64), “os dependentes de membros falecidos poderiam sacar do fundo o dinheiro para custeio das despesas do funeral”, garantindo-lhes a certeza de que não seriam sepultados (fato lido por eles como humilhante) com o caixão público oferecido como caridade pela prefeitura.

Essa experiência é apresentada em *Quarup*<sup>167</sup>, com maior ênfase, no quinto capítulo, intitulado: *A palavra*<sup>168</sup>. No início desse capítulo, encontramos Nando ao lado de Francisca, que ministra aula de alfabetização para os camponeses. Nesse sentido, Francisca enfatiza em sua aula a construção de diálogos e a elaboração de questionamentos, conforme observamos no trecho:

— Reclamar vocês todos sabem o que é — disse Francisca.  
Os camponeses riram.  
— Só que precisam reclamar cada vez mais. Reclamar tudo a que vocês têm direito. Direito também vocês sabem o que é. Direito que todo homem

---

<sup>167</sup> Algo interessante de observar, em se tratando de Antônio Callado, é que ele teve papel relevante no debate construído em torno do Nordeste que propiciou a criação das Ligas Camponesas. Sobre a atividade jornalística de Antônio Callado, observador criterioso do Nordeste, Page (1972, p. 84–85) afirma: “Callado, um jornalista urbano com leitores espalhados por todo o território nacional, ajudou a catalisar a indignação pública. Seus artigos eram vívidos e explícitos. Mais importante ainda é que apareceram no momento oportuno, pois Celso Furtado, grande amigo de Callado, estava, no mesmo momento, engajado numa luta para persuadir o Congresso Nacional a adotar uma política econômica completamente nova para o Nordeste. Na realidade, Callado havia realizado sua viagem à região a pedido de Celso Furtado”.

<sup>168</sup> Em *Quarup*, são apresentadas diversas linhas ideológicas que estão vinculadas às Ligas Camponesas: 1) o Partido Comunista — representado por Otávio —, 2) a Igreja Católica — representada pelo Padre Gonçalo —, 3) os políticos cuja legenda partidária, ou interesses políticos pessoais, possibilitam o apoio ao movimento — representado pelo Governador — e 4) os camponeses em busca de reforma agrária e melhores condições de vida — representado por Januário. Devemos considerar que Januário, embora mais próximo dos ideais que os camponeses defendem, termina por ser uma personagem contraditória. Com personalidade, por vezes, impulsiva e intolerante, Januário se mostra acríptico quando prefere destruir leite em pó, latas de comida e vacinas, porque o recebimento desses donativos poderia diminuir a força da manifestação que ele pretende fazer contra o Governador que, na ocasião, sofre ameaça de ser deposto. Nando não aceita o gesto de Januário e tenta contê-lo, pois (CALLADO, 1984, p. 427): “Com golpes secos, exatos, Januário começou a fazer saltar com a lâmina do canivete tampas de leite em pó e a rasgar as caixas de papelão que continham vacinas e remédios”. Nando, como resposta, o adverte: “Com todo esse perigo de varíola? Com a fome que ainda grassa no Auxiliadora? Não seja idiota, Januário”. Ele não atende ao pedido de Nando: “Januário agora jogava punhados de ampolas no chão. Nando subiu num salto ao caminhão e pegou Januário pelos ombros”. Na tentativa de conter Januário, Nando ameaça: “Para com essa estupidez ou eu dou o alarma. Você não está doente e não está com fome. Esta violência te sai muito barata. Faz a tua revolução mas deixa que os que precisam aceitem a caridade alheia”. Os dois começam uma luta corporal: “Nando se atracou com Januário e sentiu uma dor aguda nas costas, no glúteo. Escorregou ao se afastar de Januário, rolou por cima de uma lata e caiu no chão branco de leite em pó. Januário saltou atrás”. Embora arrependido por seu gesto violento contra Nando, que é ferido no glúteo, Januário não hesita, egoísta que é, em prosseguir com a destruição de donativos.

tem de comer, de ganhar dinheiro pelo trabalho que faz, de votar em quem quiser em dia de eleição.

— O voto é do povo — disse um camponês.

— O pão é do povo — disse outro.

— O pão dá vida e saúde ao povo — disse outro.

— Isto mesmo — disse Francisca — mas vamos deixar as lições passadas e aprender a de hoje. Nosso Estado tem um...

— Governador — disse um camponês.

— E o Brasil — disse Francisca — tem um...

— Presidente da República.

— Muito bem. Todo país tem seus Governadores e tem um Presidente.

Mas agora tem um Governo que conversa com todos os Governos. O Governo dos Governos se chama Nações Unidas, quer dizer a União de todas essas Nações. Cada nação tem uma lei, que manda em todos, e que se chama... Quem é que se lembra?

— Lei Áurea — disse um camponês.

— Não — disse Francisca.

— Essa não foi a que acabou com os escravos? — disse um camponês.

— Isto mesmo — disse Francisca — a Lei Áurea foi o decreto da Abolição, quer dizer, que aboliu, acabou a escravidão dos negros no Brasil. Mas tem uma lei que governa todos nós... A Cons...

— Constituição — disse um camponês.

— Muito bem — disse Francisca — cada país tem sua Constituição.

Mas as Nações Unidas, que é o Governo de todos os países, tem uma DECLARAÇÃO. Chama-se Declaração dos Direitos do Homem. E está ali escrito tudo a que os homens têm direito, que é coisa feito pão, saúde, educação, voto. (CALLADO, 1984, p. 384–385).

O trecho mostra o processo de alfabetização desenvolvido nas associações que pensavam o homem do campo como sujeito cujos direitos deveriam ser assegurados. Para isso, se faria necessário levar o camponês a pensar de forma crítica sua realidade sociopolítica. Francisca, sob o olhar comovido de Nando, toca em temas necessários para que essa aprendizagem seja estabelecida. Ela emprega, para isso, o método de Paulo Freire (2018) que, no livro *Pedagogia da autonomia*, afirma estar na prática educativo-crítica, em favor da autonomia do ser dos educandos, a base de sua reflexão.

Nesse sentido, para Freire (2018, p. 28): “O educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão”. Francisca parece compreender, efetivamente, essa proposta. Ela segue um programa de ensino que leva os camponeses ao exercício de ligar sílabas com o objetivo de construir palavras, mas as palavras mencionadas por ela são do campo semântico da política e, também, do contexto do camponês.

Na linha do que Freire (2018, p. 96) compreende ser o ato de ensinar, isto é, compreender a Educação como uma “forma de intervenção no mundo”, Francisca direciona os camponeses a pensarem a escrita da palavra, porém atua estimulando-os, especialmente, a

pensarem criticamente e a buscarem na realidade prática deles as respostas para as perguntas que ela fomenta.

A palavra *reclamar*, por exemplo, leva Francisca a problematizar a condição dos camponeses que, por vezes, não são estimulados a reclamarem por seus direitos. Ela os incita à “insubmissão”, para utilizarmos o termo de Freire, pois somente sendo “insubmissos” ao estado de coisas que lhes atravessam, eles poderiam vislumbrar um mundo em que teriam autonomia para lutarem contra injustiças sociais e contra o não atendimento, por parte do Estado, de necessidades básicas a que eles teriam direito.

Durante a aula, Francisca discute vocábulos indispensáveis para a política: *Estado, Governo, Presidente da República, Nações Unidas, Constituição, Declaração dos Direitos do Homem* etc. Ensinar exige, no método freiriano, a constante indagação sobre o que é ser e estar no mundo, também exige o estímulo a pensar a realidade criticamente. Nessa concepção, o conhecimento é democrático, é capaz de levar o sujeito a *estar no mundo e ser com o mundo* e, sobretudo, é um processo que leva o sujeito a compreender sua autonomia e sua identidade. Como o camponês poderia ser autônomo em sua condição de sujeito pensante se não fosse dado a ele perscrutar e compreender conceitos basilares do campo político? Francisca apresenta aos camponeses palavras e conceitos da política e, ao mesmo tempo, propõe que eles levem essas palavras e conceitos para a vida prática. Reúnem-se, dessa maneira, duas possibilidades para o camponês: conhecer o mundo e agir no mundo.

O processo de Educação direcionado para trabalhadores rurais, no contexto das Ligas Camponesas, compreende a criação de espaços de aprendizagem que, centrados no já mencionado método de alfabetização freiriano, realizaram aulas teórico-práticas, produziram cartilhas e até um programa educativo radiofônico denominado *Movimento de Educação de Base – MEB*. Este programa, segundo Schwarcz e Starling (2018, p. 426), tinha como objetivo alfabetizar a população camponesa “para produzir uma ação transformadora da realidade”. Esse programa obteve sucesso e conseguiu atuação em grande escala.

Retomando nossa explanação acerca do governo de Juscelino Kubitschek, devemos considerar que a construção de Brasília foi, certamente, algo que o imortalizou. A proposta do Presidente de criar no coração do Brasil a sua capital pareceu, a início, loucura ou megalomania. Questionava-se quanto renderia aos cofres públicos essa proposta de modernização apresentada por ele, também se problematizava o porquê da urgência em construir a cidade projetada que seria a nova capital do país. Sobre o assunto, Schwarcz e Starling (2018, p. 426) asseveram:

Ainda em 1956, Juscelino recorreu ao Plano de Metas e fez da construção de Brasília a metassíntese: uma cidade inteiramente planejada, que pretendia representar o esforço de afirmação da nacionalidade e o desejo de integração do interior ao centro, do país ao mundo, da tradição ao moderno. A construção de Brasília forneceu ao governo de Kubitschek e ao Plano de Metas um símbolo compreensível pela população. Os brasileiros ficaram fascinados com a ideia de conceber uma cidade para o futuro, fora das medidas arquitetônicas e urbanísticas conhecidas, ancorada no platô no centro do Brasil e projetada sobre uma enorme extensão vazia — a densidade populacional média da região mantinha-se inferior a uma pessoa por quilômetro quadrado.

Quando foi inaugurada, em 21 de abril de 1960, o sonho do Presidente estava realizado e a população viu nisso a grande força de que ele dispunha. A despeito de sua manobra para se manter no poder, ele foi impedido de tentar reeleição pela Constituição de 1946. Se, por um lado, Brasília representou demonstração de poder e capacidade de transpor dificuldades para construir uma obra no coração do país, com intenções de modernização nacional, por outro lado, havia críticas intensas ao projeto e, na visão de Schwarcz (2019, p. 107): “A construção de Brasília, no fim da década de 1950, também foi alvo de muitas suspeitas de desvio de dinheiro público”.

Foi instalada uma CPI com o objetivo de observar os gastos públicos direcionados à construção da cidade. Algo a ser considerado, em se tratando da construção de Brasília, tem a ver com o caráter excludente mencionado largamente pelos opositores do governo, conforme colhemos de Schwarcz e Starling (2018, p. 428):

Brasília expulsou os pobres para a periferia, segregou funcionários públicos, burocratas e parlamentares em unidades residenciais fundamentalmente idênticas — as superquadras —, de acordo com uma concepção hierárquica e segmentada da vida social, e acentuou a presença esmagadora do Estado empregador. Por outro lado, Juscelino não era alheio a nada do mundo da política e tinha de saber que o gesto de transferência da capital trazia de contrabando um efeito perverso: contribuía com o isolamento do centro de poder, distanciava o governo das demandas sociais crescentes e alienava o governante do contato com o povo.

A despeito dessas questões, com a construção de Brasília estava preparado o palco da política nacional para o retorno de Juscelino Kubitschek. Esse retorno não acontece, tendo em vista que a conjuntura política adquire contornos complexos que colocam o jogo democrático da política nacional em alerta. Com a saída de Juscelino Kubitschek, entra em pauta, em 1961, Jânio Quadros. A esse respeito, diz Schwarcz (2019, p. 108):

Jânio Quadros assumiu o poder em 1961 falando grosso. Acusava o governo anterior de promover a alta do custo de vida, de elevar a inflação, de desperdiçar a verba pública com obras monumentais como Brasília, assim como insinuava que fora a prática da corrupção que teria viabilizado tantos projetos volumosos.

Os problemas econômicos, de fato, eram perceptíveis no início do governo de Jânio Quadros. Embora com ascensão vertiginosa, sempre pautado em discursos de honestidade, competência e crescimento econômico, ele consegue ser eleito tendo como vice-presidente João Goulart. O governo de Jânio Quadros foi inconsistente, lastreado por medidas políticas acrílicas, moralismos e decisões centralizadoras. Sem conciliação, ele se isolou e não conseguiu ir além da burocracia e do perfil autoritário que ostentava. Schwarcz (2019, p. 108) comenta, a esse respeito, que:

Da mesma maneira que subiu rápido, Jânio também caiu depressa. Seu vice, João Goulart, mais conhecido como Jango, regressou da viagem diplomática que fazia à China já informado da renúncia de Jânio e fez uma longa viagem de volta até Montevidéu, onde se reuniu com o embaixador brasileiro, Valder Sarmanho, cunhado de Getúlio Vargas, e aceitou o parlamentarismo. Em seguida desembarcou no Brasil, com o prestígio em alta, as mãos abanando e uma enxurrada de problemas. Alguns, como a inflação e o esgotamento do ciclo de investimentos do Plano de Metas, vieram por herança de governos anteriores; outros, porém, estavam na base da estrutura histórica e profundamente desigual da sociedade brasileira, como a questão agrária.

Com a renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961, João Goulart deveria assumir o cargo de presidente, mas é impedido. Os ministros militares foram determinantes para que isso ocorresse, mas havia a possibilidade de uma guerra civil que poderia causar transtornos para a nação.

Em *Quarup*, esse fato histórico acontece quando Nando e demais personagens realizam a expedição ao *Centro Geográfico do Brasil*. Quando os expedicionários chegam à aldeia crenacácore descobrem que dois indígenas assassinaram Jubé, da tribo juruna, como constatamos no trecho (CALLADO, 1984, p. 354): “Jubé foi enterrado numa pequena elevação cerca de uns cem metros do Xingu e no seu túmulo de bugre Vilaverde plantou uma cruz de pau de sobro”. Conforme constatamos no trecho seguinte, Jubé é sepultado no mesmo dia da renúncia de Jânio Quadros:

No sobro a canivete Vilaverde gravara com paciência: *Jubé. Morto rumo ao Centro. Agosto de 1961*. Não gravou o dia certo daquele fim de mês porque no momento em que cortava a madeira nem ele, nem Nando ou Francisca

concordaram quanto à data exata. O mais gozado é que os demais membros da Expedição não lembraram também e portanto não fizeram saber aos outros que o dia era 25 e que os calendários assinalavam eclipse de lua. (CALLADO, 1984, p. 355).

A cena lírica que se desenvolve com o aparecimento da lua, e do eclipse lunar, ocorre ao mesmo tempo em que surge uma “saraivada de flechas de fogo” disferidas pela tribo cren-acárore. O lirismo da cena lunar contrasta com o tom desolador que se desenvolve em torno do surgimento do povo cren-acárore, que está faminto e doente (CALLADO, 1984, p. 356): “Outros cren-acárore chegavam, arcos arriados, e os que haviam comido se afastaram rápidos para a mata em sombra total e do acampamento se ouviam os ruídos intestinais de um concerto comum de disenteria”. A tribo cren-acárore apresenta sinais de sarampo, febre e disenteria.

Em seguida a esse momento impactante do romance, alguns pontos devem ser considerados: 1) a expedição chega ao *Centro Geográfico do Brasil* (onde há um formigueiro de grandes proporções), 2) Fontoura morre em cena das mais bem realizadas da obra e 3) o hidroplano da Missão Militar Americana surge com o objetivo de transportar de volta os expedicionários. Amaral, o piloto do hidroplano, porta a notícia da renúncia do presidente:

— O Jânio Quadros renunciou, velhinho. Você nem imagina que corre-corre e...  
— Renunciou? Mas como? Derrubaram ele? — disse Olavo.  
— Que nada! Ou pelo menos parece que não. Ninguém sabe. Acho que nem o Jânio. Primeiro surgiram milhões de explicações. Uma confusão de todos os diabos. Tinha sido o Exército. Tinham sido os americanos...  
O Major Norry, que fotografava tudo e todos com uma leica riu:  
— Os americanos não se metem não.  
— E afinal? — disse Olavo.  
— Afinal o Jânio viajou. Pôs-se à fresca. Esteve refugiado na Base Aérea de Cumbica durante a noite do eclipse e no dia seguinte se eclipsou. Fez a pista. (CALLADO, 1984, p. 378).

Quando está em pauta a exposição de fatos históricos, o autor os retoma, com certa frequência, por meio de diálogos. Ao trazê-los para o discurso das personagens, eles são expressos com dinamismo e diversidade de perspectivas. As personagens trazem idiossincrasias linguísticas e aspectos ideológicos que emergem quando elas apresentam seus pontos de vista. Com isso, conteúdo e forma se encontram e ampliam os aspectos polissêmicos do romance.

No diálogo acima, por exemplo, há destaque em torno do olhar do piloto Amaral a respeito da renúncia do presidente. Ele é irônico, crítico, expressa dúvida etc. Além disso, em seu discurso aparecem expressões como “velhinho”, “corre-corre”, “pôs-se à fresca”, “se

eclipsou” e “fez a pista”, isto é, expressões informais pertinentes ao contexto no qual ocorre o diálogo que contribuem para a construção de maior verossimilhança.

Exemplar para essa reflexão, ainda no contexto da renúncia de Jânio Quadros, é o diálogo que ocorre entre Nando e Francisca. Ambos refletem, sarcasticamente, a respeito do pouco tempo em que o presidente permaneceu no poder, enquanto estabelecem uma analogia curiosa com um tema vivenciado intensamente por Nando: a ejaculação precoce. Vejamos como se dá o diálogo:

- Mas que coisa, o Jânio! Ele tinha o quê? Meses de governo, não?
- Sete meses — disse Nando — e aquela gana toda. Eu estou começando a entender a História do Brasil. São uns apressados, Francisca.
- Como apressados?
- Veja o Jânio. Gozou depressa demais. Fica a pátria sempre na aflição, esperando, esperando, insatisfeita, neurótica. (CALLADO, 1984, p. 379).

Embora seja uma disfunção sexual vivenciada por Nando, ele não hesita em colocá-la em pauta com a intenção de ser sarcástico em se tratando da realidade política criada em torno da renúncia presidencial. A analogia entre o povo e a parceria sexual de quem sofre de ejaculação precoce cria um tom de comicidade, no entanto está implicada nela a ideia de frustração. Se o povo deposita em um político a esperança de melhores condições de vida, e de satisfação das necessidades básicas, com a renúncia ou a deposição desse político a insatisfação seria inevitável. Assim, Nando, em seu discurso, coloca a pátria como alguém que tem expectativa de prazer e gozo, mas que se frustra, fica insatisfeita e acaba com doenças psicossomáticas.

Com a renúncia de Jânio Quadros, foi proposto o regime parlamentarista que João Goulart aceitou com reservas. Sobre esse ponto, Schwarcz e Starling (2018, p. 437) observam: “O sistema fora inventado às pressas e significava uma solução conveniente para seus idealizadores. Afinal, dava força ao Legislativo sem deixar espaço de ação ao Executivo”. Em relação a esse período complexo de nossa história, Schwarcz (2019, p. 109) comenta:

Segundo a Constituição, na impossibilidade de o titular manter o cargo de presidente, este seria ocupado pelo vice. No entanto, como Jango se encontrava em viagem oficial, o posto foi temporariamente assumido pelo presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli. Os militares fizeram de tudo para impedir a posse do vice, em razão do que acreditavam ser seus vínculos com “o comunismo”. Mesmo assim, e por causa da pressão política e do movimento da sociedade civil, Jango assumiu seu lugar, ainda que sob o sistema parlamentarista. Em 1963, quando um novo plebiscito escolheu o

presidencialismo como sistema político, a chefia do Estado foi devolvida, finalmente, a Jango, que, como sabemos, ficou pouco no poder.

Ronaldo Costa Couto (1998, p. 33) assinala, no livro *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964–1985*, que a ditadura militar no Brasil aconteceu mais ou menos rígida, repressora e autoritária. O poder se manteve em mãos militares, embora ainda fosse perceptível a existência de instituições e mecanismos democráticos. Couto (1998, p. 41) define a ditadura como:

Um ciclo politicamente marcado pelo autoritarismo militar, redução ou supressão de direitos constitucionais, repressão policial, censura à imprensa, controle casuístico do processo político, esvaziamento do Poder Legislativo, limitação do Judiciário e domínio arbitrário do Poder Executivo.

No contexto do golpe militar de 1964, tivemos a destituição do Presidente João Goulart<sup>169</sup>. Às voltas com inúmeros problemas deixados por governos anteriores, ele não era odiado apenas por parcela da sociedade brasileira que defendia Deus, a pátria e a família contra o comunismo, como Vieira (2014, p. 24) afirma:

A oposição conservadora, civil e militar, insistiu permanentemente em fazer de João Goulart uma presença perigosa ao Brasil. Basta lembrar as palavras do governador da Guanabara, Carlos Lacerda, ao jornal *Los Angeles Times*, onde se manifestara sobre assuntos internos do Brasil, durante viagem aos Estados Unidos. Recorde-se também do Manifesto da UDN, contendo críticas à administração janguista. No ano de 1963, a oposição a Jango ficou mais viva, apesar de não ser pequena antes.

O caminho para o golpe desenvolveu-se largamente, sobretudo com o auxílio do *Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES*, criado com o objetivo de estabelecer oposição ao governo de João Goulart. Além disso, entram em cena as *Marchas da Família com Deus pela Liberdade* e a perseguição de políticos da UDN<sup>170</sup>. Como se não bastassem essas forças de oposição, afirma Vieira (2014, p. 27): “Documentos publicados posteriormente comprovam a

---

<sup>169</sup> João Goulart foi Ministro do Trabalho, no governo de Getúlio Vargas, Vice-presidente de Juscelino Kubitschek e Vice-presidente de Jânio Quadros.

<sup>170</sup> A UDN – União Democrática Nacional (1945–1965) – Foi um partido político, de linha conservadora, fundado em 1945, como oposição ao governo do então Presidente Getúlio Vargas. Foi extinto pelo Ato Institucional Número 2, no Governo de Castelo Branco, primeiro presidente após o Golpe Militar ocorrido no Brasil em 1964. Cf. BENEVIDES, Maria Vitória. **União Democrática Nacional (UDN)**. 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/uniao-democratica-nacional-udn>. Acesso em: 20 mai. 2020.



valiosa contribuição estrangeira (Estados Unidos da América) na destituição do governo federal”. O autor aponta, desse modo, a existência de documentos que tratam diretamente de força-tarefa de porta-aviões nas proximidades de Santos–SP, além de pedidos de informação sobre uma possível resistência militarista ao governo de João Goulart.

O cenário para João Goulart não era dos mais tranquilos desde sua posse. Para governar, existiam desafios que ele não tinha condição de superar, porquanto não detinha força de governabilidade diante de contexto político lastreado por militares que viam nele uma ameaça. Sobre esse contexto, Vieira (2014, p. 24) aponta que:

Desde sua posse, em 1961, a pregação janguista foi sempre a mesma independentemente das condições políticas e sociais. Mencionou sempre a ação de Getúlio Vargas, a força dos trabalhadores, o grande valor da legalidade, das liberdades públicas, da democracia, da Constituição de 1946 e, acima de tudo, a urgência das reformas de base.

O cerco vai aos poucos se fechando em torno do Presidente. Forças se articulam para destituí-lo do poder. Um exemplo dessas forças de oposição ganha vulto, também, com as *Marchas da Família*, que Aline Presot (2010, p. 73), no texto *Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964*, analisa na tentativa de entender como esse movimento popular teve repercussão para o golpe de 1964. Ao observar o contexto que o propiciou, ela afirma que:

Nos primeiros anos da década de 1960, o país viveu um momento de efervescência política e cultural dos mais marcantes. As aspirações por mudança social e a ideia de “revolução”, não apenas na política e nas instituições como na cultura, nos costumes e nas expressões artísticas, ganhavam novos sentidos e tonalidades mais fortes.

A autora alude à palavra “revolução”, seja no título de seu trabalho, seja no trecho mencionado acima, com aspas, para acentuar que a denominada “revolução”<sup>171</sup> não foi, senão, um golpe que se deu em 1964 — opinião que compartilhamos. Sua reflexão centra-se em estudo acerca do cenário político nacional que envolvia embates entre: 1) segmentos de linha política conservadora, que se articulavam contra o presidente em exercício, e 2) representantes das

---

<sup>171</sup> Schwarcz (2019, p. 107) comenta o termo “revolução” utilizando-se do discurso de um dos ditadores. Ela comenta que: “Vale a pena, nesse sentido, anotar os termos do presidente militar Ernesto Geisel (1907-96) quando explica o golpe: “O que houve em 1964 não foi uma revolução. As revoluções fazem-se por uma ideia, em favor de uma doutrina. Nós simplesmente fizemos um movimento para derrubar João Goulart. Foi um movimento ‘contra’ e não ‘por’ alguma coisa. Era contra a subversão [...] e a corrupção”.

esquerdas cuja união em torno de um projeto reformista passou por um processo de radicalização de suas concepções.

As *Marchas da Família*, como fenômeno social, atendiam a um desejo de desfazer, conforme Presot (2010, p. 74), “o governo nacionalista de João Goulart, que, segundo acreditavam, tinha aspirações comunizantes e caminhava para a destruição dos valores religiosos, patrióticos e morais da sociedade”. Essas marchas tornaram-se, no ângulo de visão da autora, simbólicas pelo número de manifestantes, pela estrutura de propaganda a serviço de seus organizadores e pela capacidade de mobilização popular.

Fica claro que os grupos de oposição ao governo de João Goulart temiam a possibilidade de efetivação de um governo comunista. Para eles, aliás, poderia ocorrer a infiltração do comunismo no governo, nas Forças Armadas, nos partidos, nos sindicatos e nas organizações estudantis. Os símbolos do catolicismo, enfatiza Presot (2010, p. 75, *grifo da autora*), foram utilizados para deturpar o comunismo, que era visto como o possível destruidor dos “três pilares da sociedade livre: *Deus, Pátria, Família*”.

O estopim do terror vigente na sociedade brasileira “comprometida” com a crença, com a nação e com a família se deu por ocasião do comício ocorrido na sexta-feira, 13 de março de 1964, que aglomerou, na Central do Brasil, segundo Presot (2010, p. 76), “cerca de 200 mil pessoas”. Além do presidente, discursaram também, na ocasião, Miguel Arraes<sup>172</sup>, Lindolfo Silva, Leonel Brizola, dentre outros. Enquanto João Goulart utilizava essa última manobra para angariar apoio popular, famílias do Rio de Janeiro atendiam à convocação de acender velas para o comunismo ser afastado do país.

Para Presot (2010, p. 90): “Aos poucos, a memória das Marchas da Família foi desaparecendo da vida coletiva”. Entender essa participação popular, no entanto, é entender um fenômeno cuja contribuição é inegável para a compreensão da sociedade brasileira da década de 1960 e dos caminhos traçados por ela em 21 anos sob ditadura.

Uma das cenas mais emblemáticas de *Quarup*, a propósito, retoma a imagem das *Marchas da Família*. Ela se dá por ocasião do banquete realizado por Nando em homenagem a Levindo (uma espécie de festa do *quarup*). O banquete apresenta diversa quantidade de pratos e conta com a presença de pessoas com as quais Nando mantém relação de amizade. Paralelamente à cena do jantar, a marcha se organiza, conforme percebemos no trecho:

---

<sup>172</sup> Segundo Chiappini (2010, p. 09): “Miguel Arraes (1916–2005), progressista governador de Pernambuco, eleito em 1963, foi deposto pelo golpe militar de 1964. Entre outras notáveis ações, empreendeu uma campanha de alfabetização, na qual aparecem envolvidos os personagens de Quarup, Nando e Francisca”. No romance, ele é sempre mencionado como “o Governador”.

Quando todos se serviam e subia o rumor de vozes e se afinavam as violas dos violeiros, Djamil veio dar a Nando a notícia:

— Olha, no centro da cidade já se formou a Marcha, hem. Com círios, velas, tochas de resina, confrarias, federações e confederações, patronato, Governo, clero, nobreza e até povo. Tem música, com orfeão. Está tocando o *Dies Irae*.

— Ui! — disse Nando. — Era melhor se eles passassem para a nossa festa. (CALLADO, 1984, p. 552).

Sabemos que a festa oferecida por Nando é uma confraternização de pessoas marginalizadas socialmente. A atmosfera festiva, repleta de sabores e de outras satisfações de prazeres, tem na *Marcha da Família* seu contraponto inosso e reprimido. Quando Nando é informado sobre pormenores da Marcha, ele brinca dizendo que as pessoas deveriam festejar com ele e seus confrades, sem se dar conta do que poderia acontecer se a festa fosse invadida pelos adeptos do movimento conservador e moralista que está organizado e vê em sua festa apologia ao comunismo, subversão ao governo e desrespeito à moral e aos bons costumes.

Quando *Dies Irae*<sup>173</sup> é mencionada, localizamos uma prolepse que se confirma pelo fato de que a festa de Nando é invadida e é destruída com requintes de violência por pessoas que se consideram portadoras do direito de julgar e de condenar quem está fora do que é considerado por elas como moralmente aceito.

O caos se estabelece na cena durante o confronto. Participantes do banquete usam os pratos para atingirem os adeptos da Marcha, enquanto estes portam círio, cassetete, soco inglês, revólver e rosários. Na composição de Mozart é anunciado o “Dia da ira”, isto é, o dia em que a humanidade será julgada e condenada conforme seus pecados. O “pecado” de Nando e de seus confrades é celebrar a memória do jovem Levindo, morto por suas atividades políticas, e celebrar a união de pessoas socialmente marginalizadas. O moralismo da *Marcha da Família* não aceita o comportamento “subversivo” de quem não adere a suas causas. Isso fica claro na fala de Dona Vitoriana, que avisa a Nando o perigo que ele e seus amigos correm:

Seu Nando, Joselino está na praça. Está na Marcha. Eu sou capaz de jurar que vem todo aquele povo para cá. Eu vi o Joselino no palanque. Estavam falando em subversão, em prostituição, uma porção de coisas. E toda hora diziam que

---

<sup>173</sup> Conforme apontamos na nota 134 deste trabalho, a *Dies Irae* é parte do *Réquiem*, K626, de Mozart. Embora esse *Réquiem* tenha ficado intensamente associado à composição de Mozart, devemos dizer que ele musicou algo já existente na liturgia da Igreja Católica. *Dies Irae* é apresentada em latim e propõe que, no dia da ira, isto é, no dia do juízo final, quando o juiz vier para julgar todas as coisas, os séculos se desfarão em cinzas e haverá temor entre os homens.

já se dava até festa para o comunista Levindo e que os comunistas estavam na sua casa, armados. (CALLADO, 1984, p. 554).

Em *Quarup*, portanto, a presença das *Marchas da Família* mostra o caráter contraditório do movimento. O grupo porta soco inglês, revólver, cassetete, mas também rosário. A Marcha reivindica moralidade e comportamento cristão, que está na base ideológica do movimento, porém realiza atos de violência e intolerância que não coadunam com o discurso de amor ao próximo do Cristo dos evangelhos.

Retomando o debate sobre a implantação da ditadura no Brasil, devemos considerar que uma parcela da população brasileira temia que João Goulart pudesse implantar o comunismo no país aos moldes de Cuba. Os EUA, além de outros fatores, tiveram a mesma preocupação. Militares, políticos e a sociedade civil, assim como diversas instituições, viam na deposição de João Goulart um alívio. Com a queda dele, festejaria a direita política, lastreada no conservadorismo, e festejariam os intelectuais apoiadores do golpe, porque alguns viam nele uma continuidade do getulismo.

No livro *Autoritarismo*, Vilma Rosa (2020, p. 82–83) comenta:

Como resultado de uma confluência de interesses, composta pelo grande empresariado brasileiro, latifundiários, empresas estrangeiras e setores das Forças Armadas, o Golpe de 1964, sob a já conhecida alegação de “ameaça comunista”, destituiu o presidente democraticamente eleito João Goulart, e instituiu uma Ditadura Militar, que duraria sombrios 21 anos.

Para a autora, foi implantado um regime autoritário burocrático-militar cuja prática foi lastreada pela repressão aos direitos civis e políticos, pela tentativa de eliminação do comunismo (considerado como “doença” a ser erradicada), pela regulação jurídica do país (realizada por meio de atos institucionais) e pela censura que reprimiu o livre pensamento. Essas práticas estiveram presentes desde a implantação do regime.

Assim, com a deposição de João Goulart, entra em cena o general Humberto Castelo Branco de Alencar, cuja proposta era realizar eleições democráticas após “moralizar”<sup>174</sup> a política nacional. Ele, no entanto, fazendo valer a lógica de Maquiavel (que consiste em

---

<sup>174</sup> Sobre esse ponto, é pertinente a reflexão de Denise Rollemberg e Samanta Viz Quadrat (2010, p. 25): “Sucessivamente, Brasil (1964), Uruguai (1973), Chile (1973) e Argentina (1976) passaram a ter governos ditatoriais. Os governos legítimos e legais foram depostos e acusados de incapacidade e irresponsabilidade. Os novos governos, representados por militares, mas não exclusivamente formados por eles, seriam a representação da salvação, enquanto o que havia antes nos países seria o caos. A esquerda queria entregar o país a Moscou. Até mesmo Stroessner, no poder desde 1954, adotou o discurso do anticomunismo e da salvação da nação”.

conquistar, ampliar e permanecer no poder), criou estratégias e conseguiu eleger-se presidente permanecendo em exercício até 1967.

Castelo Branco, quando presidente, conforme Couto (1998, p. 39), apoiou-se em intensa intervenção militar, austeridade administrativa e burocratização da máquina pública. Ele dispôs-se a fazer interferência militar rápida para, em seguida, vencer a crise econômica e criar condições para o relançamento da democracia a curto prazo — ações que ele jamais cumpriu.

Sobre a suposta democracia prometida por Castelo Branco, Vieira (2014, p. 38) diz que: “Entre 1965 e 1966, ele baixou três atos institucionais, 36 atos complementares, 312 decretos-leis, 19.259 decretos, além de onze propostas de emendas constitucionais enviadas ao Congresso Nacional”. Ele apresentou em seu governo, segundo Vieira, o número de 3.747 atos punitivos, com média de mais de três atos punitivos por dia.

Em *Quarup*, a implantação do regime militar é retomada no já mencionado capítulo *A palavra*. Nele, acontece o momento em que membros das Ligas Camponesas tentam intervir, sem sucesso, contra a ameaça de deposição do Governador de Pernambuco. Esse momento traz implicações para o herói de *Quarup*, tendo em vista que ele passa pela experiência de ser preso. Nando, que está ao lado de Januário, um dos principais líderes das Ligas, integra o grupo de camponeses que se deslocam para o *Palácio do Campo das Princesas*.

Ao longo desse capítulo, somos levados a refletir acerca dos acontecimentos que prenunciam o golpe de 1964. Sobretudo nos diálogos, vários eventos da política nacional são mencionados. Assim, a personagem Jorge comenta sobre o comício da *Central do Brasil*, ocorrido em 13 de março de 1964, no trecho (CALLADO, 1984, p. 432): “Para ele [João Goulart] o Comício da Central é o início dos grandes dias”. Como contraposição ao comício, é realizada a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, que é mencionada por Otávio (CALLADO, 1984, p. 433): “E palavra que tenho medo das notícias que vêm do Sul. Meio milhão de pessoas na Marcha de São Paulo contra Jango!” Ele diz, ainda, que: “As esquerdas estão falando, falando, falando e não sei se têm o muque para aguentar a falação”. Jorge, em resposta, afirma: “O que Jango fez, *L’Humanité* já viu: ele acabou com a hierarquia militar”.

Januário decide fazer uma reunião com a principais lideranças das Ligas com o intuito de apoiar o Governador, a quem ele antes criticava abertamente, ocasião em que alude à carta do Governador conclamando demais governadores do Nordeste a avaliarem a realidade conflitante que se apresenta:

Eu estava de cara feia para o Governador e o Governador estava de cara feia para o Presidente da República, que tinha ciúme do prestígio do Governador.

Mas agora eu estou com o Governador e o Governador está com o Presidente porque os reacionários do Brasil inteiro querem derrubar o Presidente e o Governador, porque os dois são amigos do povo. Este papel é uma cópia de uma carta do Governador a todos os outros Governadores do Nordeste denunciando a eles que as coisas ficaram pretas e que se nós todos não nos unirmos, amanhã estamos com o país debaixo de uma ditadura de milico e gringo. (CALLADO, 1984, p. 435).

A conjuntura política não é das mais tranquilas. A possibilidade de intervenção militar se mostra às claras. Lideranças políticas, sobretudo de esquerda, começam a perceber o risco que João Goulart corre de ser deposto. O discurso de Januário aponta, portanto, para a necessidade de unir forças de modo a impedir a subida dos militares ao poder. Em âmbito local, há a possibilidade de deposição, também, do Governador do Pernambuco. É contra isso que Januário decide convocar os camponeses para irem ao *Palácio do Campo das Princesas*, no dia 1º de abril, com o intuito de criar uma espécie de *Guarda Camponesa do Governador*.

Januário tece novo comentário sobre a difícil situação que se apresenta (CALLADO, 1984, p. 436): “Ou vem a luta de verdade e o Jango tem a maioria das Forças Armadas a favor, ou derrubam ele e nós estamos fritos [...]. Porque pela carta do Governador a gente vê que a coisa já está com os canhões. Saiu da conversa”. Nando trabalha incansavelmente para reforçar a realização da Marcha de Januário. O Pernambuco, salvaguardando o Governador, poderia dar exemplo de resistência ao país.

Nesse contexto de efervescência política, enquanto Francisca faz um curativo em Nando, se estabelece um diálogo no qual amor e política se conjugam, como podemos constatar no trecho seguinte:

Mas continuava temeroso o coração de Nando.

— Você sabe que a situação política anda de mal a pior? O que de menos ruim se pode esperar é que de fato se trave a luta e que Jango tenha tropa para resistir. O melhor que se pode esperar, como você vê, é guerra civil.

— Eu sinto, Nando, sinto em mim que nada pode destruir o que começamos a criar aqui em Pernambuco. Ninguém vai querer interromper o trabalho que fizemos.

— Por favor, Francisca, não se deixe levar demais pelo que você acha justo e certo. E pelo que você deseja que aconteça.

— Você deseja a mesma coisa, não?

Nando só desejava realmente tomar Francisca nos braços, cobrir Francisca de beijos, mas ficou imóvel, cauteloso como quando deixava numa orla de bosque um machado para índio.

— Claro que desejo — disse Nando. (CALLADO, 1984, p. 438).

A nefasta atmosfera política atravessa a relação conflituosa do casal. Nando expressa sua angústia com a possibilidade de ver o país mergulhar em uma ditadura (caso a intervenção militar não fosse contida) ou em uma guerra civil (se João Goulart resolvesse confrontar as Forças Armadas). Francisca, no entanto, parece não ter a verdadeira dimensão do que ocorre. Sendo o trabalho dela relacionado às Ligas Camponesas, que desde o início foram vistas como atividade de cunho subversivo ou esquerdizante, dificilmente esse trabalho poderia ser preservado com a subida ao poder de forças políticas reacionárias.

No trecho, Nando só deseja um momento mais íntimo com Francisca, entretanto um empecilho o torna “cauteloso”. Ele não se sente confortável para expressar todo o desejo direcionado a ela, e vê nisso possibilidades de distanciamento definitivo. Embora o afeto seja correspondido, Francisca não parece disposta, na ocasião, a permitir-lhe a intimidade. Quando imóvel diante dela, o herói está hesitante. Essa hesitação é reforçada pela construção de uma símile — “como quando deixava numa orla de bosque um machado para índio”. O machado é uma arma que, ao ser entregue para uma tribo indígena, poderia representar algum perigo, isto é, poderia despertar insegurança e medo em quem presenteia e, ao mesmo tempo, poderia despertar desconfiança em quem é presenteado. A tribo poderia ver nesse gesto algum perigo e apresentar uma reação violenta. Do ponto de vista de quem presenteia, ou do ponto de vista de quem é presenteado, pode haver insegurança e medo.

Nando, diante da mulher que ama, está inseguro e tem medo. Ele não sabe até que ponto pode ir, teme ser invasivo e, ao mesmo tempo, não consegue controlar seu desejo de senti-la perto de si, ou de tocá-la. Quando Francisca, remetendo-se a questões políticas, pergunta se Nando deseja a mesma coisa, ele responde que sim. O narrador, no entanto, não permite que Nando prossiga com sua mentira<sup>175</sup>, pois fica nítido que está em jogo o desejo afetivo e sexual direcionado a Francisca. Ela lhe corresponde aos sentimentos, mas não com a intensidade que ele queria. O diálogo prossegue:

— E você não sente que esse mundo que desejamos está firme em suas raízes?

— Está, meu bem, mas é o mundo ainda tão pequeno dentro do mundo inteiro em volta dele! Eu não quero nem por um segundo tirar o teu ânimo e esta certeza, que eu também tenho, de que este mundo será criado. Mas pode

---

<sup>175</sup> Como podemos constatar na sequência do capítulo, em que ao ser interrogado pelo Tenente Vidigal, na prisão, sobre o porquê das atividades realizadas por ele, o narrador perscruta a mente do herói e diz (CALLADO, 1984, 455): “Nando pensou um instante, alegremente, no efeito que teria ali a resposta verdadeira. Se dissesse: “Francisca, tenente, vim atrás de Francisca. Quem, tenente, não viria atrás de Francisca?”. Somos levados a crer que, assim como Frédéric Moreau, Nando condiciona suas ações à possibilidade de estar perto da mulher amada. Isso se intensifica à medida que o tempo avança na obra.

demorar mais do que a gente pensa, é só isto. Por outras palavras, Francisca, só peço a Deus que você não perca a esperança se houver algum revés.

— Não perco, Nando. São essas coisas que a gente sente, sabe? Eu sinto outra vez minha alegria de outros tempos, uma alegria boa, tranquila.

Nando tomou as mãos de Francisca, olhou bem de perto do doce rosto. Ele veria no dia seguinte o que é que os acontecimentos reservavam ao Brasil. Puxou-a para si de leve, experimentalmente, quase de forma imperceptível. Sentiu que pelos dedos de Francisca escorria para seus próprios dedos aquela meiguice espontânea e natural ao corpo dela como o calor ao corpo de qualquer outro animal. Mas Francisca não se deixou ir. Sorriu à moda antiga mas ficou no mesmo lugar, dizendo levemente que não com a cabeça.

Nando menciona a palavra “mundo”<sup>176</sup>, que nos possibilita relacioná-la a dois aspectos: o mundo da política e o mundo do amor desejado. Em ambas as acepções, a palavra “mundo”, quando empregada pelas personagens, corre o risco de estar no campo semântico da incipiência ou da irrealização. O mundo político está às vésperas de ver ruir suas perspectivas democráticas. O mundo amoroso está envolto em impossibilidades, porque Francisca não consegue se desprender de Levindo. Mesmo depois de morto, Levindo está impregnado nela a ponto de levá-la a assumir atividades políticas com a intenção de preservar a luta empreendida por ele.

Nando menciona a palavra “esperança” e pede que, diante de algum “revés”, Francisca possa ser esperançosa e não se deixe abater. Existem dois planos no discurso do herói: no primeiro, há a reflexão política; no segundo, há a questão afetivo-amorosa. Francisca parece não alcançar o segundo plano do discurso de Nando (ou, se ela alcança, prefere fugir do enfrentamento da situação).

O narrador interfere no gesto amoroso que Nando direciona a Francisca (a quem ele toma as mãos e olha para o rosto bem de perto) para dizer: “Ele veria no dia seguinte o que é que os acontecimentos reservavam ao Brasil”. Essa quebra do lirismo construído na cena representa uma prolepse, porquanto na cena seguinte o golpe militar está implantado. No final do parágrafo, Francisca sorri para Nando, que lhe puxa para perto de si, mas ela diz “levemente que não com a cabeça”.

Amor e política são temas recorrentes em *Quarup*. O mesmo ocorre com *A educação sentimental*. O modo como os heróis das respectivas obras vivenciam esses dois temas tem algo de semelhante. Nando se envolve com a política motivado mais pela atitude de Francisca do

---

<sup>176</sup> Sobre esse ponto, em parágrafos anteriores o narrador comenta (CALLADO, 1984, p. 437): “Tanto Nando como Otávio trabalharam intensamente para reforçar a Marcha de Januário. Sentiam, ambos, que a situação ia se resolver no Rio e em São Paulo mas que o modelo do Brasil futuro estava em Pernambuco e que portanto Pernambuco, se houvesse luta, devia dar uma contribuição toda especial à vitória. E para Nando era agora indispensável configurar o mundo exterior, onde se inseria o outro”. Vejamos que há, nesse caso, dois mundos: o exterior e o interior. No exterior, temos os eventos políticos; no interior, temos a subjetividade de Nando às voltas com seu amor mal resolvido por Francisca.



que por algum pendor crítico-reflexivo. Frédéric não se envolve com a política e, quando tem algum rompante de envolvimento com esse campo, ele o faz motivado por circunstâncias externas a ele — em verdade, tudo está associado a seu desejo de conquistar a mulher amada.

O amor está na base das ações de Nando e de Frédéric. Ambos estão a serviço do sentimento direcionado a mulheres vislumbradas por eles por uma perspectiva da idealização. Madame Arnoux e Francisca correspondem, de certo modo, ao afeto que os heróis lhes direcionam. A diferença entre elas, porém, está no fato de que Madame Arnoux não permite a efetivação do amor por meio do ato sexual, enquanto Francisca permite e, por um tempo, cria em Nando a esperança de um relacionamento duradouro.

Frédéric fica no plano do desejo. Nando efetiva o desejo, embora não possa perpetuá-lo. As mulheres às quais eles direcionam o amor estão perpassadas por conflitos existenciais representativos de empecilhos. É pertinente notar, no entanto, a influência que essas figuras femininas exercem sobre esses heróis.

Madame Arnoux se dispõe a vivenciar um caso extraconjugal, há o desejo nela, todavia o desejo não é consumado. Imbrincada em questões morais às quais está submetida, por ser uma mulher do século XIX, o desejo existe e, em ocasiões especiais, é expresso. Ela não recusa de todo, por exemplo, as investidas de Frédéric, aceita as visitas dele e, nos últimos capítulos do romance, toma a atitude de procurá-lo.

Francisca também se permite à vivência do desejo direcionado a Nando, após a morte de Levindo, e está mais livre de aprisionamentos morais do que Madame Arnoux. Seja pelo período histórico no qual está inserida, seja por sua compreensão de mundo já perpassada por discursos crítico-reflexivos acerca da condição da mulher, Francisca se permite encontrar Nando afetiva e sexualmente.

No dia seguinte ao encontro, que representa uma ruptura definitiva entre Francisca e Nando, o golpe militar explode. Os camponeses das Ligas promovem manifestação nas imediações do *Palácio do Campo das Princesas*, com a intenção de salvaguardarem o Governador contra investidas militares, mas o plano não dá certo.

Sob ameaça do IV Exército, que vigiava as Ligas e os Sindicatos, a manifestação é reprimida e os envolvidos são detidos, conforme é apontado no trecho (CALLADO, 1984, p. 442): “De duas viaturas do Exército tinha saltado tropa para cercar os camponeses e apenas os fazerem sentar, à espera de ordens superiores”. Líderes do movimento são detidos, como ocorre com Januário, que recebe ordem de prisão do Tenente Vidigal:

— O senhor está preso — disse o tenente.  
— Preso por quê? Já começou a ditadura?  
— Já parou a bagunça, como esta que você fazia aqui. E fala com respeito. Segurem ele, soldados. (CALLADO, 1984, p. 442).

Com os líderes detidos, os demais camponeses permanecem sentados no chão. Nesse ínterim, o Coronel Ibiratinga<sup>177</sup> reaparece e mostra-se satisfeito com a retenção dos manifestantes. O Tenente Vidigal, incumbido de debelar o conflito, menciona Januário (CALLADO, 1984, p. 442): “E tenho aqui o chefe da malta, coronel, o tal do Januário”. O coronel não parece interessado nele, de imediato, porque havia percebido Nando sentado entre os camponeses. Enquanto isso, as personagens envolvidas na cena obtêm informações acerca dos últimos acontecimentos da política nacional:

O coronel parou um instante. Passeou pelas caras que tinha diante de si os olhos verde-oliva. Apontou Nando entre os camponeses.

— E prenda aquele homem.

Nando e Januário foram presos separadamente, em dois carros do Exército. Do seu carro, encostado bem perto, Nando quase viu o silêncio mortal que desceu sobre o grupo de camponeses agora sentados na rua, nas calçadas, encostados nos muros. Abandonados. Um deles, distraído, com o indicador fez girar o pequeno disco do transistor. A vozinha entrou no ar:

— O último comunicado do comando do IV Exército diz que reina a mais completa ordem em todo o país.

O soldado mais perto olhou o camponês, que com o indicador desligou o rádio. Mais adiante um outro tinha ligado o seu. Ouviu-se baixinho o dobrado militar, que ficou um pouco mais alto com outros dois rádios ligados. Tacitamente os soldados se entreolharam, olharam na direção do tenente, que não pareceu se incomodar. Depois da música mais um comunicado:

— O General Mourão Filho, comandante da tropa insurgida em Minas Gerais, não precisou disparar um único tiro contra os contingentes do I Exército. É que o Exército Nacional está unido contra o comunismo que queria implantar no país o Presidente João Goulart. Nas pontes do Paraibuna, em Areal, em Petrópolis os rebeldes e o pretense "dispositivo militar" do Presidente da República confraternizaram. O esperado choque foi um encontro de amigos, de camaradas de farda. Nem o I Exército da Guanabara e nem o II de São Paulo, comandado pelo General Kruehl, se dispuseram a derramar o sangue de seus irmãos e em seguida de todos os brasileiros. O IV Exército já depôs o Governador do Estado do Pernambuco. O próprio General Mourão, que fuma cachimbo, denominou sua gloriosa marcha de libertação do Brasil Operação Popeye. (CALLADO, 1984, p. 443–444).

---

<sup>177</sup> O Coronel Ibiratinga surge na narrativa já no capítulo *O ossuário*, quando ainda é Major. Dom Anselmo comenta o quão desagradável ele é, com seu ódio aos comunistas, e diz (CALLADO, 1984, p. 55): “Jesus! Quando ele fala parece que os russos já andam pelos telhados do Mosteiro”. Ibiratinga é anticomunista, católico e ainda major do Exército. Quando reaparece, ele está em posto hierárquico superior. Responsável por um dos momentos angustiantes para Nando, quando este é forçado a conhecer um porão de torturas, o coronel traz, ironicamente, um vocábulo de origem indígena como antropônimo simbólico. Do tupi *imbirá* (pau, madeira etc.) e *tinga* (branco), madeira branca. Também corresponde a uma árvore (*Funifera fasciculata*) de que os indígenas faziam lanças. Cf. DICIONARIUM. Ibiratinga. 2022. Disponível em: <https://dicionarium.com/ibiratinga/>. Acesso em: 21 out. 2022.

A cena dimensiona o contexto de intervenção militar em âmbito nacional, que se estabeleceu sem reação por parte do Presidente João Goulart<sup>178</sup>, tampouco por parte de demais setores que eram base de apoio do governo, ou mesmo de grupos de esquerda. Também dimensiona o contexto de intervenção militar em âmbito local, uma vez que alude à deposição do Governador<sup>179</sup> do Pernambuco e apresenta a retaliação do movimento, do qual Nando participa, que se dá por meio de prisões.

Por transmissão via rádio, somos informados de que as operações dos diversos grupos do Exército foram bem-sucedidas. A não reação do Presidente somou-se a uma imagem de suposta pacificação nacional, construída pelo Exército, que resultou em aprovação por parte de uma parcela considerável da população. Ao contrário do choque esperado, a voz do rádio diz que houve “um encontro de amigos” e de “camaradas de farda”. A intervenção militar ganha contornos de ação positiva, ao menos para uma parcela de brasileiros, sobretudo porque uma das propostas dos militares, conforme apontamos anteriormente, era “moralizar” a política nacional e combater a suposta “ameaça” comunista. Em verdade, não houve reação contra a subida dos militares ao poder, o que facilitou a implantação do regime que se tornou uma das piores experiências políticas do país. Sobre esse ponto, Schwarcz e Starling (2018, p. 447) assinalam que:

Até hoje os historiadores debatem as razões que permitiram aos golpistas alcançar uma vitória fácil. É certo que faltou o comando de Jango para resistir. Contudo, entre as esquerdas e junto aos setores que o apoiavam, ninguém tomou a iniciativa de assumir a liderança e enfrentar o golpe — nem o Partido Comunista ou o CGT, nem Brizola.

Nos vinte e um anos de ditadura, o Brasil teve no poder cinco militares<sup>180</sup> do Exército. Nesse período, o país viu o alastramento de um discurso autoritário que permaneceu mais ou

---

<sup>178</sup> Em *Quarup*, esse fato é retomado no discurso do Coronel Ibiratinga, quando ele interroga Nando (CALLADO, 1984, p. 451): “Não houve nenhuma luta. Pelo menos nada digno desse nome. Entre eles houve uns gritos coléricos de Brizola com Jango, no Rio Grande. Aqui houve a arrogância do Governador, quando se recusou a renunciar ao cargo. Mas Brizola e Jango estão no Uruguai e o Governador na ilha Fernando de Noronha. Deviam estar todos aqui, entregues a mim e ao meu inquérito”.

<sup>179</sup> Ao ser deposto, a voz do Governador ecoa nos rádios portáteis dos camponeses detidos (CALLADO, 1984, p. 444): “No momento em que falo, o Palácio do Governo está sendo ocupado por tropas do Exército, que se insubordinaram contra o Sr. Presidente da República. Deixo de renunciar ou de abandonar o mandato, porque ele está com a minha pessoa e me acompanhará enquanto durar o prazo que o povo me concedeu e enquanto me for permitido viver”.

<sup>180</sup> Nos vinte e um anos de ditadura estiveram no poder: 1) Humberto de Alencar Castelo Branco (1964–1967); 2) Artur da Costa e Silva (1967–1969); 3) Emílio Garrastazu Médici (1969–1974); 4) Ernesto Beckmann Geisel (1974–1979); 5) João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979–1985).

menos rígido de acordo com o presidente em exercício. O que não deixou de acontecer em todos os governos foi o mergulho do país em contexto complexo, porque tivemos cassações de mandatos, perseguições (com exílios, prisões, torturas e mortes) a quem fazia oposição ao governo e censura em larga escala.

No livro *A ditadura envergonhada*, Elio Gaspari (2002, p. 133) comenta que: “Existiu uma identidade, uma relação e um conflito entre o regime instalado em 1964 e a manifestação mais crua da essência repressiva que o Estado assumiu na sua obsessão desmobilizadora da sociedade: a tortura”. Sobre esse ponto, Gaspari (2002, p. 137) comenta que:

A repressão política [...] emanava do coração do regime e tinha uma nova qualidade. Não se tratava mais de espancar o notório dirigente comunista capturado no fragor do golpe. A tortura passara a ser praticada como forma de interrogatório em diversas guarnições militares. Instalado como meio eficaz para combater a “corrupção e a subversão”, o governo atribuía-se a megalomaniaca tarefa de acabar com ambas.

O discurso de combate à subversão adquire contornos absurdos e tem sua maior intensificação após 13 de dezembro de 1968<sup>181</sup>, com o *Ato Institucional Número 05 – AI-5*. Os anos de chumbo tomam as rédeas do governo e o terror militar<sup>182</sup> torna-se explícito. Prisões, torturas, desaparecimentos e assassinatos passam a acontecer com frequência.

Os anos de chumbo se deram no Brasil entre 1968 e 1978<sup>183</sup>, durante os governos de Costa e Silva, Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, mas sabemos que desde Castelo Branco atos de violência do regime militar já se faziam presentes. O que ocorre com Nando, por exemplo, tem a ver com ações impetradas pelos militares ainda no governo Castelo Branco. Para exemplificarmos, vejamos alguns momentos na vida do herói em que a violência resultante da implantação da ditadura se manifesta.

---

<sup>181</sup> É pertinente considerar o comentário de Candido (1989, p. 208) a esse respeito: “O decênio de 1960 foi primeiro turbulento depois terrível. A princípio, a radicalização generosa mas desorganizada do populismo, no governo João Goulart. Em seguida, graças ao pavor da burguesia e à atuação do imperialismo, o golpe militar de 1964, que se transformou em 1968 de brutalmente opressivo para ferozmente repressivo”.

<sup>182</sup> Em se tratando do tema, merece atenção o projeto de pesquisa *Brasil: nunca mais*, realizado entre agosto de 1979 e março de 1985, pela Arquidiocese de São Paulo. Consideramos esse estudo dos mais significativos dentre os já realizados sobre a ditadura militar ocorrida no Brasil. Em consonância com entidades voltadas para a defesa da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, esse projeto realizou levantamento de documentação com o objetivo de denunciar as torturas ocorridas durante o regime militar.

<sup>183</sup> Posteriormente, com Ernesto Geisel, houve a denominada “abertura” política e, com João Figueiredo, a *Lei de Anistia de 1979*, que no Brasil é a denominação popular dada à *Lei nº 6.683*, sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social ocorrida durante a ditadura militar. Além disso, somente em março de 1985 houve eleição direta, mas Tancredo Neves, o presidente eleito, não tomou posse. Entra em pauta o vice-presidente, José Sarney, que permanece no poder entre 1985 e 1990. Devemos destacar que, em 1988, a *Constituição Federal* foi promulgada e, em 1989, tivemos eleições presidenciais sendo eleito Fernando Collor de Melo.

O primeiro momento tem a ver com a prisão de Nando. Sobre isso, o narrador (CALLADO, 1984, p. 446) comenta: “Os soldados que os conduziram pareciam inteiramente calmos mas quando os dois transpunham o portão do Batalhão de Guardas tinham sido de repente empurrados aos trancos e socos sem maiores explicações”. O tom violento da cena repercute da chegada de Nando ao local da prisão até a descrição da cela na qual ele é colocado:

A cela em si nada teria de tão ruim assim, apesar de escura e estreita e apesar de oferecer ao repouso apenas um chão de cimento grosso. Terrível era a presença a um canto do balde de fazer as necessidades, fedorento mesmo quando “limpo”. Era preciso descobrir a hora exata em que um soldado viria buscá-lo, para só usar o balde pouco antes e não ter aquele cheiro saturando o ar escasso. (CALLADO, 1984, p. 446).

A descrição da cela aponta para a situação indigna a que o IV Exército submete os presos. Além da péssima condição do ambiente, os prisioneiros lidam com a incerteza em relação ao que poderá acontecer a eles e a seus companheiros. Como é apontado pelo narrador (CALLADO, 1984, p. 446), Nando pensava no “que iria acontecer a Otávio, Januário, aos padres empenhados na luta e, principalmente, aos pobres camponeses das Ligas e Sindicatos”, porém ele se questiona, no auge das incertezas e das aflições trazidas pela prisão, sobre o que estaria acontecendo com Francisca.

Sem se dar conta do tempo transcorrido durante a prisão, Nando é submetido a interrogatórios que lhe causam apreensão e desconforto. Para seu desespero, ele é retirado da cela, em dado momento, e depara-se com o Coronel Ibiratinga. Segue-se a esse encontro um dos momentos mais emblemáticos do romance, tendo em vista que o Coronel Ibiratinga reaparece e desenvolve, em meio a tentativas de intimidação, uma tese que consiste no seguinte (CALLADO, 1984, p. 452): “No Brasil nunca se queimou um só herege!” Em seguida, ele apresenta desdobramentos de sua assertiva:

Falta uma cinza de virtude em nossos campos, é o título do capítulo inicial do meu tratado. Nunca tivemos esse adubo. Nunca queimamos hereges e infiéis, nunca matamos aqueles que insultam as coisas sagradas. No fim do primeiro século tivemos a grande oportunidade de criar na alma do Brasil o arcabouço de ferro da alma dos grandes países. (CALLADO, 1984, p. 452).

Para o Coronel Ibiratinga, se tivéssemos vivenciado a queima de hereges, conforme prática do Santo Ofício, que, como ele aponta (CALLADO, 1984, p. 452), visitou o Brasil entre 1591 e 1595, nossa compreensão de mundo seria outra. A “cinza de virtude”, isto é, a submissão

de pessoas “subversivas” à morte por fogo, na concepção do coronel, tornaria o Brasil um país melhor e mais evoluído moralmente.

É pertinente notar, ainda na cena do interrogatório, a maneira como o narrador descreve Nando em contraposição à maneira como o coronel é descrito. Enquanto Nando não tem condições de cuidar da higiene pessoal ou da aparência, o coronel está irreprochável em seu fardamento militar:

Nando, barbudo, sujo, macilento, sentado diante da grande mesa do coronel, o coronel andando pela sala em passadas lentas, mãos às costas, a barba azul bem escanhoadada, o uniforme passado a capricho, os olhos combinando com a farda. Quando o ordenança voltou com o bule fumegante, o açucareiro e as xícaras numa bandeja de cobre o coronel lhe disse que se retirasse. Ficou só com Nando. Encheu as duas xícaras e Nando sorveu com prazer o café quente. (CALLADO, 1984, p. 449).

O tratamento no cárcere coloca Nando em situação de indignidade: ele está sujo, barbudo e descuidado da aparência. O coronel, em contrapartida, ostenta boa aparência e cuidados de higiene. Desse modo, o contraste entre o oprimido e o opressor acentua a percepção de violência presente na cena. Quanto ao coronel, seus olhos são verdes e, por isso, combinam com a farda. O verde é uma cor primária, fria, frequentemente relacionada, pelo senso comum, à natureza, portanto, à vida, à esperança, à harmonia e, por vezes, à liberdade. No caso do Coronel Ibiratinga, porém, o verde dos olhos complementam o verde da farda e simbolizam a ausência de vida, de esperança, de harmonia e de liberdade, principalmente para quem está sob sua vigilância cínica.

Durante o interrogatório, o Coronel Ibiratinga, que se considera um teólogo, utiliza o conhecimento de que dispõe, com uma linha de raciocínio digna de nota, para criar sua tese e explaná-la quando lhe é conveniente. O interrogatório prossegue:

— Malogrou a sua revolução, senhor Nando, a revolução dos que queriam subverter a ordem no Brasil.

Nando fez que sim com a cabeça, tomando café.

— Mas a nossa, a que impediu que vencessem os senhores, a nossa também malogrou.

Nando olhou o coronel surpreendido:

— Folgo em saber, coronel, se me permite ser franco. Mas o senhor acha que malogrou?

— Quando me chamam, senhor Nando, é sinal de que as coisas já malograram. Eu só sou chamado nas horas impossíveis. Há anos e anos tenho alertado todo o mundo para o perigo que corre o Brasil mas quando conseguimos salvar o Brasil por um triz, me afastam, põem entraves no meu caminho. Me convocam agora, quando a rede já se rompeu, quando é

difícilimo reconstituir os fios e tramas que seriam grilhões um dia mas que se podiam disfarçar em fios frágeis se o alarma fosse dado antes do grande momento da escravização. Agora só restam os fios frágeis, de aparência inocente. (CALLADO, 1984, p. 450–451).

Na ocasião do interrogatório, o coronel comenta a respeito da implantação do regime militar sem que houvesse resistência do Presidente, e lamenta porque a “revolução” que apoiou teria sido malsucedida. Se ele pudesse empregar seus métodos, combater definitiva e absolutamente a “ameaça” comunista e tratar “a alma doente do Brasil”, submetendo subversivos ao fogo, o país seria mais digno. Seu cinismo perverso está sempre explícito em seu discurso, conforme podemos constatar no trecho:

Deviam estar todos aqui, entregues a mim e ao meu inquérito. E mesmo agora, quando afinal me deixam agir, já começam os *habeas-corpus* a libertar até os poucos demônios que prendemos. O próprio chefe do Gabinete Militar do Presidente vem cá, investigar “torturas”. A revolução se castra, quer castrar o meu inquérito. (CALLADO, 1984, p. 451).

Fica evidente, nesse discurso, que o coronel considera pouco eficaz a ação dos militares. Se eles seguissem suas orientações ideológicas, e seus métodos pouco aprazíveis aos subversivos, a nação poderia vislumbrar caminhos de moralidade e de ordem. Como é típico em se tratando de discursos autoritários, ele não reflete criticamente a respeito de suas posições ideológicas, porque considera sua visão de mundo a mais coerente, pertinente e eficaz para reconfigurar a sociedade brasileira.

O Coronel Ibiratinga, em verdade, é parte de um todo cujo discurso adota contornos autoritários e, conseqüentemente, desumanizadores para quem é discordante. Ele sai de cena quando Nando é levado ao interrogatório conduzido pelo Major Clemente<sup>184</sup> e pelo Tenente Vidigal, ocasião em que o herói é indagado a respeito de sua relação com o comunismo e com as Ligas Camponesas:

— Está bem informado sobre minha vida, tenente.

---

<sup>184</sup> É curioso observar este antropônimo simbólico. Clemente é um adjetivo que representa “bondade”, tudo o que o major não é, ou seja, há ironia na criação desse e de outros antropônimos simbólicos. Por exemplo, Vidigal, cuja origem pode estar vinculada a duas expressões do latim: 1) *vitis*, que dá origem aos vocábulos videira, vinha, vinho, vitícola, dentre outros, e 2) *vitalis*, que dá origem aos vocábulos vital, vitalidade, vitalício, dentre outros. Em ambos os casos, os vocábulos se remetem a expressões cujo campo semântico remete a imagens positivas, agradáveis e atrativas, tudo o que Vidigal não é. Já Ibiratinga, como apontamos em nota anterior, é uma palavra proveniente do tupi. Cf. DICIONARIUM. 2022. Disponível em: <https://dicionarium.com>. Acesso em: 21 out. 2022.

— Não, não estou. Mesmo depois de abandonar o sacerdócio o senhor continuou entre os índios. Por que resolveu de repente dedicar-se a uma atividade inteiramente nova, em Pernambuco?

Nando pensou um instante, alegremente, no efeito que teria ali a resposta verdadeira. Se dissesse: “Francisca, tenente, vim atrás de Francisca. Quem, tenente, não viria atrás de Francisca?”

— Eu tinha de deixar o Xingu algum dia, tenente. Voltei ao meu Estado. (CALLADO, 1984, 455).

Nando se envolve no trabalho das Ligas instigado por Francisca, no entanto ele demonstra estar envolvido com o movimento, além disso, por ver nele um trabalho significativo de caráter social. Embora não esteja vinculado por filiação partidária, ou motivação efetivamente ideológica, Nando considera pertinente olhar para os camponeses com vistas a lhes proporcionar dignidade, sobretudo no que se refere ao direito de ver realizada a reforma agrária. O discurso de Nando, no trecho seguinte, mostra isso:

— Eu estava avisado de que o senhor faria um depoimento negativo e ardiloso, fugindo a qualquer ligação com os agitadores que queria entregar o país a Moscou, mas...

— Eu não estou negando minhas ligações de amizade com Otávio e Januário e nem estou negando que ajudei os dois no trabalho excelente que faziam neste Estado. Pode mandar escrever isto. Aprovo o trabalho das Ligas. Aprovo o trabalho do PC. Só que antes o senhor me perguntou se eu tinha vindo para Pernambuco a chamado de Otávio ou de Januário. A resposta é não.

O tenente acendeu novo cigarro com um ódio de quem acabou de ler um artigo sobre câncer do pulmão.

— Nesse caso o senhor confessa que gostaria de ver o Brasil governado de Moscou.

— O senhor, tenente, gosta de ver o Brasil governado de Washington?

— Responda ao que lhe perguntam. O senhor é o interrogado. (CALLADO, 1984, p. 457).

O tenente comenta que estava avisado em relação ao discurso de Nando. Presumimos que o herói estava sob vigília há algum tempo. Isso fica nítido quando o Coronel Ibiratinga, durante a prisão dos manifestantes, fixa os olhos nele, reconhecendo-o, e dá ordem para que ele seja preso. Nando é ardiloso em seu discurso, de fato, à medida que responde rápida e criticamente às investidas do tenente. Há por parte dele, ainda, demonstração de coragem ao assumir em depoimento (a ponto de enfatizar que o tenente pode “mandar escrever” o que será declarado) sua aprovação quanto ao trabalho das Ligas e ao trabalho do Partido Comunista. Tecer esse comentário poderia colocá-lo em situação de risco, porém ele se mantém firme em seu discurso.



É emblemática a resposta de Nando para a pergunta do tenente, que o indaga se ele gostaria de ver o Brasil governado de Moscou. Nando desarticula o tenente em sua trapaça discursiva quando lhe pergunta se ele gostaria de ver o Brasil governado de Washington. Estamos diante de duas capitais de países determinantes para o contexto da Guerra Fria, isto é, o conflito geopolítico que envolveu a União Soviética e os Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Na tentativa de conter qualquer possibilidade de avanço de perspectivas comunistas, os Estados Unidos tiveram participação em regimes ditatoriais implantados na América Latina<sup>185</sup>, o que está por trás do discurso de Nando.

Dois pontos devem ser mencionados, ainda no contexto do interrogatório: 1) a cena em que colocam o camponês Libânio diante de Nando e 2) a cena em que Nando é apresentado ao porão de torturas.

No diálogo seguinte, temos a cena em que Libânio é mencionado. Na ocasião, ele é trazido à sala na qual Nando é interrogado e confirma o discurso dos interrogadores. Na sequência narrativa, porém, somos informados a respeito do motivo que o teria levado a falar em conformidade com o discurso dos militares:

— Quero que você repita o que falou no seu depoimento. Não era para facilitar a entrada no Brasil dos russos e dos cubanos?

Libânio assentiu com a cabeça.

— Fale mais alto — disse o major. — Explique.

— Era isso sim, Seu Major. A gente tocava fogo na cana, ocupava os engenhos, fazia uma guerra civil. Aí entrava os russos e os cubanos.

— O que é que eles fizeram com você, Libânio? — disse Nando. — Como é que você foi dizer uma coisa assim?

— Cale-se — disse o Major Clemente. — O senhor não está aqui para interrogar ninguém, como já lhe disse o Tenente Vidigal.

— Eu protesto, major. Esse pobre homem foi forçado a mentir. Não é verdade o que ele disse. Quem o forçou a dizer isto?

Nando olhou Libânio, que continuava de cabeça baixa.

---

<sup>185</sup> A respeito desse tópico, é pertinente a reflexão de Rollemberg e Quadrat (2010, p. 24): “Ainda pensando a América Latina, a democracia, que sempre enfrentou — enfrenta — dificuldades na região, paulatinamente deixou de ser vista por setores importantes da sociedade como a melhor maneira de combater o comunismo. Um *governo forte*, capaz de conter o avanço do *perigo vermelho*, sobretudo a vitória da Revolução Cubana (1959), tornou-se a melhor ou a única saída possível. Os Estados Unidos, porta-vozes dos valores democráticos como meio de combate ao comunismo, aparecem no cenário como um dos principais incentivadores dos golpes e das ditaduras que se sucediam. Durante muito tempo, e ainda hoje — na historiografia, no meio político, no senso comum —, aos Estados Unidos foi atribuída a conta pelas ditaduras, especialmente nos casos brasileiro e chileno. Não negamos a influência estadunidense, seja por meio de suporte militar e/ou financeiro. Contudo, não lhe podemos atribuir toda a responsabilidade pelo que aconteceu. A América Latina tem sido compreendida como *sem opção, explorada, à mercê dos interesses internacionais*, ou seja, uma *vítima* através dos tempos. À região é atribuída uma história linear, sem cortes, desde a chegada dos europeus até o *imperialismo americano*. Suas sociedades seriam sempre manipuladas por governantes pouco preocupados com seus países. Não compartilhamos de maneira alguma dessas visões”. As autoras observam que o contexto de implantação dos regimes autoritários nesses países, e isso se aplica ao Brasil, não obedece a um componente apenas. De tal modo é complexa essa experiência, que ela deve ser vislumbrada não com uma visão monotemática.

— Pode levar o prisioneiro — disse o tenente.  
O tenente começou a tamborilar na mesa com o lápis, olhando Nando e fumando, enquanto Libânio era levado para fora. De súbito aquele grito de Libânio, reboando na sala:  
— Foi o eletricista, Seu Nando!  
E nada mais. Só o bater violento da porta.  
(CALLADO, 1984, p. 458–459).

Nando pergunta quem teria forçado o camponês a dizer mentiras, mas ele só consegue responder quando sai da presença dos interrogadores. Ainda atemorizado por estar sob vigilância dos militares que o conduziam à cela, Libânio grita de modo a denunciar a pessoa que lhe teria forçado a mentir<sup>186</sup> — “o eletricista”. Quando pergunta aos militares quem era “o eletricista”, Nando desperta a fúria, principalmente, do Tenente Vidigal. Este resolve levá-lo a um porão. Com isso, inicia-se a descrição do espaço no qual se desenvolvem as sevícias contra os presos acusados de serem comunistas, ou apoiadores do comunismo. Com base nisso, temos:

O porão era bem grande e parecia maior ainda devido à iluminação escassa, que o fazia acabar em manchas de sombra. Sobre as duas compridas mesas que havia no porão pendiam do teto alto lâmpadas com pequeno abajur verde de ágata. Só uma das lâmpadas estava acesa. No outro fio o abajur tinha sido retirado, a lâmpada removida e o fio descoberto. Luziam, com a luz da outra mesa, as pontas de cobre do fio exposto. Nessa mesma mesa Nando viu ainda uma curiosa maquininha de manivela, que parecia feita de ferraduras montadas numa base de metal ou de aço. Da maquininha saíam fios terminados no que a Nando pareceram pegadores de roupa de metal. Entre as duas mesas estendia-se como uma ponte um pau forte e roliço e havia baldes d’água pelos cantos. (CALLADO, 1984, p. 459–460).

Em meio à descrição dos porões, há início o diálogo entre o tenente e o eletricista. No discurso deles, há demonstrações de ironia e de cinismo perverso. Eles desejam, implicitamente, despertar o medo em Nando. Mais descrições surgem, desta feita da maquinaria utilizada para as torturas. O eletricista chega a prender as “bocas de jacarés” (acessórios dispostos na ponta dos fios da máquina à manivela utilizada para aplicação de descargas elétricas) no dedo e no pulso de Nando, para uma demonstração sem aplicação de descarga elétrica. Acontece que a aplicação não fica apenas no plano da demonstração (CALLADO, 1984, p. 461): “De repente

---

<sup>186</sup> É pertinente retomar o livro *Brasil: nunca mais* e considerar o prefácio de Philip Potter (2011, p. 17–18), ex-secretário-geral do Conselho Mundial de Igrejas, no qual ele afirma: “Tradicionalmente se argumentou — tanto os antigos gregos e romanos com relação aos escravos quanto a Igreja medieval com relação aos assim chamados hereges — que a tortura era um meio de forçar as pessoas a falarem a verdade. A realidade de hoje mostra, porém, que, com os sofisticadíssimos instrumentos de tortura não somente física, mas também mental, é possível dobrar o espírito das pessoas e fazê-las admitir tudo quanto for sugerido pelo torturador. A intenção é reduzir as pessoas a máquinas funcionais”. É exatamente isso que ocorre com o camponês Libânio.

a dor como de imensa agulha finíssima que o dilacerasse todo da ponta do dedo ao centro do cérebro. Nando só conseguiu sufocar pela metade o grito de dor”. Após o choque elétrico, Nando é levado para uma câmara frigorífica cuja descrição mostra a crueldade dos militares:

Ainda com um tremor no braço direito Nando foi entrando com o tenente pelas sombras do fundo da sala. Lá se abriram as portas pesadas de uma câmara frigorífica. Nando foi empurrado para dentro enquanto as portas se fechavam às suas costas. Dentro da câmara frigorífica iluminada Nando só viu a princípio carcaças de boi pendentes de ganchos e aquele grande frio, não de todo desagradável durante alguns segundos, insidioso e ativo logo a seguir, entrando pelas juntas do corpo como um líquido, dos artelhos às vértebras do pescoço. Primeiro Nando só viu o seu pavor, só sentiu o seu frio de bicho colocado vivo na geladeira. Depois viu a um canto contra a parede uma figura humana vibrando em si mesma de tanto tiritar, cara roxa e lábios negros, olhos arregalados. (CALLADO, 1984, p. 461–462).

A figura humana encontrada por Nando era Bonifácio Torgo, um dos companheiros aprisionados por ocasião da manifestação de apoio ao Governador. Na cena, temos dimensão dos métodos violentos utilizados pelos militares. O sadismo dos torturadores está expresso desde o discurso cínico e irônico utilizado até a apresentação da maquinaria utilizada com intenções explícitas de tortura.

Nando sente dor física e moral, quando entra na câmara frigorífica, mas logo se depara com outro tipo de dor: a dor de ver o outro sofrer sem poder reverter esse quadro. Ao deparar-se com a figura humana enregelada, indo em sua direção, Nando recua com o medo instintivo de ser atacado. Depois, reconhece o gesto desesperado da figura humana, que buscava no corpo dele um pouco de calor como forma de sobreviver.

Com um gesto de solidariedade (que nos remete à cena em que o herói abraça Aicá<sup>187</sup>), Nando abre os braços e aceita contra o peito o corpo enregelado do amigo. Esse abraço dura

---

<sup>187</sup> Neste trecho, o narrador (CALLADO, 1984, p. 462) alude ao indígena Aicá, a quem Nando abraça em cena das mais comoventes do romance: “Nando relanceou os olhos em torno em busca não sabia bem de quê, de algum calor em alguma coisa e num relâmpago de delírio quase se desvencilhou do outro para ver se estreitava Aicá ou Torgo”. Aicá é um indígena portador de *fogo selvagem* (*Pênfigo foliáceo*), uma doença autoimune caracterizada pelo surgimento de bolhas que irrompem e transformam-se em feridas. No capítulo *A orquídea*, Nando visita Aicá, que está com febre, e ocorre uma das cenas mais contundentes do romance, conforme colhemos no trecho (CALLADO, 1984, p. 274): “Nando fez um esforço grande para sair, ir embora, mas seus pés tinham deitado raiz no chão. Aicá sem olhá-lo tremia pacientemente em todos os membros. Nando colocou a mão direita na testa de Aicá e sentiu a pele grossa como a de um lagarto”. Como o indígena sentia frio, Nando decide aquecer o corpo dele. A cena é descrita da seguinte forma (CALLADO, 1984, p. 274–275): “Nando passou a mão pelos ombros e pelo peito de Aicá, sentindo coscorão da pele, botou para dentro da rede as pernas pendentes de Aicá cobertas de um palimpsesto grosso onde se adivinhavam debaixo das cascas e sânieis das feridas recentes as duras crateras de chagas extintas. Despiu a própria camisa. Em seguida estirou-se na rede ao lado de Aicá e o estreitou contra si, peito nu em peito nu, face direita contra face direita, seus lábios apertados contra o pescoço rugoso de Aicá. Assim ficaram os dois um minuto, imóveis, Nando sentindo bater de encontro ao peito o coração de Aicá. Finalmente

um tempo. Na sequência, eles são retirados da câmara frigorífica e Nando pede para falar com o Coronel Ibiratinga. O pedido é negado.

Ao retornar para a cela, o herói está desolado psíquica e fisicamente, como apreendemos do trecho (CALLADO, 1984, p. 463): “Trancado na cela Nando se ajoelhou no chão e de joelhos ficou e ficou, sem pensar, sem orar, sentindo o cimento grosso nos joelhos. Seu sono foi áspero e feio como o chão em que dormia”. A experiência de conhecer o porão causa impressão terrível em Nando. Ele vê a que grau de crueldade os presos podem ser submetidos e, desse modo, compreende a engrenagem utilizada pelos militares. Resulta disso uma espécie de esvaziamento da alma. De tal modo é impactante a experiência do porão que, restituído à cela, Nando não consegue sequer pensar.

No dia seguinte, o Coronel Ibiratinga decide falar com Nando. No início do diálogo, Nando expressa o sentimento de revolta e de desconforto que o passeio pelo porão lhe causou. O coronel responde, prontamente, com a apologia ao uso de métodos de tortura contra prisioneiros políticos. Há uma lógica no que ele fala, mas seu discurso está lastreado por um olhar incapaz de alcançar a desumanidade do que defende. Nesse sentido, Nando afirma:

— Coronel — disse Nando — aquele seu porão me dá vergonha de ser brasileiro.

— Vergonha eu só tenho de precisar fazer o que faço num porão. Eu faria o mesmo em salas de vidro, para que todos vissem da rua, ao passar, que este país defende sua herança cristã. Vergonha devia ter o senhor, e gente como seu amigo Januário. Os que sofrem lá embaixo sofrem por sua causa. E os *habeas-corporis* deles podem perfeitamente ser ignorados. Mas o de Januário não pode. Há grita dos jornais. Há os palpites do Supremo Tribunal Federal. Tenho de arrancar a verdade dos pobres-diabos que o senhor viu no porão. É como quebrar espelhos, em lugar de quebrar a cara que se reflete neles. (CALLADO, 1984, p. 463).

A tortura, na concepção do Coronel Ibiratinga, deveria ser amplamente realizada, mas não às escondidas. Para ele, todas as pessoas deveriam ver a tortura acontecer em salas de vidro. Estaria implicada, nessa prática, a defesa da herança cristã. Quanto mais pessoas vissem a que grau de torturas os perturbadores da ordem poderiam ser submetidos, menos desobediência, subversão e desordem existiriam. O Brasil seria, portanto, um país melhor.

Sendo adepto do catolicismo, o coronel diz a Nando que comunga diariamente. Como resposta, ele lhe pergunta (CALLADO, 1984, p. 464): “E todos os dias [...] o senhor diz ao

---

Aicá sorriu vago e se desvencilhou de Nando, sentando-se na rede, tiritante. Nando se levantou, apanhou a camisa e saiu ligeiro como um ladrão”.

confessor que tortura gente no porão do Batalhão de Guardas?” Como resposta, ele assume tratar com o confessor sobre suas práticas e sofrer com isso. O sofrimento dele, no entanto, acontece por ele ser forçado, pela tradição, a confessar antes de comungar e não por ele torturar pessoas. Sendo essa prática, em sua concepção, algo natural e necessário, inclusive um gesto cristão capaz de varrer o mal do mundo, ele não lamenta ou se arrepende de realizá-la.

O coronel comenta, além disso, que seria inadequada a aplicação de *habeas-corpus* a figuras subversivas da ordem como Nando e Januário. Para ele, os líderes dos movimentos são culpados pelas sevícias aplicadas a seus seguidores, de modo que ele assume fazer isso com pessoas simples para atingir aos líderes<sup>188</sup>. Perplexo, Nando ouve o Coronel Ibiratinga dizer:

— Em lugar de arrancar a verdade a Januário que inventou as Ligas Camponesas tenho de arrancá-la a pobres camponeses. Em lugar de estudar a corrupção da Igreja arrancando-a de você, ou de Padre Gonçalo, tenho de me contentar com esse pobre André.

Nando ficou um momento olhando incrédulo o coronel transformado em jaguatirica.

— O senhor não cometeu a indignidade de perseguir um doido — disse Nando.

— Doidos e mulheres também — disse o coronel. — Que fazem todas as mulheres ao seu redor, as que frequentam a sua casa?

— Dormem comigo — disse Nando.

— Mas além disso?

— Além disso, coronel? Ora essa!

— O senhor tem intimidade com uma comunista notória, Lídia, não é verdade? E foi apanhado no Xingu por uma agitadora daqui, não foi, a Francisca? Eu li sua conversa de ontem com o Major Clemente. Esta parece que lhe interessa um pouco mais, não é verdade?

— Não se meta na minha vida, coronel. O senhor no máximo tem poder de investigar minha vida pública.

— E para lhe mostrar o que é que o senhor causa à vida privada das suas vítimas, como ontem. É o meio que me resta de punir os que conseguem *habeas-corpus* antes de ajustarem contas com a revolução.

O coronel bateu no tímpano com o punho cerrado. O ordenança entrou.

— Leve o preso para o porão. (CALLADO, 1984, p. 465).

Dentre os pontos a serem considerados nesse trecho do diálogo, devemos observar a incapacidade do coronel de refletir sobre o quanto suas concepções destoam dos valores cristãos. Para ele, não há covardia em maltratar pessoas simples com o objetivo de chegar aos líderes dos movimentos contrários ao regime implantado. Urdida sob perspectivas autoritárias, a compreensão de mundo do coronel o torna incapaz de ir além daquilo que considera ser sua

---

<sup>188</sup> Essa visão está presente, também, no discurso do Tenente Vidigal (CALLADO, 1984, p. 467): “Às vezes a gente tortura quem pode, quem não tem imprensa nem *habeas-corpus*”.

verdade. Não há espaço para empatia ou culpa nele, porque seus atos são mediados pela certeza de que agir dessa maneira é uma obrigação cívica.

Algo curioso no comportamento de Nando é que, em todo tempo, ele não se intimida por estar em posição de prisioneiro, tampouco hesita em demonstrar indignação diante do cinismo presente no discurso do Coronel Ibiratinga. Quando André e Francisca são mencionados, principalmente, Nando não consegue controlar sua indignação.

Por ordem do coronel, o herói é levado para o porão novamente. Em uma sequência, temos a cena em que ele e Manuel Tropeiro (que havia sido torturado no pau-de-arara) se encontram. O tenente quer, com isso, exercer terror psicológico sobre Nando. Quando indagado se está bem, por Manuel Tropeiro, Nando fala “com vergonha” que não foi torturado. A vergonha vem da sensação de culpa criada em torno do discurso do Coronel Ibiratinga, reproduzido pelo Tenente Vidigal: na impossibilidade de seviciar alguns presos de maior visibilidade, os militares se contentavam em fazê-lo contra pessoas simples. Por essa lógica, Manuel Tropeiro, André e Isabel Monteiro (que surge rapidamente no porão) são alvos preferenciais.

Ao submeterem André, que tem problemas psiquiátricos, à tortura, os militares mostram a que grau de perversidade podem chegar. Ao perguntar a respeito do paradeiro dele, o eletricitista responde (CALLADO, 1984, p. 467): “Esse está lá num canto, secando — disse o eletricitista”. Havia passado “dez minutos na geladeira”. Nando se comove com a situação de André e fala: “Tenente, é ignóbil torturar um louco, um homem que não sabe o que faz ou o que diz”. Em resposta, o tenente comenta que André fez o melhor dos depoimentos alusivos à relação dos adeptos das Ligas Camponesas à Cuba. Também relaciona o discurso de Nando ao remorso que ele sente por saber-se culpado pela tortura aplicada a André. Segue-se a esse diálogo uma cena tensa:

Nando enfurecido encarou o tenente:  
— Nós não precisávamos de doidos para lutar contra canalhas da sua espécie.

Antes que o tenente pudesse replicar o eletricitista tinha dado um tapa em Nando e o arrastava para a mesa onde estava o magneto. (CALLADO, 1984, p. 469).

Nando é levado para a mesa e o eletricitista lamenta por ser impedido de aplicar-lhe descargas elétricas. Depois disso, ele é levado para a cela e alguns dias depois consegue ser posto em liberdade. Antes de sair da prisão, no entanto, vivencia um último encontro com o

Coronel Ibiratinga. Na ocasião, ocorre um diálogo dos mais significativos do romance. Podemos observar na sequência:

— Eu sei em que está pensando o senhor — disse o coronel — mas apelo sinceramente para a sua antiga ciência. Deus, sendo bom, não ia criar o mal. O mal não existe.

— E o senhor está querendo remediar esse esquecimento divino no seu porão.

— Eu só queria lhe lembrar a boa doutrina de que o mal é uma imperfeição do bem. Sua tendência é transformar-se no bem. A diferença entre nós dois — ou entre nossos dois tipos se prefere — é que o senhor atrasa essa transformação, fazendo o mal a esmo, sem rumo, e não com a determinação de fazê-lo virar o bem. Eu não. Torturar pessoas, por exemplo, *seria* um mal imperdoável sem uma razão forte a transmutar a tortura em piedade. Entendido e usado assim o mal é um meio-bem.

— E Deus vira a cara quando o senhor congela Bonifácio Torgo ou André ou quando dá choques em Libânio para que ele invente histórias que o livrem da boca do jacaré?

— A tortura não faz ninguém inventar, inteiramente. No máximo as pessoas exageram. Eu posso lhe provar estatisticamente que as confissões forçadas resultam em excelentes médias de informação.

— Vários endereços errados que o senhor obtenha resultam no endereço certo?

— O senhor vai ser posto em liberdade mas eu não pretendo perdê-lo de vista, senhor Nando. Eu sei que tenho razão com meus métodos. O Brasil quer viver amarrado à estaca zero mas eu não hei de deixar. Não é só o senhor que é solto por *habeas-corpus*. Seu amigo Januário também será libertado, para se asilar em alguma embaixada, e ele nem precisa ser interrogado, quer dizer torturado, para confessar que o Brasil só conserta com uma revolução sangrenta, enforcando latifundiários e dissolvendo o Exército de Caxias! A revolução de abril ficou louca. Tem medo do Supremo. Tem medo dos jornais que denunciam torturas. Não quer salvar a alma do Brasil. (CALLADO, 1984, p. 470–471).

O Coronel Ibiratinga discorre acerca do mal, debate recorrente quando está em pauta o discurso religioso. Ao refletir se o bem e o mal são atributos de Deus, o coronel é incisivo quando vê Deus como incapaz de criar o mal, sobretudo porque, para ele, “o mal não existe”. O mal é, na concepção do coronel, uma imperfeição do bem e, desse modo, poderia transformar-se no bem por meio, por exemplo, da tortura. Sendo o bem a finalidade, não haveria problema em realizar algo aparentemente mal, porquanto isso levaria ao bem — o que o coronel denomina “meio-bem”.

Nando ironiza continuamente a visão do coronel, que não se abala em sua cegueira “teológico-filosófica”. Baseado em perspectivas autoritárias, ele considera necessário “salvar a alma do Brasil”, missão de responsabilidade das Forças Armadas, mas vislumbra a “revolução

de abril” como desorientada à medida que os envolvidos não intensificam a repressão por medo de outras instituições e da mídia.

Por fim, o coronel ameaça Nando ao dizer que não o perderá de vista. De fato, a cena de violência ocorrida por ocasião da simbólica *Marcha da Família*, já mencionada nesta seção, mostra isso. O soldado Almeirim e o sargento Xiquexique saem da *Marcha* e invadem a festa promovida por Nando. Os dois encontram-no descordado e passam a realizar atos covardes de violência contra ele. O sargento o vê como inimigo, porque sabe do envolvimento dele com sua amante Cecília. Há, portanto, o desejo de desforra, mas há também o discurso autoritário que está imerso na atitude violenta com que o herói é tratado. Isso fica nítido no diálogo entre Almeirim e Xiquexique:

- A gente tem ordem para liquidar o cão?
- E para calar o bico senão eu te sumo também, Almeirim. Eu agaranto que o chefe não quer outra coisa. Mas foda-se. Eu digo ao coronel que o cabra correu pra dentro do mar, que a gente correu atrás dele mas não encontrou.
- Isso acaba dando enguiço pra cima da gente, Xiquexique. Se a gente não temos ordem de botar o putto a pique é melhor levar ele preso. (CALLADO, 1984, p. 561).

Depreendemos desse diálogo que Nando estava sob vigilância dos militares — conforme o Coronel Ibiratinga havia ameaçado. A ida do soldado e do sargento à festa é algo premeditado. Se não havia ordem para matarem-no, tampouco havia ordem para amenizarem na violência direcionada a ele. Com a pergunta de Almeirim subentendemos, ainda, que ele e o sargento deveriam deter Nando. Matar não seria viável, mas agir com truculência não era impedido. Segue-se um dos momentos mais violentos do romance.

Inicialmente, Nando está desacordado quando os dois chegam à festa. A violência inicia com cuspidas, depois com pancadas (CALLADO, 1984, p. 560): “O sargento bebeu mais cachaça, catucou Nando com o pé. Jogou cachaça na cara dele”. Depois, o soldado recebe ordem para cuspir nele: “O soldado cuspiu forte, saliva e cachaça”. Em seguida, novo assomo de violência: “Um murro no queixo e um murro no estômago derrubaram Nando entre os pratos e panelas”.

Durante toda a sequência narrativa, além da constante violência física, está presente a violência verbal manifestando-se em quantidade variada de expressões utilizadas com o intuito de promover o rebaixamento moral de Nando: “o cão”, “esse merda”, “essa teteia”, “o neném”, “cabrão”, “moleirão”, “uma porra”, “veado”, “um molambo”, “o veadão”, “lazarento” etc.



Caracteriza a cena, principalmente, contundente descrição da violência física aplicada contra Nando, como a seguinte (CALLADO, 1984, p. 561): “No seu desespero de despertar Nando o sargento deu um violento pontapé no flanco do corpo”. Também localizamos isso quando o narrador (CALLADO, 1984, p. 561) comenta: “E botou de novo o corpo de cara para cima. Com um pontapé nas costelas. Outro nos rins para arrumar o corpo. E uma furiosa saraivada de pontapés a esmo”.

Em dois momentos da cena, localizamos gestos deploráveis do sargento. O primeiro ocorre quando ele se compraz em urinar (CALLADO, 1984, p. 562) “na cara, na barriga, nas pernas de Nando”, enquanto o companheiro de farda ri. O segundo ocorre quando ele intenciona castrá-lo:

Xiquexique não via nada. Sacudia o pau, guardava o pau nas calças, olhos fixos na braguilha das calças de Nando. Abaixou-se, ofegante, desapertou a fivela do cinto de Nando, depois o primeiro botão das calças, o segundo, o terceiro, meteu a mão pela cueca, pelos pentelhos, sentiu o pau e os culhões, enquanto tirava com a mão esquerda, do bolso traseiro das calças, uma navalha.

— Não! — berrou Almeirim todo num tremor e pondo-se de pé.

O sargento não prossegue, porque amigas de Nando conseguem salvá-lo. A presença de militares capazes de gestos brutais contrasta com a presença de pessoas capazes de atitudes generosas e solidárias. Os militares têm evidente prazer em maltratar. Batem com satisfação em várias partes do corpo de Nando, pensam em atar uma pedra ao pescoço dele, para atirarem-no ao mar, humilham-no. A atitude deles ocorre, sempre, com perceptível covardia, pois Nando permanece desmaiado na maior parte da cena, isto é, não teria condições de defender-se. Ele conta, no entanto, com a solidariedade dos amigos e das amigas. É criada uma estratégia para livrá-lo da morte. Depois de estar a salvo, ele tem em amigos e amigas o cuidado de que precisa. A violência, porém, deixa nele sequelas físicas e psicológicas irreparáveis.

A ação de Xiquexique e de Almeirim dimensiona a propensão do militarismo à violência. Essa ação está lastreada pela presença do autoritarismo<sup>189</sup> que encontra na instituição militar o palco perfeito para efetivação de suas práticas.

---

<sup>189</sup> Em *Del autoritarismo a la democracia*, Juan J. Linz (1986) realiza estudo a respeito de países cujos governos deixaram de ser autoritários e tornaram-se democráticos. O autor (1986, p. 42) observa as complexidades implicadas nesse processo, de modo que chega a dois tipos específicos de regimes: 1) “el régimen burocrático-militar o autoritario en sentido estricto” e 2) “aquellos caracterizados como ‘orgánico-estatista’, con España y Portugal como principales ejemplos”. Interessa-nos, principalmente, entender o primeiro dos dois tipos de regimes autoritários apresentados pelo autor. Consideramos a ditadura militar vigente no Brasil entre 1964 e 1985 como um exemplo do que ele denomina “régimen burocrático-militar”. De modo a discutir o regime autoritário na

Como resultado do espancamento, Nando perde um olho e desenvolve problema na perna. Hosana, seu companheiro de seminário e assassino de Dom Anselmo, com amigas e amigos de Nando, cuidam dele na *Quinta dos Frades*. A fraternidade dos amigos de Nando contrasta com o cinismo perverso dos militares presentes no romance.

Diversas obras literárias<sup>190</sup> retomam a ditadura militar como contexto histórico. *Quarup* foi o primeiro romance brasileiro a tratar desse tema de forma direta. Essa obra foi publicada antes do AI-5 (que acentuou a violência do regime militar), mas já em contexto propenso a censuras. Antônio Callado apresenta seu herói romanesco no contexto anterior e posterior ao golpe militar, o que torna possível fazer análise crítica da situação política do Brasil a partir da realidade em que insere seu herói problemático.

---

realidade brasileira, Rosa (2020) retoma essa categorização de Linz e afirma: “É um tipo de regime autoritário que não dispõe de instituições complexas, nem de partido político capaz de mobilizar o apoio de uma elite que lhe dê suporte. É dirigido quase sempre por líderes militares não carismáticos e é orientado dentro dos limites de uma mentalidade burocrático-militar. É comum que surjam como continuação de sistemas liberal-democráticos não consolidados, nos quais os sistemas de partidos não foram capazes de produzir estabilidade”. Autora menciona como exemplares desse tipo de regime, no Brasil, o Estado Novo e a ditadura militar.

<sup>190</sup> Houve crescente interesse pelo tema, de modo que destacamos, pela data em que foram publicados, os seguintes romances: 1967 – *Quarup*, de Antônio Callado; 1971 – *Bar Don Juan*, de Antônio Callado; 1971 – *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; 1972 – *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga; 1973 – *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles; 1974 – *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; 1975 – *Os que bebem como os cães*, Francisco de Assis Brasil; 1976 – *Reflexos do baile*, de Antônio Callado; 1976 – *É tarde para saber*, de Josué Guimarães; 1977 – *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós; 1980 – *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond; 1980 – *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis; 1981 – *Sempre viva*, de Antônio Callado; 1982 – *O amor de Pedro por João*, de Tabajara Ruas; 1988 – *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado; 1991 – *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond; 2001 – *Dois irmãos*, de Milton Hatoum; 2011 – *K. – relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski; 2016 – *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti etc.

### 3.5 – FRÉDÉRIC MOREAU: UM HERÓI ENSIMESMADO DESCE AO INFERNO DA PAIXÃO

A *educação sentimental*, como temos apontado, conta a história do jovem Frédéric Moreau, que está envolto em suas relações amorosas no que parece ser a história complexa de uma geração no contexto da França do século XIX (o tempo narrativo se dá entre as décadas de 1840 e 1860)<sup>191</sup>.

Frédéric é apresentado, na concepção de Lukács (2000), como protótipo do *herói do romantismo da desilusão*. Para compreendermos essa tipologia de herói, devemos considerá-lo a partir das ações executadas por ele no romance que protagoniza. Nessa perspectiva, retomamos a reflexão de Lukács de modo a observar, com pormenorizações, o que caracteriza esse herói cujas ações estão inclinadas à interioridade.

Para Lukács (2000, p. 117), o romance do século XIX vê nascer outro tipo de relação inadequada entre alma e realidade: inadequação que nasce do fato de “a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. A configuração da alma do *herói do romantismo da desilusão* está pautada na ação de evadir-se para evitar confrontos, de imergir na interioridade para fugir da exterioridade, de pensar muito e de agir pouco.

Enquanto o *herói do idealismo abstrato* se debate no mundo com sua propensão a agir de forma monomaníaca e sem ponderações críticas, o *herói do romantismo da desilusão* está direcionado, na concepção de Lukács (2000, p. 117–118), para uma realidade interior repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma. Essa interioridade entra em conflito com a exterioridade do mundo, porque é dotada de vida própria que lhe confere profundidade e dinamismo. Na tentativa inútil de realizar alguma equiparação está o objeto de composição literária.

Há por parte do *herói do romantismo da desilusão* uma interioridade concreta, qualitativa e plena de conteúdo em relação ao mundo exterior que, nitidamente, não confere a essa interioridade vislumbres de acomodação. Desse modo, Lukács (2000, p. 118) comenta: “Ora, o descompasso entre interioridade e mundo torna-se, assim, ainda mais forte”. Disso resulta uma interioridade que tende à evasão, conforme diz o teórico:

---

<sup>191</sup> Uma das principais repercussões da Revolução de Fevereiro de 1848 corresponde à implantação da *Segunda República Francesa*, que deixa de existir após o golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, ocorrido em 02 de dezembro de 1851. O contexto histórico do romance, explicitamente, vai até essa data. O reencontro entre Madame Arnoux e Frédéric, no entanto, ocorre no final de março de 1867. Anos depois, Frédéric e Deslauriers se reencontram para um balanço de suas vidas, mas o ano não é mencionado.

Pois uma vida capaz de produzir todos os conteúdos da vida por si própria pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia. Para a estrutura psíquica do idealismo abstrato, era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto aqui existe mais uma tendência à passividade — a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma. (LUKÁCS, 2000, p. 118).

Apreendemos desse trecho o que consideramos ser a característica mais perceptível do *herói do romantismo da desilusão*: a tendência a esquivar-se de lutas e de conflitos externos, a tendência a evadir-se diante da realidade que ele, por vezes, não consegue mediar efetivamente. Nesse ponto, está situada a principal problemática dessa forma romanesca, que Lukács (2000, p. 118) apresenta como a forma da: 1) “perda do simbolismo épico”, 2) “dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo” e 3) “substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica”.

Sobre a perda do simbolismo épico, constatamos que Frédéric é um herói romanesco cujas ações não o conduzem a uma existência inclinada para a realização de grandes feitos heroicos como ocorre com os heróis do gênero épico. Sua inclinação para o comportamento romântico se desvanece em decorrência de sua vida incapaz de reproduzi-lo efetivamente em seu mundo de burguês ensimesmado. Ele não dispõe da grandeza épica, que poderia conduzi-lo a grandes feitos existenciais, porque o herói moderno não dispõe de divindades que lhe direcionem o destino, não se harmoniza com a coletividade, está isolado em sua procura hesitante e conflituosa.

Isso fica nítido desde a primeira menção a Frédéric no romance, quando ele, aos dezoito anos, realiza a viagem de navio na qual conhece a mulher por quem se apaixona. Temos, desse modo, a descrição física dele<sup>192</sup>, também um mergulho em suas pequenas metas (tão imaturas quanto simplórias), como podemos constatar no trecho (FALUBERT, 1985, p. 48): “Frédéric pensait à la chambre qu’il occuperait là-bas, au plan d’un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures”. Depois, somos informados a respeito das leituras e das idealizações dele:

Les distractions de Frédéric étaient moins sérieuses. Il dessina dans la rue des Trois-Rois la généalogie du Christ, sculptée sur un poteau, puis le portail de la cathédrale. Après les drames moyen âge, il entama les mémoires: Froissart, Comines, Pierre de l’Estoile, Brantôme.

---

<sup>192</sup> Frédéric é apresentado pelo narrador como (FLAUBERT, 1985, p. 47): “Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. A travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms; puis il embrassa, dans un dernier coup d’œil, l’île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir”.

Les images que ces lecteurs amenaient à son esprit l'obsédaient si fort, qu'il éprouvait le besoin de les reproduire. Il ambitionnait d'être un jour le Walter Scott de la França. (FLAUBERT, 1985, p. 60).

Frédéric é apresentado como um jovem idealista cujas inclinações intelectuais o conduzem para a apreciação e para a criação de obras artísticas que, muitas vezes, ele não assimila fazendo a mediação necessária entre o que é desejo pueril e o que é realidade prática. Isso é perceptível quando o narrador menciona as inclinações dele:

Frédéric, dans ces derniers temps n'avait rien écrit; ses opinions littéraires étaient changées: il estimait par-dessus tout la passion; Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également. Quelquefois la musique lui semblait seule capable d'exprimer ses troubles intérieurs; alors, il rêvait des symphonies; ou bien la surface des choses l'appréhendait, et il voulait peindre. Il avait composé des vers, pourtant; Deslauriers les trouva fort beaux, mais sans demander une autre pièce. (FLAUBERT, 1985, p. 62).

O herói inclina-se, apaixonado que está, para leituras românticas (“Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres”). Também deseja exprimir-se artisticamente, de modo que pensa em realizar-se na música (“il rêvait des symphonies”), na pintura (“il voulait peindre”) e na literatura (“il ambitionnait d'être un jour le Walter Scott de la França”). Com o desejo de tornar-se literato, escreve poemas que Deslauriers escuta, mas nitidamente não gosta, porque não pede para que ele recite outros. O interesse de exprimir-se artisticamente é intensificado pela paixão que Madame Arnoux desperta nele desde o primeiro olhar.

Em diálogo com Deslauriers, que constata sua passionalidade e ri, o herói afirma (FLAUBERT, 1985, p. 64): “J'aurais fait quelques chose avec une femme qui m'eût aimé... Pourquoi ris-tu? L'amour est la pâture et comme l'atmosphère du génie. Les émotions extraordinaires produisent les œuvres sublimes”.

O desejo de exprimir-se artisticamente o conduz, por exemplo, a criar um plano de romance cujo enredo é repleto de clichês do Romantismo. Frédéric, no entanto, como faz com outras inclinações artísticas, abandona o projeto. O narrador apresenta esse romance da seguinte forma:

Il se mit à écrire un roman intitulé: *Sylvio, le fils du pêcheur*. La chose se passait à Venise. Le héros, c'était lui-même; l'héroïne, Mme Arnoux. Elle s'appelait Antonia; — et, pour l'avoir, il assassinait plusieurs gentils-hommes, brûlait une partie de la Ville et chantait sous son balcon, où palpitait à la brise les rideaux en damas rouge du boulevard Montmartre. Les réminiscences

trop nombreuses dont il s'aperçu le découragèrent; il n'alla pas plus loin, et son désœuvrement redoubla. (FLAUBERT, 1985, p. 72).

Frédéric cria suas personagens aos moldes românticos. Seu herói é bravo, destemido e tem a missão de salvar a donzela amada contra os perigos do mundo. A narrativa de enredo frágil não se desenvolve. Surgem outros projetos não consolidados em sua vida, conforme apreendemos do trecho:

Cependant, Frédéric conservait ses projets littéraires, par une sorte de point d'honneur vis-à-vis de lui-même. Il voulut écrire une histoire de l'esthétique, résultat de ses conversations avec Pellerin, puis mettre en drames différentes époques de la Révolution française et composer une grande comédie, par l'influence indirecte de Deslauriers et d'Hussonnet. (FLAUBERT, 1985, p. 204).

Ele não tem grandes ideais ou projetos e, quando arquiteta a criação de algo, isso não se consolida. Não há por parte dele efetiva predisposição de realizá-los. Consegue bacharelar-se, por exemplo, somente depois de uma reprovação e depois de conservar uma vida de estudante medíocre, sem ambições e sem horizontes significativos de expectativas. Muitas de suas ações estão subsidiadas por sua mãe viúva, Madame Moreau, que ambiciona para ele a fortuna de um tio rico, uma posição política e, posteriormente, o casamento com Louise Roque com o objetivo de torná-lo rico.

Ao conhecer Madame Arnoux, conquistá-la torna-se, definitivamente, sua meta existencial. Ele direciona de tal modo suas ações para alcançar essa meta que (FLAUBERT, 1985, p. 121): “Il envoyait le talent des pianistes, les balafres des soldats. Il souhaitait une maladie dangereuse, espérant de cette façon l'intéresser”. Empenhado em conquistar a mulher amada, o herói passa a orbitar em torno dela, pois o amor o impele a criar inúmeras estratégias de aproximação.

Curiosamente, embora perdido de amores por Madame Arnoux, ele não quer imaginá-la senão vestida. Com uma espécie de pudor natural, ele “reculait son sexe dans une ombre mystérieuse”. É perceptível, nessa passagem, que o amor de Frédéric está construído sob perspectivas platônicas<sup>193</sup>. Ele ama Madame Arnoux de maneira tão idealizada que vislumbrá-la por um olhar da sexualização seria conspurcar a imagem de perfeição que ele lhe atribui.

---

<sup>193</sup> Referimo-nos à acepção de “amor platônico” presente no Romantismo (para a qual Frédéric nitidamente se inclina), e propagada pelo senso comum, isto é, uma perspectiva de amor cuja plenitude se dá não necessariamente na efetivação sexual, mas na satisfação profunda da alma.

Além disso, o narrador enfatiza (FLAUBERT, 1985, p. 136–137): “Il l’aimait sans arrière-pensée, sans espoir de retour, absolument; et, dans ces muets transports, pareils à des élans de reconnaissance, il aurait voulu couvrir son front d’une pluie de baisers”. Há certa inocência nesse amor de contornos românticos que o leva a sonhar acordado tendo-a ao lado na mais completa felicidade. O narrador comenta sobre esse ponto:

Cependant, il songeait au bonheur de vivre avec elle, de la tutoyer, de lui passer la main sur les bandeaux longuement, ou de se tenir par terre, à genoux, les deux bras autour de sa taille, à boire son âme dans ses yeux! Il aurait fallu, pour cela, subvertir la destinée; et, incapable d’action, maudissant Dieu et s’accusant d’être lâche, il tournait dans son désir, comme un prisonnier dans son cachot. Une angoisse permanente l’étouffait. Il restait pendant des heures immobile, ou bien, il éclatait en larmes; et, un jour qu’il n’avait pas eu la force de se contenir, Deslauriers lui dit:

— “Mais, saprelotte! Qu’est-ce que tu as?”

Frédéric souffrait des nerfs. Deslauriers n’en crut rien. Devant une pareille douleur, il avait senti se réveiller sa tendresse, et il le reconforta. Un homme comme lui se laisser abattre, quelle sottise! Passe encore dans la jeunesse, mais plus tard, c’est perdre son temps.

— “Tu me gâtes mon Frédéric! Je redemande l’ancien. Garçon, toujours du même! Il me plaisait! Voyons, fume une pipe, animal! Secoue-toi un peu, tu me désoles!”

— “C’est vrai”, dit Frédéric, “je suis fou!” (FLAUBERT, 1985, p. 121).

Em sua fantasia de amor, Frédéric está consciente do destino que o impossibilita agir para consolidação amorosa. Com isso, a angústia de não poder expressar seu amor, tampouco de poder vivê-lo, o leva a amaldiçoar Deus e depois a demonstrar culpa por sentir-se covarde. A símile “il tournait dans son désir, comme un prisonnier dans son cachot” dimensiona as sensações experimentadas por Frédéric. Ele é um ser angustiado pelo desejo que não pode saciar e um ser impotente, porque o destino, as convenções sociais e a própria tendência à covardia impedem-no de agir. Ficar imobilizado ou chorar, são as opções de que ele dispõe para aplacar a dor sentida.

Deslauriers também ajuda Frédéric a sair de sua tristeza amorosa convidando-o a um baile público. De acordo com Deslauriers, cujo cinismo o faz lidar com as mulheres, por vezes, de forma desrespeitosa (FLAUBERT, 1985, p. 121): “On se console des femmes vertueuses avec les autres”. Os conselhos do amigo são inúteis, pois Frédéric não consegue esquecer-se da mulher amada e, após sair do baile, ainda preso ao olhar romântico que o faz considerar seu amor como o (FLAUBERT, 1985, p. 128) “plus rare, plus noble, plus fort”, ele vai à casa de Madame Arnoux e constata que:

Aucune des fenêtres extérieures ne dépendait de son logement. Cependant, il restait les yeux collés sur la façade — comme s’il avait cru, par cette contemplation, pouvoir fendre les murs. Maintenant, sans doute, elle reposait, tranquille comme une fleur endormie, avec ses beaux cheveux noirs parmi les dentelles de l’oreiller, les lèvres entre-closes, la tête sur un bras. (FLAUBERT, 1985, p. 128).

Frédéric tem imaginação fértil — e quando se trata de idealizar a mulher a quem direciona seu amor essa imaginação é ampliada. Como é perceptível no trecho, ele é capaz de criar detalhadamente, em suas fantasias, o modo que Madame Arnoux, “comme une fleur endormie”, entrega-se ao sono. Sua atitude nos remete a um comportamento tipicamente romântico: o herói desejante que vela a amada, a distância, por não poder tocá-la. A símile (ela é comparada a uma flor) reforça o olhar idealizado com o qual Frédéric a vislumbra.

Em diversas passagens do romance, Frédéric fantasia a vida ao lado de Madame Arnoux. Ele está apoiado em perspectivas arraigadamente passionais e líricas, que se expressam aos moldes do Romantismo<sup>194</sup>, como apreendemos do trecho:

Puis il pensait à des choses monstrueuses, absurdes, telles que des surprises, la nuit, avec des narcotiques et des fausses clefs — tout lui paraissant plus facile que d’affronter son dédain.

D’ailleurs, les enfants, les deux bonnes, la disposition des pièces faisaient d’insurmontables obstacles. Donc, il résolut de la posséder à lui seul, et d’aller vivre ensemble bien loin, au fond d’une solitude; il cherchait même sur quel lac assez bleu, au bord de quelle plage assez douce, si serait l’Espagne, la Suisse ou l’Orient; et, choisissant exprès les jours où elle semblait plus irritée, il lui disait qu’il faudrait sortir de là, imaginer un moyen, et qu’il n’en voyait pas d’autre qu’une séparation. Mais, pour l’amour de ses enfants, jamais elle n’en viendrait à une telle extrémité. Tant de vertu augmenta son respect. (FLAUBERT, 1985, p. 230–231).

Entre pensamentos passionais de raptos, e desejos de viver em comunhão completa com a mulher amada, Frédéric evade-se em sonhos acordados nos quais se imagina em cenários de felicidade absoluta com ela — a quem considera uma mulher digna, bela e irreprochável. Ele parece incorporar a figura do amante doente de amor em busca desesperada por sua outra metade<sup>195</sup>, como no trecho em que, em sua *flânerie* de melancolias, ele recorda-se do inverno

---

<sup>194</sup> Frédéric está impregnado por um olhar romântico seja quando são mencionadas as obras que lê, seja quando elabora o projeto enredístico do romance *Sylvio, le fils du pêcheur*. Ao longo do romance ele reduz, mas não exclui de todo esse olhar. Madame Arnoux figura-lhe, sempre, como uma mulher perfeita moral e fisicamente.

<sup>195</sup> Em outro trabalho já tratamos dessa temática em função de uma análise do conto *O búfalo*, de Clarice Lispector. Segue, então, uma síntese especificamente do discurso de Aristófanes, proferido n’*O banquete*, de Platão (2018), que alude ao mito dos andróginos. Neste mito, Aristófanes sugere que os seres humanos dispunham de três gêneros: andrógino, feminino e masculino. Por provocarem a ira dos deuses, eles foram partidos ao meio e, como



passado quando, depois de visitar a casa de Madame Arnoux, pela primeira vez, sentiu que todas as esperanças estavam perdidas e viveu, desolado, uma cena dramática e passional:

Alors, il se ressouvint de ce soir de l'autre hiver — où, sortant de chez elle, pour la première foi, il lui avait fallu s'arrêter, tant son cœur battait vite sous l'étreinte de ses espérances. Toutes étaient mortes, maintenant!

Des nues sombres couraient sur la face de la lune. Il la contempla, en rêvant à la grandeur des espaces, à la misère de la vie, au néant de tout. Le jour parut; ses dents claiquaient; et, à moitié endormi, mouillé par le brouillard et tout plein de larmes, il se demanda pourquoi n'en pas finis? Rien qu'un mouvement à faire! Le poids de son front l'entraînait, il voyait son cadavre flottant sur l'eau; Frédéric se pencha. Le parapet était un peu large, et ce fut par lassitude qu'il n'essaya pas de le franchir.

Une épouvante le saisit. Il regagna les boulevards et s'affaissa sur un banc. Des agents de police le réveillèrent, convaincus qu'il "avait fait la noce". (FLAUBERT, 1985, p. 129).

Frédéric está impossibilitado de vivenciar o amor (existem empecilhos sociais) e está certo, embora não aceite isso, da não reciprocidade desse amor, por isso anda pelas ruas perdido em recordações angustiantes como as apresentadas no trecho acima. A noite de inverno que recorda, melancólica e fria, é vivida intensamente como um cenário tipicamente romântico: nuvens encobrem a lua (imagem associada frequentemente ao universo feminino), a vida lhe parece miserável e os espaços estão vazios (a ausência da amada de tal modo o entristece que ele projeta no ambiente sua sensação de esvaziamento). Molhado pelo nevoeiro, ele sente frio,

---

consequência, passaram a buscar desesperadamente suas metades separadas. Esse mito grego tornou-se uma das imagens mais recorrentes no mundo ocidental, quando o assunto é o amor, principalmente porque funciona como metáfora para a ideia de que o ser humano poderia encontrar, na reciprocidade do amor do outro, a sua completude. Além disso, a mitologia grega legou ao Ocidente, como podemos constatar nos mitos recolhidos por Pierre Grimal (2000), dois exemplares que dialogam com esse mito: o de Eros e Psiquê (ao desobedecer à recomendação de Eros, Psiquê sai errante à procura do amado) e o de Orfeu e Eurídice (com a morte de Eurídice, Orfeu desce ao Hades para resgatá-la). Outro texto que deve ser mencionado, quando está em pauta a imagem do ser amante em busca do ser amado, está localizado no *Antigo Testamento*, em um dos seus livros poéticos: *Cântico dos Cânticos*. Nele, a amada e o amante se buscam, veementemente, perdidos de amor. Frédéric parece incorporar, nas camadas profundas do texto, essa imagem arquetípica que busca a parte que falta, que se completaria no estar com o outro e construiria seu ser quando se tornasse um com o outro. Cf. CARDOSO, Cícero Émerson do Nascimento. Sobre o amor erótico no conto 'O búfalo', de Clarice Lispector. In: GOUVEIA, Arturo (Org.). **Sátira, amor, pobreza e anatomia da ilusão**: ensaios de literatura. Cotia, SP: Cajuína, 2022.

chora e pensa em suicídio<sup>196</sup>, mas não tem forças para atirar-se da Ponte de la Concorde — falta-lhe o ímpeto de Werther<sup>197</sup>.

Frédéric constrói em torno do amor direcionado à Madame Arnoux uma espécie de movimento de avanço e de recuo que é fruto de seu excesso de ponderações e de inseguranças. Ao mesmo tempo em que cria estratégias para aproximar-se dela (e isso implica agir com deslealdade, dissimulação, oportunismo e desonestidade), ele também está imerso em hesitações desmedidas e fragilidades de caráter que o tornam inapto em sua tentativa de realização amorosa.

Para Lukács, a forma romanesca da qual Frédéric é o herói passa por uma dissolução da forma no que o teórico considera uma sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo (e de reflexões sobre estados de ânimo). Ao perscrutar esse herói complexo, quando tudo nele é hesitação e, por vezes, fragilidade, o narrador inevitavelmente privilegia a subjetividade dele, isto é, no romance prepondera não a ação narrativa em si, mas as reações do herói e das demais personagens aos acontecimentos mencionados com maior ou menor intensidade na tessitura narrativa.

Talvez disso resulte, na concepção de Lukács, a “substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica”. *A educação sentimental* caracteriza-se como a forma romanesca na qual a análise psicológica tem papel preponderante. Frédéric, embora seja um herói pusilânime e facilmente depreendido como medíocre, seja por sua incapacidade de concretizar seus ideais, seja pela dificuldade de empreender esforços, quando está em jogo construir uma vida menos insignificante, é um herói que se mostra profundo quando o autor transforma em singularidade essas incompetências existenciais.

---

<sup>196</sup> Quando Frédéric, sem conseguir confessar o que sente, conversa com Madame Arnoux sobre o que pensa acerca do amor e seus sofrimentos, supõe que a amada subentende o que ele tenta falar, mas o ignora. Na verdade, Madame Arnoux apenas emite uma opinião que contraria a dela, porquanto para ela o amor é criminoso ou fingido, assim (FLAUBERT, 1985, p. 261): “Le jeune homme se sentit blessé par cette négation; et, pour la combattre, il cita en preuve les suicides qu’on voit dans les journaux, exalta les grands types littéraires, Phèdre, Didon, Roméo, Des Grieux”. A gradação construída por figuras que remetem à prática do suicídio aponta-nos para o comportamento autodestrutivo, típico do amor romântico, que Frédéric parece assimilar. Ao mencionar o tema, ele, em verdade, tem a intenção de chantagear emocionalmente Madame Arnoux.

<sup>197</sup> Remetemo-nos ao protagonista do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. No texto *Efeito de Werther*, Ana Filipa Almeida (2000, p. 37) assinala: “O romance de Goethe *Die Leiden des Jungen Werthers*, o qual acaba com o suicídio do seu protagonista, provocou uma onda de suicídios de imitação após a primeira publicação em 1774. Referindo-se a este incidente histórico, Phillips (1974) deu-lhe o nome de “efeito Werther”. No entanto, o impacto suicida do romance de Goethe nunca foi conclusivamente demonstrado. Apenas mais recentemente foram postas em práticas tentativas científicas para examinar a existência de um possível efeito de Werther”. Almeida (2000, p. 39) elabora uma explanação na qual apresenta estudos que discorrem sobre o tema e conclui que: “Os resultados de estudos mais recentes [...] confirmam as provas para o efeito de Werther verificado com suicídios reais”.

Nesse romance, o herói é vítima de si mesmo e das circunstâncias. Não lhe aquiesce a alma a ambição de ser um artista (quando isso acontece, ele não tem talento ou persistência em seu desejo de produzir arte), de ser um advogado ou mesmo de ser um político, conforme o desejo de sua mãe (e, quando tenta ser político, ele fracassa). Não lhe parece pertinente tornar-se algo além do que é: o homem de boa aparência, sempre bem vestido, sedento da atenção de Madame Arnoux e repleto de ilusões românticas.

Em verdade, a interioridade desse herói vivencia algo mais em sua luta, pois as circunstâncias históricas (e nisso está uma das genialidades do romancista) não representam para ele, senão, um evento que instiga curiosidade, mas não o estimula ideologicamente. Quando a Revolução de Fevereiro de 1848 explode, Frédéric está comprometido, na ocasião, com o encontro amoroso prometido por Madame Arnoux. Quando o encontro se transforma em decepção, ele recorre à Rosanette, que o acolhe enquanto as ruas de Paris constituem palco de confrontos violentos e determinantes para a política francesa no século XIX.

Frédéric, portanto, está inserido em um mundo no qual o contato com sua interioridade se dissolve, se desorganiza, perde o sentido. As convenções que regem a exterioridade do mundo, com suas objetivações da vida social, perdem o significado para a alma. Desse modo, segundo Lukács (2000, p. 119):

Nem sequer seu significado paradoxal, como materialização e palco necessário dos acontecimentos, apesar de uma inessencialidade do núcleo essencial último, pode ser resguardado; a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas.

Frédéric, sob essa perspectiva, é um herói burguês cuja conduta o coloca na condição de homem isolado sem perspectivas de profissão, de casamento, de vínculo familiar, também não o instiga reflexões sobre lutas de classes. Seu olhar sobre o mundo é o de quem está isento de participação efetiva nele, porque comprometer-se exigiria objetividade e, indisposto que está para esse tipo de responsabilidade, prefere evadir-se, mesmo quando aparenta pleitear alguma acomodação social, política ou amorosa.

Por isso, faz sentido quando Lukács (2000, p. 119) considera que cada uma dessas relações está interrompida em decorrência da ascensão da interioridade a um mundo independente, o que não constitui apenas um fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade. É necessário pensar, segundo o teórico, que a autossuficiência da

subjetividade do *herói do romantismo da desilusão* passa a ser um gesto de defesa configurado pela renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior.

De acordo com Lukács (2000, p. 120): “Essa postura é uma intensificação tão extrema do lírico que se torna incapaz até mesmo de uma expressão puramente lírica”. A subjetividade lírica recorre ao mundo exterior para configuração de seus símbolos e, embora esse mundo se apresente como autocriado, é o único de que ela dispõe e não está em seu ângulo de visão posicionar-se contra ele. Já a interioridade épica tende à reflexão e realiza-se de maneira consciente e distanciada, diferentemente da lírica. Os meios de expressão da interioridade épica estão concentrados em dois itens secundários: estado de ânimo e reflexão.

Lukács (2000, p. 120) considera que estado de ânimo e reflexão são componentes estruturantes, também, da forma romanesca. Nessa perspectiva, ele assinala que o significado formal do romance é determinado porque “o sistema regulativo de ideias que serve de base para toda a realidade” pode, através do estado de ânimo e da reflexão, revelar-se e ser configurado. Para o teórico, estado de ânimo e reflexão mantêm uma relação positiva (apesar de problemática e paradoxal) com o mundo exterior e, desse modo, por se converter em um fim em si mesmo, seu caráter não literário tem de manifestar-se de modo gritante, decompondo toda a forma. A esse respeito, devemos considerar que:

O problema estético, a transformação de estado de ânimo e reflexão, de lirismo e psicologia em autênticos meios de expressão épicas concentra-se, por isso, em torno do problema ético básico, da questão da ação necessária e possível. O tipo humano dessa estrutura anímica é em sua essência mais contemplativo que ativo: sua configuração épica, portanto, depara-se com o problema de como esse recolhimento-em-si ou essa ação hesitante e rapsódica é capaz de converter-se em atos; a sua tarefa é descobrir, pela configuração, o ponto de contato da existência, do modo de ser necessários desse tipo, e do seu necessário fracasso. (LUKÁCS, 2000, p. 122).

Frédéric, conforme temos observado, é um herói efetivamente mais contemplativo do que ativo. Ele é propenso, principalmente, a ensimesmamentos que dificultam a realização de seus projetos. Do início ao desfecho do romance, ele se debate para conquistar a mulher amada e efetivar o amor. Como confia em seus sentimentos e ela corresponde, supomos que haja algum resquício de realização por parte dele, no entanto apenas ser correspondido no amor não significa dizer que ele é um herói bem-sucedido. As circunstâncias conduzem-no para o que Lukács (2000, p. 122) comenta:

A predeterminação absoluta do malogro é o outro obstáculo objetivo da pura configuração épica: seja essa fatalidade afirmada ou negada, lastimada ou escarnecida, o perigo de uma postura lírico-subjetiva diante dos acontecimentos, em vez da pura recepção e reprodução épico-normativas, é sempre muito mais iminente do que no caso de uma batalha menos intrinsecamente decidida de antemão. É o estado de ânimo do romantismo da desilusão que porta e alimenta esse lirismo. Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa inspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota. E o decisivo nessa certeza é o seu vínculo indissolúvel com a consciência moral, a evidência de que o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna, de que ela, em sua melhor essência e em seu valor supremo, está fadado à morte. Eis por que a postura tanto em face do herói quanto do mundo externo é lírica: o amor e a acusação, a tristeza, a compaixão e o escárnio.

Há um desalentado pessimismo na configuração do *herói do romantismo da desilusão*, porque ele adota uma postura lírico-subjetiva que o impele a não entrar, efetivamente, em confronto com o mundo. O estado de ânimo desse herói, conforme apreendemos do trecho, concentra e desenvolve esse lirismo como uma veemente necessidade de “dever-ser”, porém ele consegue perceber essa necessidade como algo inútil, pois se trata da construção de uma utopia fadada ao fracasso. No palco da vida, sempre complexo e repleto de lutas, o herói prefere não atuar e, quando o faz, falha. Como lhe é inútil confrontar o mundo externo, ele ensimesma-se e refugia-se no lirismo.

Segundo Lukács (2000, p. 123), o *herói do romantismo da desilusão* alcançou a importância intrínseca do indivíduo e, conseqüentemente, não é mais significativo como seria o *herói do idealismo abstrato* — que é uma espécie de mensageiro de “mundos transcendentés”. Ele resguarda os valores da existência em si mesmo e, com isso, há uma “elevação desmedida do sujeito” caracterizada pela renúncia a agir no imundo exterior.

Nessa perspectiva, podemos considerar a psicologia do *herói do romantismo da desilusão* a partir de alguns tópicos, que apreendemos de Lukács (2000, p. 124): 1) descomedimento romântico, 2) subjetividade elevada à única essencialidade, 3) insignificância de sua existência no todo do mundo, 4) isolamento da alma, 5) tentativa de manter a interioridade imperturbada para disso colher a existência e 6) assimilação da realidade como algo desintegrado, em fragmentos heterogêneos, sem validade de existência autônoma para os sentidos.

Pensar Frédéric como um *herói do romantismo da desilusão* é considerá-lo em seu estado de ânimo. Ele o vivencia, na concepção de Lukács (2000, p. 124–125), como uma “graça” despida de reflexão, também como afirmação da interioridade manifestada por um

psicologismo lírico cuja tristeza mostra-se impotente diante do mundo inessencial e mostra-se ineficaz diante de uma superfície em decomposição.

Essa forma romanesca manifesta-se, conforme Lukács (2000, p. 126), em uma vida que deveria ter se tornado criação literária e que resulta “em mau fragmento”, porque apresenta escombros em sua configuração. Sendo a crueldade da desilusão capaz de menosprezar o lirismo dos estados de ânimo, ela não poderia emprestar substância e peso da existência aos homens e aos eventos, porquanto (LUKÁCS, 2000, p. 126): “Resta um belo mas esbatido amálgama de volúpia e amargura, de mágoa e escárnio, mas não uma unidade; imagens e aspectos, de mágoa e escárnio, mas não uma totalidade de vida”.

Nesse amálgama incapaz de unidade, Frédéric, a quem atribuímos o epíteto de herói ensimesmado, desenvolve traços característicos de uma personalidade complexa ao longo da obra, como podemos perceber se considerarmos o quanto ele, em sua evasão para a interioridade, está propenso à fantasia, à indiferença, à pusilanimidade, à indolência, à vaidade e ao orgulho.

A tendência a evadir-se para a interioridade, ponto que temos enfatizado como a característica por excelência do *herói do romantismo da desilusão*, faz Frédéric, tanto na juventude quanto na maturidade, imergir em fabulações e em fantasias. Esses sonhos acordados, que também demonstram incapacidade de fazer a devida mediação entre o que é viável ou inviável concretizar, acompanham-no ao longo do romance.

Quando Frédéric conhece Madame Arnoux, por exemplo, o narrador afirma (FLAUBERT, 1985, p. 54): “Quel bonheur de monter côte à côte, le bras autour de sa taille, pendant que sa robe balayerait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux!”. Vê-la, pela primeira vez, já o estimula a refugiar-se no sonho. Nele, o herói vivencia com a mulher amada um idílio amoroso.

Muito do comportamento romântico de Frédéric, perceptível principalmente no início da obra, vem das leituras realizados na juventude. Envolto nessas leituras, ele fantasia a possibilidade de tornar-se um literato de sucesso. Idealiza o plano de um drama e de um romance e, influenciado pelos amigos, pensa em escrever uma comédia. Também escreve poemas. O drama, a comédia e o romance nunca saem do plano das ideias e os poemas não são expressivos. Apesar disso, ele escreve para o *Journal de Troyes* e produz um discurso republicano (para estarecimento de Monsieur Dambreuse). No campo acadêmico, Frédéric pensa em escrever uma história da Estética e do Renascentismo, mas novamente esses projetos não se concretizam. Por isso, dificilmente se tornaria o Walter Scott da França, tampouco um

pesquisador reconhecido. Isso reforça nossa percepção de que ele não consegue mediar, criticamente, o que está no plano da idealização do que está no plano da realidade prática.

Frédéric refugia-se na fantasia quando está em pauta a mulher amada, mas também o faz em contextos outros. Para fins de exemplificação, podemos considerar que, ao pensar na candidatura a um posto político, ele pensa mais na indumentária que o cargo lhe proporcionará do que, de fato, na relevância dessa função, como observamos na passagem seguinte (FLAUBERT, 1985, p. 368): “C’était l’heure de se précipiter dans le mouvement, de l’accélérer peut-être; et puis il était séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient”.

Isso também ocorre quando Frédéric visita o filho e reflete a respeito do futuro da criança. Na ocasião, o imagina em sua companhia, já na juventude, porém demonstra receio de que o filho seja estúpido e, portanto, infeliz. Além disso, ele pensa sobre questões morais (FLAUBERT, 1985, p. 466): “L’illégalité de sa naissance l’opprimerait toujours; mieux aurait valu pour lui ne pas naître, et Frédéric murmurait: “Pauvre enfant!” le cœur gonflé d’une incompréhensible tristesse”. Talvez essa preocupação tenha sido determinante, também, para seu comportamento indiferente diante da morte do filho.

A indiferença de Frédéric, perceptível em diversos momentos do romance, fica explícita, sobretudo, no cenário de guerra criado em torno da Revolução de Fevereiro de 1848, que ele vislumbra com demonstrações de distanciamento restringindo-se a ver como sublime a atmosfera caótica que flagra. Para ele, o cenário se assemelha a um espetáculo teatral, ou um tema para matéria jornalística, mesmo quando (FLAUBERT, 1985, p. 357): “Des toutes les fenêtres de la place, on tirait; les balles sifflaient; l’eau de la fontaine crevée se mêlait avec le sang, [...] Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou; c’était la main d’un sergent en capote grise, couché la face dans le ruisseau”. O herói não demonstra estranhamento ao pisar na mão do sargento e parece um observador frio em busca de imagens para transformar em texto — de fato, ele o faz quando escreve seu relato da Revolução para o *Journal de Troyes*.

Outro momento no qual a indiferença do herói fica perceptível ocorre quando, em meio aos confrontos da Revolução de Junho de 1848, ele e Rosanette (sua amante a esta altura) vão para Fontainebleau para fugirem do caos instaurado em Paris. Enquanto a cidade torna-se palco do sangrento confronto entre proletários e burgueses, Frédéric vivencia seu idílio amoroso passeando com a amante em paisagens verdejantes e ensolaradas. Apenas quando recebe notícias sobre Dussardier (que é ferido na ocasião), e já entediado com seu idílio amoroso, ele volta para Paris.

Por ocasião da morte de Monsieur Dambreuse, devemos enfatizar, Frédéric mais uma vez demonstra sua indiferença. Sendo amante de Madame Dambreuse, o herói passa a imaginar (fantasias sempre o acompanham), diante do morto, como seria beneficiado com o capital que a amante herdaria. Mesmo demonstrando certa crise moral, expressa em pensamento quando ele diz que não o matou, ainda preponderam nele a indiferença e o egoísmo que lhes são característicos.

Além da indiferença de Frédéric, devemos considerar que há momentos nos quais ele demonstra ter uma personalidade pusilânime, como observamos no trecho em que o narrador afirma (FLAUBERT, 1985, p. 246): “En plongeant dans la personnalité des autres, il oublie la sienne, ce qui est la seule manière peut-être de n’en pas souffrir”.

Isso pode ser constatado se considerarmos o comportamento de Frédéric diante das pessoas com as quais convive: sua mãe, Deslauriers, Arnoux, Madame Arnoux, Louise, Rosanette, Monsieur Dambreuse, dentre outros. Ele é sempre impelido a realizar as decisões da mãe, não consegue contrapor-se a Deslauriers e, ao conhecer o casal Arnoux, tenta em vários momentos salvar Arnoux com a finalidade de proteger a esposa do comerciante. Isso se aplica, ainda, à relação dele com Louise, por quem não tem interesse, mas não consegue demonstrar isso — prefere enganá-la a contrariá-la.

O mesmo ocorre em sua relação com Rosanette. Ele se reaproxima dela com o objetivo de esquecer a decepção causada pela mulher amada. Embora o relacionamento esteja pautado em atração física, e na sensação de poder que o ato de manter financeiramente uma mulher lhe poderia proporcionar, Frédéric se entusiasma com ela, nos primeiros momentos, no entanto, a vê como uma figura feminina acrílica, de concepções antirrepublicanas e incapaz de considerar suas origens humildes, quando se posiciona politicamente. Em alguns momentos, a propósito, Rosanette representa entrave para o contato de Frédéric com Madame Arnoux. Ela, portanto, figura como um subterfúgio afetivo-sexual, no primeiro momento, depois torna-se uma amante a quem ele trai e a quem passa a desprezar — mas é difícil, para ele, romper a relação.

Observamos essa postura de Frédéric em diversos momentos do enredo, dentre eles, pensamos em sua relação com o casal Dambreuse. No convívio com Monsieur Dambreuse, por exemplo, o herói age com certa subserviência por interesse político. Ao relacionar-se com Madame Dambreuse, sobretudo quando iniciam um caso amoroso, percebemos que Frédéric se torna um títere diante dela, seja porque a amante representa a possibilidade de ascensão social, seja por ele percebê-la como uma mulher inteligente e astuta a quem precisaria recorrer para tornar-se um político. Vingativa, racional e astuta, Madame Dambreuse tenta subjugar Frédéric



e ele, em um primeiro momento, se permite. A relação se torna desinteressante para ele quando a amante descobre estar falida — o marido deixa-lhe condições para sobreviver, mas não a fortuna que ela esperava.

Para não confrontar as pessoas dos seus círculos sociais, pusilânime que é, Frédéric trai, mente, torna-se subserviente, dissimula etc. Notamos, todavia, que Frédéric não é um herói cujo comportamento é linear. Há diversos momentos nos quais contraria a ideia de ser uma figura incapaz de confrontos, pois ele pode ser agressivo (quando ataca Cisy, quando quase agride Rosanette e quando a maltrata, ao confessar que ama Madame Arnoux, para ficarmos nesses exemplos, o herói tem atitudes que fogem à ideia de incapacidade de confronto). Não deixamos de notar, contudo, que nos exemplos mencionados o herói se enfurece por algo relacionado à Madame Arnoux.

Nessa perspectiva, Frédéric age, também, indolentemente, pois cria expectativas nas pessoas sobre algo e retarda o que promete e tende a ser arrogante em contextos específicos etc. Podemos mencionar, como exemplo, a ocasião em que Frédéric promete a Deslauriers uma quantia que possibilitaria ao advogado financiar a abertura de um jornal, mas essa quantia termina por ser entregue a Arnoux, que lhe pede o dinheiro emprestado (e chega a usar a amizade do rapaz com sua mulher como estratégia para obtenção do que precisa) e o obtém, porque Frédéric tem dificuldade de negar seus pedidos. Diante disso, chateado com Arnoux (ou com a própria pusilanimidade?):

Frédéric ne retourna point chez eux; et, pour se sujet qui se présente, il résolut de composer une *Histoire de la Renaissance*. Il entassa pêle-mêle sur sa table les humanistes, les philosophes et les poètes; il allait au cabinet des estampes, voir les gravures de Marc-Antoine; il tâchait d’entendre Machiavel. Peu à peu, la sérénité du travail l’apaisa. En plongeant dans la personnalité des autres, il oublia la sienne, ce qui est la seule manière peut-être de n’en pas souffrir. (FLAUBERT, 19985, 246).

O herói evade-se, dessa vez, por meio da escrita ensaística. Ele decide escrever uma obra a respeito do Renascimento. A sublimação que se dá por meio da atividade literária e intelectual é recorrente, embora ele não conclua esses trabalhos. Na ocasião, como não cumpre a promessa de financiar o jornal de Deslauriers, essa evasão também é uma estratégia de não confrontar o amigo — que a essa altura está indignado com ele.

Em outro momento, Frédéric vê a possibilidade de encontrar-se com Madame Arnoux (que está no campo sem o marido), mas também recebe convite para encontrar-se com Monsieur Dambreuse. Quando se vê dividido entre viajar para reencontrá-la, ou defender seus interesses

políticos, ele prefere excluir o convite do banqueiro e ir encontrar-se com a amada, ocasião em que o narrador afirma (FLAUBERT, 1985, p. 252): “Mais M. Dambreuse? “Eh bien, tant pris! Je dirai que j’étais malade”. Il courut à la gare; puis, dans le wagon: “J’ai eu tort, peut-être? Ah bah! qu’importe!” Mentir para os outros, e para si mesmo, é um caminho recorrente para a resolução de problemas, principalmente quando está em pauta evitar confrontos. Existem momentos, conforme mencionamos acima, nos quais Frédéric age com sinceridade e age no sentido de confrontar pessoas.

Para ilustrar a demonstração de sinceridade, temos o momento no qual Rosanette lhe pergunta (FLAUBERT, 1985, p. 491): “Et tout cela pour Mme Arnoux!...” s’écria Rosanette en pleurant”. Enquanto isso, Frédéric assevera com frieza (FLAUBERT, 1985, p. 491): “Je n’ai jamais aimé qu’elle!” Como desforra, Rosanette tenta depreciar a imagem de Madame Arnoux, mas na sequência do diálogo expõe o amor direcionado a Frédéric e implora para que ele não se vá. O rompimento é inevitável.

Para exemplificarmos a ideia do herói em momento de confronto, enfatizamos um dos eventos significativos do enredo (seja pelo efeito paródico, seja pela ironia com a qual as cenas são criadas), que ocorre quando Frédéric atira um prato em Cisy por este desrespeitar Madame Arnoux com um comentário negativo sobre ela. Após atirar o prato, temos a seguinte cena:

Tous se levèrent pour le retenir. Il se débattait, en criant, pris d’une sorte de frénésie; M. des Aulnays répétait:  
— “Calmez-vous! voyons! cher enfant!”  
— “Mais c’est épouvantable!” vociférait le Précepteur. (FLAUBERT, 1985, p. 286).

Pessoas precisam segurá-lo, tamanha é sua indignação diante do comentário de Cisy, mas os que estão no entorno não conseguem entender exatamente o motivo da discórdia entre eles (FLAUBERT, 1985, p. 286–287): “Ce qu’il y avait de certain, c’était la brutalité inqualifiable de Frédéric; il se refuse positivement à en témoigner le moindre regret”. A violência do ato tem a ver, mais uma vez, com a tentativa de Frédéric de preservar a imagem de Madame Arnoux. Protegê-la, como percebemos ao longo do romance, é uma ação recorrente por parte dele.

Antes do episódio do duelo contra Cisy, Frédéric sente-se orgulhoso por atacá-lo e vê-lo chorar, porém nos momentos antecedentes ao duelo, o herói conversa com Regimbart, sua testemunha, que lhe diz:

— “On réclamait de nous des excuses, croiriez-vous? Ce n’était rien, un simple mot! Mais je les ai envoyés joliment bouler! Comme je le davais, n’est-ce pas?”

— “Sans doute”, dit Frédéric tout en songeant qu’il eût mieux fait de choisir un autre témoin.

Puis, quand il fut seul, il se répéta tout haut, plusieurs fois:

— “Je vais me battre. Tiens, je vais me battre! C’est drôle!”

Et, comme il marchait dans sa chambre, en passant devant sa glace, il s’aperçut qu’il était pâle.

— “Est-ce que j’aurais peur?”

Une angoisse abominable le saisit à l’idée d’avoir peur sur le terrain.

— “Si j’étais tué, cependant? Mon père est mort de la même façon. Oui, je serai tué!” (FLAUBERT, 1985, p. 290).

O trecho dimensiona o estado psicológico angustiante de Frédéric: 1) ele percebe a austeridade de Regimbart e reflete se não teria sido prudente escolher outra pessoa para testemunha, provavelmente alguém mais flexível; 2) quando se dá conta de que enfrentará um duelo, ele hesita, sobretudo quando se percebe pálido, olhando-se no espelho do quarto; 3) fica angustiado com a possibilidade de demonstrar medo na ocasião do confronto e 4) vem à memória o fato de que seu pai morrerá em um duelo.

Na noite que antecede a luta que poderia culminar com sua morte, Frédéric vivencia sentimentos contraditórios — que lhes são característicos —, conforme percebemos no trecho seguinte:

Et, tout à coup, il aperçut sa mère, en robe noire; des images incohérentes se déroulèrent dans sa tête. Sa propre lâcheté l’exaspéra. Il fut pris d’un paroxysme de bravoure, d’une soif carnassière. Un bataillon ne l’eût pas fait reculer. Cette fièvre calmée, il se sentit, avec joie, inébranlable. Pour se distraire, il se rendit à l’Opéra, où l’on donnait un ballet. Il écouta la musique, lorgna les danseuses, et but un verre de punch, pendant l’entracte. Mais, en rentrant chez lui, la vue de son cabinet, de ses meubles, où il se retrouvait peut-être pour la dernière fois, lui causa une faiblesse.

Il descendit dans son jardin. Les étoiles brillaient; il les contempla. L’idée de se battre pour une femme le grandissait à ses yeux, l’ennoblissait. Puis il alla se coucher tranquillement. (FLAUBERT, 1985, p. 290–291).

Temeroso pelo resultado do duelo, Frédéric imagina a mãe de luto (ela perdera o marido em um duelo, agora poderia perder um filho) e indigna-se consigo mesmo por perceber-se covarde. Surge nele, como um espasmo, um rompante de valentia e de vontade de ver o sangue do rival, a ponto de achar que um batalhão não seria capaz de fazê-lo voltar atrás. Frédéric, no contexto, sente-se inabalável.

Para distrair-se, o herói recorre à arte: vai à Ópera para assistir a uma apresentação de *ballet*. Como temos observado, ele busca evadir-se sempre que algo parece abalar suas estruturas — e as artes são os recursos utilizados por ele para amenizar seus dissabores. Nesse sentido, o narrador, por meio de uma gradação, elenca as ações realizadas por ele: escuta música, admira as bailarinas e bebe um copo de ponche no intervalo da apresentação. Ao retornar para casa, sem o recurso artístico para refugiar-se, volta a sentir medo.

O herói recorre, desta feita, à contemplação da beleza presente em seu jardim. Contempla as estrelas e pondera sobre o fato de que o duelo tem por objetivo honrar a mulher amada, dessa maneira sente-se digno e consegue a calma necessária para dormir com tranquilidade.

Enquanto isso, por meio de um paralelismo cênico, temos os conflitos de Cisy. Atemorizado com a possibilidade do duelo, ele deseja que Frédéric morra de um ataque, que ocorra uma manifestação e a cidade fique repleta de barricadas que lhes impeçam de chegarem ao local combinado e que uma das testemunhas não compareça. Imagina, ainda, uma fuga em um trem expresso sem destino definido. Pensa como seria pertinente se soubesse de alguma fórmula que pudesse tomar, sem perigo para sua saúde, mas que levassem as pessoas a acreditarem em sua morte. Pensa, inclusive, no quão válido seria ter uma doença grave. Em conversa com Monsieur Vezou, recebe um conselho:

- “Comment faire, mon Dieu! comment faire?”
- “Moi, à votre place, monsieur le Comte, je payerais un fort de la halle pour lui flanquer une raclée”.
- “Il saurait toujours de qui ça vient!” reprit Cisy.
- Et, de temps à autre, il poussait un gémissement; puis:
- “Mais est-ce qu’on a le droit de se battre en duel?”
- “C’est un reste de barbarie! Que voulez-vous?” (FLAUBERT, 1985, p. 291).

Esta é, certamente, uma das passagens mais cômicas do romance, tendo em vista que estamos diante de uma espécie de paródia dos duelos que, como Monsieur Vezou menciona, são resquícios da barbárie a que, no século XIX, os homens ainda se permitiam. A comicidade da cena é reforçada pelo tom irônico do narrador. Cisy, mais covarde do que Frédéric, busca todas as possibilidades imaginárias para livrar-se do confronto, porém não consegue realizar seu intento. Sem conseguir alimentar-se, ele decide andar pelas ruas de Paris com Monsieur Vezou. No trajeto, passam por uma igreja e Cisy decide entrar (é mês de maio e o altar está repleto de flores em homenagem a Maria). O ambiente da igreja não lhe faz bem, porque os

rituais religiosos fazem-no lembrar de velórios — ele tem a impressão de que escuta o *De profundis*<sup>198</sup>.

Na manhã seguinte, com a estratégia de retardar a ação para ampliar a expectativa, o narrador detalha o cenário. As testemunhas e os duelistas encontram o local adequado para a disputa, os itens necessários estão preparados e inicia o duelo, no entanto (FLAUBERT, 1985, p. 294): “Cisy devint effroyablement pâle. Sa lame tremblait par le bout, comme une cravache. Sa tête se renversait, ses bras s’écarterent, il tomba sur le dos, évanoui”. Quando Cisy acorda, com o dedo ferido da queda, a disputa tem a possibilidade de continuar, no entanto aparece Arnoux e o duelo acaba. O fiasco do evento é retomado, com leviandade e sarcasmo, em um texto provavelmente de autoria de Hussonnet (como vingança por Frédéric não ter lhe emprestado uma quantia) no jornal *Flambard*.

O duelo é fruto de um momento em que Frédéric age por impulso. Quando está em pauta preservar a honra do amor de sua vida, ele parece não hesitar, conforme podemos observar nas passagens do texto mencionadas acima.

Ao notarmos os rompantes de sinceridade e de indignação por parte de Frédéric, constatamos o caráter contraditório e, por isso, complexo dele. Percebemos, porém, que o herói se exaspera em um momento, mas em seguida se retrai. Com isso, temos movimentos de avanço e de recuo que o fazem singular em sua postura, por vezes, indolente e, ao mesmo tempo, predisposta a acomodações e a concessões comuns a um comportamento típico do *métier* político.

Ainda na cena da recepção do casal Dambreuse, é pertinente considerar dois aspectos que dizem muito da postura de Frédéric quando está em pauta observá-lo em sua indolência. Enquanto os homens dispõem-se a debater questões políticas diversas, ele se aborrece com os assuntos e prefere aproximar-se das mulheres. Em sua fala republicana inesperada, e pouco aceita no círculo político presente na recepção, ele menciona (FLAUBERT, 1985, p. 305): “Je me moque des affaires!”

A própria ideia de estar presente nessa recepção demonstra a indolência de Frédéric. O narrador diz que ele vai para mostrar que nada o perturba, porque o duelo fracassado com Cisy o leva a ser alvo de zombarias. Hussonnet havia mencionado no jornal *Flambard*, cujo exemplar ele encontra sobre um móvel da casa dos Dambreuse, o episódio do duelo, então ir a esse evento social poderia torná-lo vulnerável, porém ele o faz por indolência. Quando Martinon questiona,

---

<sup>198</sup> Cântico gregoriano tradicionalmente utilizado pela Igreja Católica para lembrar da necessidade de rezar pelos mortos. Ele alude ao *Salmo 130*, que inicia, na tradução de João Ferreira de Almeida (1993, p. 433), da seguinte forma: “Das profundezas clamo a ti, SENHOR”.

por ocasião da entrada dele no salão, a respeito do motivo que o leva a comparecer ao evento, ele responde com outra pergunta (FLAUBERT, 1985, p. 300): “Pourquoi pas?” O narrador comenta que Frédéric entra no salão, todavia, pensando sobre o que estaria por trás da pergunta.

Apesar da repercussão negativa do duelo, e de sua desastrosa participação na recepção mencionada, Frédéric recebe a notícia de um rendimento financeiro, de modo que (FLAUBERT, 1985, p. 300): “Cette caresse de la fortune lui redonna confiance”. Na sequência, o narrador o perscruta e afirma que: “Il se dit qu’il n’avait besoin de personne, que tous ses embarras venaient de sa timidité, de ses hésitations”. Timidez e hesitação, de fato, são componentes decisivos da psicologia de Frédéric, uma vez que (FLAUBERT, 1985, p. 230): “L’action, pour certains hommes, est d’autant plus impraticable que le désir est plus fort”. Isso ocorre, de acordo com a percepção do narrador, porque para esses homens (e Frédéric é um deles) a desconfiança de si mesmos cria-lhes problemas relacionais diversos.

Dois componentes que devem ser considerados, quando está em pauta a maneira como Frédéric age no mundo, são o orgulho e a vaidade. Como apreendemos de Lukács (2000, p. 125), a afirmação da interioridade romântica tende a provocar uma espécie de sensualidade sem forma determinada de um psicologismo lírico que “se adora frivolamente e espelha-se com vaidade”. Isso é perceptível quando, em Nogent-sur-Seine, Frédéric está em uma recepção realizada por sua mãe e, emocionado com o sentimento que causa em Louise (ao reencontrar Frédéric, ela, já moça, fica excessivamente feliz, porque o ama), passa a agir com a arrogância típica dos orgulhosos:

Cette émotion flattait démesurément Frédéric, dont l’orgueil était malade; il se dit: Tu m’aimeras, toi!” et, prenant sa revanche des déboires qu’il avait essuyés là-bas, il se mit à faire le Parisien, le lion, donna des nouvelles des théâtres, rapporta des anecdotes du monde, puisées dans les petits journaux, enfin éblouit ses compatriotes. (FLAUBERT, 1985, p. 308).

Como o narrador aponta, Frédéric tem um orgulho doentio a ponto de (por ter passado pela experiência de viver em Paris) mostrar-se superior a quem vive na província. Embora nem tudo no discurso dele seja verdadeiro, ele age como se fosse (propenso que é a mentiras), e considera que Louise o amará, porque com isso se vingaria do fracasso amoroso vivido em Paris. Ele evade-se, na ocasião, criando uma máscara social.

Em outro contexto, desta feita em Paris, Frédéric reencontra Louise. Ambos estão em uma das recepções do casal Dambreuse. Como percebe que Louise olha com veemência para Frédéric, Madame Dambreuse ironiza:

— “Tournez-vous donc, pour qu’elle vous voie!”

— “Qui cela?”

— “Mais la fille de M. Roque!”

Et elle le plaisanta sur l’amour de cette jeune provinciale. Il s’en défendait, en tâchant de rire.

— “Est-ce croyable! je vous le demande! Une laideron pareille!”

Cependant, il éprouvait un plaisir de vanité immense. Il se rappelait l’autre soirée, celle dont il était sorti, le cœur plein d’humiliations; et il respirait largement; il se sentait dans son vrai milieu, presque dans son domaine, comme si tout cela, y compris l’hôtel Dambreuse, lui avait appartenu. (FLAUBERT, 1985, p. 423).

Tecer críticas a Louise em companhia de Madame Dambreuse dá a Frédéric a sensação de superioridade e, conseqüentemente, de pertencimento ao mundo das relações sociais por conveniência. A visão depreciativa com a qual Frédéric vislumbra Louise fica nítida em outros dois momentos: 1) durante o jantar e 2) quando se despede dela.

Durante o jantar, Madame Arnoux está ao lado de Frédéric. Na ocasião, entre juras de amor e raivas silenciadas, Frédéric olha para Louise, sentada em outra extremidade da mesa, e passa a refletir sobre a moça:

Et, levant les yeux, il aperçut, à l’autre bout de la table, Mlle Roque.

Elle avait cru coquet de s’habiller tout en vert, couleur qui jurait grossièrement avec le ton de ses cheveux rouges. Sa boucle de ceinture était trop haute, sa collerette l’engonçait; ce peu d’élégance avait contribué sans doute au froid abord de Frédéric. (FLAUBERT, 1985, p. 417).

Frédéric vê Louise como uma provinciana deselegante e ingênua que contrasta com a beleza e a elegância das mulheres presentes na recepção — sobretudo Madame Arnoux e Madame Dambreuse. Assim, quando se despede da moça, ocasião em que ela fala do casamento e do amor que sente por ele, novamente Frédéric demonstra desprezo por ela (FLAUBERT, 1985, p. 425): “Jamais Frédéric n’avait été plus loin du mariage. D’ailleurs, Mlle Roque lui semblait une petite personne assez ridicule. Quelle différence avec une femme comme Mme Dambreuse! Un bien autre avenir lui était réservé!”

A vaidade e o orgulho de Frédéric fazem-no depreciar Louise. Ao fazer isso, o herói reforça em si mesmo uma suposta ideia de superioridade. Vejamos que a crítica feita a Louise, no primeiro momento, está vinculada à sua aparência externa e, no segundo momento, está vinculada à personalidade ingênua e simples da moça. A relação com Louise, portanto, não se

consolida e, quando ele tenta contornar isso, ela casa com Deslauriers — fugindo, posteriormente, com um cantor.

Frédéric é um herói problemático representante, por excelência, da burguesia acrítica, medíocre e superficial. Suas posturas demonstram o quanto ele é incapaz, por vezes, de refletir a respeito da realidade que o circunda — e essa incapacidade se estende às suas relações. Apenas quando está em pauta seu amor por Madame Arnoux ele consegue mover-se em busca de algo que o instiga e o faz agir no mundo. Além das convenções sociais e do acaso impedirem-no de concretizar sua meta, há outro componente que deve ser considerado: o tempo.

Em seu estudo, Lukács (2000) discorre a respeito das implicações do tempo para a forma romanesca da qual *A educação sentimental* é o romance modelar. O tempo, nesse romance, conduz o herói problemático a uma luta vã contra as estruturas vazias de ideias e seus representantes humanos. Nenhuma luta consegue sobreviver ao transcurso ininterrupto e impassível do tempo. O romance, que Lukács (2000, p. 127) denomina “a forma do desterro transcendental da ideia”, assimila o tempo real e isso não favorece o herói em suas lutas.

Frédéric está sujeito à passagem inevitável do tempo, assim como as pessoas em seu redor, de modo que lhe é necessário tomar decisões, agir e construir relações dentro de um tempo que se esboroa implacavelmente. Para Lukács (2000, p. 129): “No romance, separam-se sentido e vida, e portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo”. Isso é perceptível n’*A educação sentimental*, principalmente porque a passagem do tempo é algo singular em sua tessitura narrativa. Entre eventos históricos ou cenas íntimas vividas pelo herói, o narrador acompanha o fluxo do tempo ora detalhando-o, ora fazendo avanços que suprimem conteúdos da enredística — o sumário narrativo é utilizado com frequência como recurso composicional.

Para ilustrar o fluxo do tempo, quando este é apresentado na narrativa com detalhamento, temos duas cenas nas quais Frédéric: 1) adia indolentemente a entrega de uma quantia a ser dada a Arnoux<sup>199</sup> e 2) confere com ansiedade as horas passarem por ocasião do encontro que se daria com Madame Arnoux, enquanto explode a Revolução de Fevereiro de 1848<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> O narrador comenta que Frédéric confere o relógio e afirma (FLAUBERT, 1985, p. 243): “Ah! rien ne presse! la Banque ne fermé qu’à cinq heures”.

<sup>200</sup> O episódio do encontro, que analisamos pormenorizadamente na seção anterior, mostra bem isso (FLAUBERT, 1985, p. 346–348): “Ah! c’est maintenant!” se dit-il, “elle sort de sa Maison, elle approche”; et, une minute après: “Elle aurait eu le temps de venir”. Jusqu’à trois heures, il tâcha de se calmer. “Non, elle n’est pas en retard, un peu de Patience!”. Além disso, sempre ansioso, Frédéric olha para o relógio: “Quand il vit quatre heures à sa montre, il éprouva comme un vertige, une épouvante”. Durante toda a cena as horas são apresentadas enfaticamente para mostrar, no plano da linguagem, a angústia e a ansiedade do herói.



Quanto ao avanço representativo de corte no tempo, com a supressão de conteúdos, o exemplo mais significativo está localizado no final do Capítulo V, da *Terceira Parte*, do romance. Há uma passagem brusca de tempo, na ocasião, pois o herói no capítulo anterior está envolto nos conflitos decorrentes do golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte e, no seguinte, em parágrafos curtos, o narrador diz que ele viajou, passou por experiências diversas e retornou para Paris. O tempo, nesse exemplo, tem implicações sobre a experiência do herói: nada é constante, nada é permanente, ao final não restam, senão, as boas e as más recordações a serem ruminadas. Ainda em sua reflexão acerca do tempo, Lukács (2000, p. 129) assevera:

No romantismo da desilusão, o tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo, em última instância, que causa esse definhamento. Eis por que, aqui, todo o valor está ao lado da parte derrotada, que, em fenecendo, assume o caráter da juventude que estiola, e toda a rispidez e todo o rigor vazio de ideias estão ao lado do tempo.

O tempo passa e o *herói do romantismo da desilusão*, cuja subjetividade se refugia no lirismo, vê a existência cair, irremediavelmente, na certeza de que as lutas empreendidas, as relações construídas, as ambições valorizadas, os sonhos e os amores idealizados não passam de caminhos percorridos para sucumbirem no malogro final. Na concepção de Lukács (2000, p. 130), o tempo é a plenitude da vida, apesar da plenitude do tempo ser a “autossuperação da vida”, isto é, a forma romanesca não assimila apenas a desesperança e a melancolia de seus conteúdos, mas a plenitude da vida que se manifesta na diversa inutilidade da busca e da luta.

Ainda em relação à maneira que esse componente pode ser determinante para a enredística da forma romanesca da qual essa obra de Gustave Flaubert é o principal representante, Lukács (2000, p. 131) afirma que o “tempo torna-se o portador da sublime poesia épica do romance”. Isso ocorre porque da experiência de maturidade e de resignação nascem as experiências temporais legitimamente épicas que tendem a despertar ações — e que têm nelas suas origens.

Conforme Lukács (2000, p. 131) aponta, a esperança e a recordação, bem como outras experiências temporais que simultaneamente ultrapassam o tempo, transformam a existência do herói romanesco em uma sinopse da vida como unidade cristalizada cuja configuração se dá como experiências de maior proximidade à essência que podem ser dadas à vida em um “mundo abandonado por deus”. Além disso, diz o teórico:

Semelhante experiência do tempo está na base da *Educação sentimental* de Flaubert, e sua falta, a apreensão unilateralmente negativa do tempo, foi em

última instância a ruína dos demais grandes romances da desilusão. De todas as grandes obras desse tipo, a *Educação sentimental* é aparentemente a menos trabalhada; nela não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação, nem de substituir o nexos ausente e a densidade sensível pela pintura lírica dos estados de ânimo: duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados. E o personagem central não é dotado de importância quer pela limitação do número de pessoas e a rigorosa convergência da composição sobre o centro, quer pelo destaque de sua personalidade que sobressai aos demais: a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância. (LUKÁCS, 2000, p. 131–132).

No trecho, Lukács assinala que o romance *A educação sentimental* tem por base um trabalho com o tempo que não pressupõe observar a realidade exterior, como o fazem outros romances da desilusão, em partes fragmentadas e heterogêneas com pretensões de, com isso, realizar algum processo de unificação. Os fragmentos avulsos da realidade surgem “enfileirados” e Frédéric não dispõe de qualquer relevância (seja pela quantidade de personagens que circulam nos diversos espaços sociais do romance, seja por ele apresentar um herói fragmentário semelhantemente ao mundo que o circunda), tampouco sua interioridade apresenta algum componente que lhe possibilite uma contraposição à irrelevância dele. Nessa perspectiva, Lukács (2000, p. 132) assinala:

E não obstante, esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada.

O romance alcançou a objetividade épica, porque, segundo Lukács (2000, p. 132), o tempo tornou isso possível. O tempo é apresentado nele em “fluxo desenfreado e ininterrupto” e, dessa forma, torna-se o princípio unificador da homogeneidade que recolhe fragmentos heterogêneos e coloca-os em uma relação harmônica, apesar de parecer “irracional e inexprimível”. Ele consegue ordenar, desse modo, a aleatoriedade do caos dos homens e cria um aspecto de organicidade.

Quanto às personagens, elas emergem e, pela ausência de sentido, submergem, de modo que estabelecem relações umas com as outras e, depois, rompem essas relações. Elas, no entanto, não se encontram imersas no “devir e perecer alheios ao sentido”, isto é, as personagens

dispõem de uma “continuidade viva e existente” capaz de resvalar pela corrente singular da vida e superar a causalidade da experiência dos acontecimentos em que estão inseridas. Em decorrência disso, diz Lukács (2000, p. 132–133):

A totalidade da vida que a todos sustenta torna-se desse modo algo vivo e dinâmico: o grande lapso de tempo abarcado por esse romance, que divide os homens em gerações e integra-lhes os atos num contexto histórico-social, não é um conceito abstrato ou uma unidade mentalmente pós-construída, como o do todo da *Comédia humana*, mas algo efetivamente existente, um *continuum* concreto e orgânico.

De fato, a ideia de continuidade e de organicidade são perceptíveis no romance, sobretudo quando o teórico enfatiza que a totalidade da vida, nele, tem dinamismo e vivacidade porque envolve lapsos de tempo que nos possibilitam observar as personagens em gerações distintas. Do fracasso dos esforços, diz Lukács (2000, p. 133), se retira a desolação, nessa forma romanesca, pois os acontecimentos são incompletos, melancólicos e não dispõem de sentido, apesar de estarem centrados na existência de esperança (inclinação do sujeito para vislumbrar possibilidades de futuro) ou de recordação (inclinação para rememorar fatos já ocorridos no passado).

N’*A educação sentimental*, segundo Lukács (2000, p. 133), o malogro é o momento do valor, também o pensamento e a vivência do que a vida recusou tornam-se a plenitude da vida e, conseqüentemente, configuram uma percepção de totalidade da vida. Para o teórico:

É uma consequência natural do paradoxo desse gênero artístico que os romances realmente grandes tenham uma certa tendência à transcendência rumo à epopeia. *A Educação sentimental* é nesse caso a única verdadeira exceção, sendo por isso a mais exemplar para a forma do romance. (LUKÁCS, 2000, p. 136).

Isso ocorre porque somente no romance é possível observar um sujeito capaz de desenvolver uma recordação, apontada por Lukács (2000, p. 134), como criativa e capaz de captar e de subverter o objeto, ou seja, o épico se configura nessa memória como uma “afirmação viva do processo da vida”. Com isso, ele retoma a dualidade que atravessa interna e externamente o herói e considera que, nessa forma romanesca, essa dualidade poderia ser superada para o sujeito desde que ele fosse capaz de observar, na concepção de Lukács (2000, p. 135), “a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital passado, condensado na recordação”. Essa superação que consiste no

encontro e na inclusão do objeto, torna essa experiência uma autêntica forma épica, porquanto (LUKÁCS, 2000, p. 136): “É o regresso do sujeito a si mesmo que se revela nessa experiência, assim como a premonição e a exigência desse regresso estão na base das experiências da esperança”. O perigo da forma romanesca, da qual *A educação sentimental* é o protótipo, está na incapacidade de dominar o tempo existente dotado de força e peso excessivos.

No último capítulo do romance, Frédéric faz um balanço de sua vida ao lado de Deslauriers. São mencionadas as demais personagens e seus destinos. Apesar de conflitos do passado, eles prosseguem amigos. O encontro entre eles se dá no início do inverno, o que amplia a atmosfera melancólica já prenunciada pelo tom de rememoração de uma vida imersa na fugacidade do tempo.

Nesse desfecho, que consideramos dos mais angustiantes, melancólicos e pessimistas da literatura ocidental, há um trecho que sintetiza nossa assertiva (FLAUBERT, 1985, p. 508): “Ils l’avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l’amour, celui qui avait rêvé le pouvoir. Quelle en était la raison?”

Para Frédéric, seu fracasso se dá pela ausência de uma linha de conduta. Para Deslauriers, o fracasso se deu pelo excesso de linha de conduta. Primeiro, eles atribuem o malogro de suas vidas às escolhas, aos direcionamentos para os quais se inclinaram, como fica perceptível na fala (uma espécie de *mea-culpa*) de Deslauriers (FLAUBERT, 1985, p. 508): “J’avais trop de logique, et toi de sentiment”.

A racionalidade, a ambição e uma perspectiva mais realista da vida não possibilitaram a Deslauriers ser bem-sucedido. A passionalidade amorosa e a busca irrefreada para conquistar a mulher amada, que nos remete a uma perspectiva romântica da vida, não possibilitaram a Frédéric ser bem-sucedido. Razão e emoção, portanto, não representam certeza de realização plena da vida.

Depois de avaliarem suas inclinações, eles entram em outras discussões para tentarem explicar o porquê da desilusão de suas vidas. Assim, eles atribuem esse fracasso ao acaso, às circunstâncias, à época em que nasceram. Inicia-se, a partir disso, um exercício de recordações: os tempos de escola e os tempos de mocidade em Nogent-sur-Seine são mencionados nostalgicamente.

O romance finaliza exatamente com uma lembrança do ano de 1837, quando ambos foram à casa de Zoraïde Turc (em verdade um prostíbulo), com ramos de flores nas mãos. Quando entram, o narrador diz, por meio de uma símile, que (FLAUBERT, 1985, p. 509): “Frédéric présente le sien, comme un amoureux à sa fiancée”. Essa analepse aponta-nos para o

comportamento romântico que Frédéric evidencia ao longo da vida, sobretudo porque na cena ele se intimida e fica parado, diante das mulheres, sem dizer nada. Como estratégia para livrar-se da sensação de constrangimento, ele foge. Evadir-se, enfatizamos, é sua atitude mais característica. Deslauriers, por sua vez, também sai correndo — Frédéric está com o dinheiro. Isso se repete sempre, também, ao longo da vida de Deslauriers: Frédéric tem o dinheiro, enquanto ele, invejoso, tem a ambição de prosperar sem conseguir, nunca, alcançar esse objetivo.

Frédéric não consegue, na casa da Turca, perder a virgindade. Supomos, desse modo, que aos dezoito anos, quando conhece Madame Arnoux, ele passa a resguardar-se para viver com ela sua primeira experiência sexual. O encontro da terça-feira, 22 de fevereiro de 1848, entre 14 horas e 15 horas, tem valor afetivo duplo: 1) ele deseja encontrar-se com o único e grande amor de sua vida para viver, na reciprocidade do amor, o momento feliz da conjugação de corpos e de almas, e 2) ele deseja, de forma abnegada, entregar sua virgindade à mulher amada (para um homem, no contexto patriarcalista no qual ele está inserido, ser virgem figuraria como algo que poderia colocar em dúvida sua masculinidade, de modo que sua atitude pode ser lida como abnegada e romântica).

Portanto, Frédéric é um herói problemático, complexo, contraditório, fadado a vivenciar os conflitos de uma dupla natureza (interioridade do herói e exterioridade do mundo) sem qualquer resquício de conciliação. Como o mundo não parece comportar sua alma ampla demais, tampouco sua inclinação para a subjetividade lírica, ele encontra em sua interioridade o local preferido de refúgio. Perdido em uma busca amorosa descomedida (semelhante a um andrógino à procura de sua outra parte), esse herói romanesco encontra, na totalidade de sua vida, melancolia, fracasso e desilusão.

### 3.6 – NANDO: UM HERÓI DESE EDUCADO EM PAÍS CONTRADITÓRIO

O enredo de *Quarup* apresenta um herói cujas ações o encaminham para um processo de descoberta de si mesmo e, conseqüentemente, para um processo de compreensão do Brasil em suas problemáticas e em suas contradições.

Nesta seção, enfatizamos a leitura de dois momentos pontuais do enredo: 1) Nando antes de sua primeira viagem (conforme apreendemos da leitura do capítulo *O Ossuário*)<sup>201</sup> e 2) Nando diante de sua última viagem com o conjunto de experiências e de aprendizados que nos possibilitam observá-lo a partir de traços do *herói da educação* (para isso, enfatizamos a leitura do capítulo *O mundo de Francisca*).

No início da obra, Nando traça uma meta para si, mas está perpassado por valores religiosos que o tornam obstinadamente reprimido e o impedem de concretizá-la. Ele não vai ao Xingu, realizar seu trabalho assistencial aos indígenas, por medo de ver as indígenas despidas, conforme é apontado no trecho (CALLADO, 1984, p. 79): “Tenho medo de me defrontar com as índias nuas”.

Sua autorrepressão o leva a criar um objeto que o impossibilita externar sua propensão à excitação sexual, como apresentado no trecho (CALLADO, 1984, p. 79): “Eu fiz com crina e com cento e cinquenta preguinhos — disse Nando — uma espécie de cueca-cilício como a do frade Suso<sup>202</sup>, mas a nudez feminina me persegue. Acordo com a maior frequência molhado de sêmen e de sangue”.

Quanto ao projeto que Nando pretende realizar no Xingu, no que concerne ao trabalho assistencial aos indígenas, Gouveia (2006, p. 61) o sintetiza da seguinte forma:

A obra-prima de Deus, segundo Nando, é a construção de um império sem fim. Reduzindo o mundo a uma única nação teocrática, Deus já tentou três vezes a criação de uma vida sem pecado, com três grandes quedas do homem: Adão, o Império Romano e o Império Guarani dos Sete Povos das Missões. Convém então, com urgência, tentar o soerguimento da humanidade no seio da Amazônia. Esta é a tarefa de Nando.

---

<sup>201</sup> A leitura desse capítulo possibilita-nos observar caracteres significativos da subjetividade do herói, de modo que consideramos as ações dele, na seqüência narrativa, como desdobramentos do que é apresentado nesse momento da obra.

<sup>202</sup> Nando se refere ao beato, místico e teólogo medieval Heinrich Suso. Nascido no Sul da Alemanha, ele entrou para a Ordem Dominicana dos Frades Pregadores, tornando-se um religioso contemplativo, mas, sobretudo, um missionário de incansável fervor na pregação. Além disso, ele foi um dos líderes do círculo de devotos ascéticos *Amigos de Deus* e escreveu livros como: 1) o *Livro da Sabedoria Eterna* e 2) o *Livro da Verdade*. Depreendemos da menção ao frade Suso que Nando conhece a vida e a obra dele e, mais do que isso, o tem como fonte de inspiração, pois imita a cueca-cilício do frade medieval e tem, igual a ele, pendor para o trabalho missionário. Cf. VIANA, René. **Beato Henrique Suso**. 2022. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/388247640/Beato-Henrique-Suso>. Acesso em: 23 mai. 2022.

A visão idealista do herói, incapaz de refletir criticamente sobre sua meta, nos possibilitaria, em um primeiro momento, vislumbrá-lo, à luz de Lukács (2000), como um herói cujas ações apresentam traços do *idealismo abstrato*<sup>203</sup>. Consideramos, no entanto, que ele não apresenta traços apenas desse tipo de herói. Hesitante em alguns momentos, propenso a interiorizar-se, ele também apresenta traços do *herói do romantismo da desilusão*, especialmente quando está em pauta sua relação com Francisca, ou suas relações no campo sociopolítico.

Nesse contexto, Gouveia (2006) menciona que há uma retórica construída em torno do amor que Nando sente por Francisca. Quanto a essa retórica, Gouveia (2006, p. 65) assinala: “Ela é poetizada, elevada à altura de sentimentos que não podem abdicar de sua nobreza com práticas concretas de carinho”. Temos, portanto, um herói cujos traços remetem ao *herói do romantismo da desilusão*, porquanto ele vivencia em sua interioridade os desejos direcionados à mulher por quem está apaixonado sem, contudo, conseguir direcionar para a ação o que almeja. Existem impedimentos externos que ele é capaz de captar, mas não de confrontar. Ainda a respeito desse direcionamento afetivo, Gouveia (2006, p. 65) pontua:

Ele não consegue expressar prosaicamente o amor, como faz com seu projeto político, todo construído com uma racionalidade que ele condena no desenvolvimento da história. Enquanto a missão jesuítica é expressa em diálogos, as representações do amor se contraem platonicamente nos monólogos. São os momentos de maior liberdade em relação às pressões de Dom Anselmo e ao peso da meta a ser atingida.

Apesar desses momentos de amor resguardado, e de sofreguidão afetiva irrealizada, Nando consegue, após uma série de experiências e de mudanças internas, encontrar-se com Francisca em cenário propício para a relação afetivo-sexual com a mulher amada. Ele sai do plano das ideias para o plano das ações. Com isso, constatamos que Nando é um herói cujas ações não são estanques.

---

<sup>203</sup> Agazzi (1998, p. 18) observa a esse respeito o seguinte: “Segundo a tipologia de Lukács, Padre Nando, nessa sua performance inicial, preencheria a descrição do que o crítico designa por ‘idealismo abstrato’: o indivíduo problemático esquece a diferença entre ‘ideal’ e ‘ideia’, entre o ‘espírito universal e a alma individual’, e parte cego para o mundo sem, contudo, compreendê-lo”. Embora Nando tenha hesitações que o aproximariam mais do *herói do romantismo da desilusão*, quanto à sua ida ao Xingu, ele parte para sua missão sem, contudo, estar ciente do que realmente o espera. A realidade se mostra a ele aos poucos, principalmente a partir do olhar das pessoas com as quais convive, mas ele age (apesar das limitações) no sentido de concretizar seu projeto.

O herói de *Quarup* é um herói romanesco do século XX cuja complexidade dificilmente lhe permitiria ser categorizado apenas como um dos heróis apresentados na tipologia lukacsiana. De acordo com essa tipologia, o *herói da educação* está situado entre o *herói do idealismo abstrato* e o *herói do romantismo da desilusão*. Seu horizonte de atuação consiste, conforme Lukács (2000, p. 138), na tentativa de reconciliação com a realidade social concreta sem vislumbres de harmonia ou de acomodação.

Nossa leitura parte da ideia de que Nando apresenta fortes traços do *herói da educação*, mas, sendo um herói problemático, também apresenta disposição para agir de forma monomaníaca (principalmente no início do romance) e para pensar em excesso diante de situações que exigem dele ação (essa peculiaridade o acompanha em todo o romance).

Vale mencionar, nesse sentido, o que Gouveia (2006, p. 55) comenta sobre esse herói: “Nando, pois, é um personagem sempre incompleto e sempre problemático por excelência, apesar do tom épico que assume na decisão de luta armada, dando a impressão de soerguer-se moral e ideologicamente”. O autor comenta, além disso, que “problematicidade” e “epicidade” são categorias de Lukács — e Nando não se enquadra totalmente nelas.

A “problematicidade” do herói existe, de acordo com Lukács (2000), em decorrência de uma inadequação entre a interioridade do herói e a exterioridade do mundo. Essa “problematicidade” se estabelece porque, para realizar sua meta, o herói precisa transpor esse conflito, mas na concepção do teórico o herói problemático está fadado ao fracasso, uma vez que sua busca é desmedida e solitária. Diferentemente do herói da “epicidade”, cujas ações estão assistidas pelos deuses (e cuja interioridade inexistente o torna integrado com a comunidade à qual pertence), o herói romanesco conta somente consigo mesmo em sua jornada.

Nando é um herói problemático por estar diante de um mundo oposto ao que ele constrói como meta. Em completa desconstrução, envolto em mudanças de cunho histórico, e em conflitos resultantes das relações que se descortinam nos diversos espaços nos quais transita, ele é um herói em constante necessidade de adaptação, está fadado a mudanças, propende a uma necessidade de reconciliação entre interioridade e exterioridade do mundo, que Lukács (2000, p. 138) considera “problemática, mas possível”. Além disso, ele percorre caminhos, por vezes, tortuosos, mas vislumbra encontrar a reconciliação que é um traço característico do *herói da educação*.

Seguindo essa linha de pensamento, retomamos a leitura de *Quarup* com o objetivo de compreender as especificidades do complexo e multifacetado herói romanesco construído nessa obra. Inicialmente, procuramos observá-lo a partir de aspectos que poderiam apontá-lo como



*herói da educação* — ou, mais precisamente, como herói que apresenta traços dessa tipologia, sobretudo porque estamos diante de um herói romanesco envolto nas contradições e nas complexidades de um país, para utilizarmos o termo de Roberto Schwarz (2001)<sup>204</sup>, inserido na periferia do capitalismo.

Nando surge já no primeiro parágrafo do romance e está às voltas com duas realidades: 1) a atmosfera do mosteiro a que está vinculado (com seus companheiros de batina Hosana, André e Dom Anselmo), que lhe incita a refrear as pulsões sexuais, e 2) a atmosfera que lhe é mostrada fora do mosteiro (Francisca, Levindo, Leslie, Winifred, Nequinho, Maria do Egito, dentre outras personagens). Essa parte da narrativa vai da apresentação do herói no ossuário até a decisão dele de ir ao Xingu com a intenção de colocar em prática seu objetivo.

Nessa primeira parte, ao menos quatro pontos devem ser considerados no sentido de caracterizar Nando: 1) a vida monástica e sua submissão aos ditames sacerdotais, 2) o encontro com Francisca, Levindo, Leslie e Winifred, 3) a trapaça discursiva de Nando, que se descortina diante da realidade violenta impetrada por um capataz contra Maria do Egito, filha do camponês Nequinho, e 3) a decisão de Nando de, enfim, ir ao Xingu concretizar sua missão catequética.

Quanto ao primeiro ponto, correspondente à vida monástica de Nando, devemos considerar que ele aparece, no início do romance, no ossuário. O narrador parece caracterizá-lo, pela atmosfera na qual ele está inserido, como um religioso com pendores contemplativos e propensão ao afastamento do mundo, como apreendemos do trecho:

VIVOS ALI SÓ Nando com a lamparina de querosene e Cristo na luz de sua glória. Diante do Cristo a temível balança onde os menores pecados de omissão e de intenção rompiam a linha da fé, deslocando com extravagância o fiel. Murmúrios de maledicência retiniam feito moedas no metal e velhos gestos de descaso e orgulho eram refeitos e imobilizados no ar para que deles se extraísse o peso exato, que afundava o prato. Momentos de amor-próprio e de respeito humano congelavam em bolas de chumbo, um em cada prato, retratando vidas que haviam passado por virtuosas quando eram apenas um hirto equilíbrio de abominações. É que o Cristo em glória só julgava ali homens de Deus, que haviam escolhido viver crucificados no travessão daquela balança. Para os homens em geral a misericórdia aligeirava os pesos e até invertia a operação, descolando da própria massa pútrida dos pecados mortais a semente boa que muitas vezes fora sua origem. Para eles, não. (CALLADO, 1984, p. 09).

---

<sup>204</sup> Remetemo-nos, *en passant*, à expressão utilizada por Roberto Schwarz no livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. Cf. SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

A imagem de Nando com a lâmpada na mão nos remete à arquetípica figura do velho sábio ou do eremita. Seja no hagiológico<sup>205</sup> católico, seja em perspectivas esotéricas<sup>206</sup>, essa figura representa a busca por iluminação interior, a possibilidade de encontro espiritual por meio da solidão e a necessidade de fugir do mundo para viver a plenitude em Deus. Embora seja um jovem padre, Nando está circunscrito, nesse primeiro momento, por essa aparência de velho sábio e de eremita.

O narrador aponta que o Cristo representado na parede também está vivo. Assim, segue-se à imagem dele a imagem da balança<sup>207</sup>, que representa, na simbologia cristã, um instrumento através do qual se pode mensurar o pecado. O juízo final, momento de condenação ou redenção da humanidade, tem na balança uma de suas simbologias mais recorrentes. Na cena descrita, Cristo aparece julgando os homens de Deus conforme as ações pecaminosas realizadas por eles. Nesse sentido, o narrador (CALLADO, 1984, p. 09) afirma: “Por trás de sua balança Cristo juiz encarava Nando. De costas para Nando e muito próximos de Cristo, seis franciscanos<sup>208</sup> imóveis, três a cada lado, cabeças baixas cobertas do capuz. Enfrentavam a lei”.

As passagens mencionadas acima nos remetem ao fato de Nando ainda estar imerso no espaço religioso, porém na sequência o narrador diz que seus amigos já não o chamavam de padre, o que pode figurar como uma prolepse para o processo de desconstrução pelo qual Nando passará ao longo da obra. Localizamos outra prolepse que diz respeito à imagem do Cristo punindo com maior intensidade os religiosos e sendo mais misericordioso com os demais homens. Cristo aparece por trás da balança e encara Nando, enquanto julga seis franciscanos.

---

<sup>205</sup> No hagiológico, inúmeros santos renunciam à vida “mundana” ou “profana” e passam a viver em solidão na certeza de que desse modo alcançariam o sagrado, a plenitude em Deus, a salvação da alma pela mortificação do corpo. Para ficarmos com dois exemplos de santos cujas histórias instigaram Gustave Flaubert à realização de textos literários, temos Santo Antão e São Julião Hospitaleiro.

<sup>206</sup> *O Eremita* é um dos arcanos do *tarô* e está associado ao número 09. Com base na visão de Carl Jung sobre arquétipo, Sallie Nichols (2007, p. 170), no livro *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*, afirma que *O Eremita*: “Oferece-nos a luz interior cuja flama dourada é a única que dissipa o caos e a treva espiritual”. Essa imagem está vinculada, portanto, à busca ascética pela interioridade, pela profundidade espiritual e pela sabedoria adquirida a partir do recolhimento e da solidão.

<sup>207</sup> A imagem da “balança” aparece com frequência, no cristianismo, nas iconografias associadas ao Archanjo Miguel, que é representado com paramentos de guerra, uma espada na mão direita e uma balança na esquerda, enquanto pisa na cabeça do diabo. Essa imagem é utilizada frequentemente no universo jurídico como representação da deusa Têmis, uma titânide da mitologia grega associada à justiça divina, à ordem social e à lei. Sendo a segunda esposa de Zeus, ela é a deusa guardiã do juramento e da obediência às leis. Também é conhecida por ser mãe de Palas-Atena, a deusa da sabedoria, da justiça, das artes e das estratégias de guerra.

<sup>208</sup> Segundo Nitschack (2019, p. 30): “Nas representações do juízo final, na cripta do mosteiro, que são descritas logo no início, encontram-se monges franciscanos. São indícios de que se trata também de um mosteiro franciscano e que Nando pertence a esta ordem”. Isso pode ser reforçado pelo fato de que Nando se recupera, no último capítulo do romance, na Quinta dos Frades, isto é, os religiosos da Ordem Franciscana são tradicionalmente chamados de freis ou frades. Se a intenção de Antônio Callado foi tornar Nando um franciscano, consideramos falha do autor o fato de que Nando e seus demais amigos religiosos não sejam denominados dessa forma.

O julgamento dos religiosos figura, nas camadas profundas do texto, como um julgamento do próprio Nando, que é um deles, mas parece estar disperso, dividido e em busca de si mesmo.

Entre a espiritualidade e as relações mundanas, Nando busca a solidão do ossuário e, após descrições do ambiente repleto de símbolos cristãos, Levindo aparece na tentativa de refugiar-se. Em decorrência de suas atividades políticas, ele sofre um tiro na mão e encontra no ossuário o refúgio de que precisa. Ele aparece de súbito, mancha a parede de sangue e brinca:

— Você pensou mesmo que o esqueleto tinha aberto os pulsos, Nando? — disse Levindo.

Todos os seus novos amigos já o tratavam assim, pelo nome. Não era mais “Padre”. A dispersão do mundo dispersava também a sua pessoa. Seu medo de partir para a missão que o uniria a si mesmo resultava nisto. O mundo era uma distração feita de um milhão de ideias passageiras. Uma incessante fita de cinema diante do altar de Deus. (CALLADO, 1984, p. 10).

No trecho podemos constatar o quanto Nando está imerso em conflitos internos diante da missão para a qual se inclina. Se, por um lado, ele está impregnado das ideologias propagadas pelo catolicismo; por outro lado, ele também vislumbra distrações do mundo como empecilhos para construção do ideário espiritual que lhe instiga e, com isso, sente culpa. Ser chamado pelo nome, e não pela função religiosa exercida, o coloca em posição conflitante, pois de algum modo isso é lido por ele como dispersão de seus ideais. Nessa passagem, vale ressaltar, aparece a primeira menção à meta existencial de Nando: a missão catequética que, centrada na propagação da fé cristã, “o uniria a si mesmo”. Ele está perdido em ideias passageiras vistas por ele como distrações.

Nisso localizamos o segundo ponto a ser considerado nesse capítulo, pois embora as relações com personagens externas ao Mosteiro ampliem a sensação de culpa dele, elas representam uma possibilidade irreversível de contato prático com o mundo. O convívio com o casal de ingleses Leslie e Winifred, sobretudo, “o levava quase ao desespero, de tanto que o tirava de dentro de si mesmo”.

Esse conflito fica nítido, ainda, no trecho (CALLADO, 1984, p. 12): “O mais era desmembramento, o mundo entrando em filetes de distração por todas as frinchas da fortaleza que ele fora antigamente”. O mundo de distrações irrompe em sua “fortaleza”, pela primeira vez, com o surgimento de Levindo. Na cena, há um diálogo no qual ficamos cientes de posições de Nando sobre as atividades políticas que seu amigo vivencia:

— Como é que você entrou aqui? — disse Nando.

— Levindo sorriu malicioso e meneou a cabeça de cabelos pretos cacheados.

— E a caridade, Nando? Você devia me perguntar primeiro se estou sentindo dor, se o ferimento é grave.

Só então é que Nando viu que a mão esquerda de Levindo estava ensanguentada.

— Me desculpe — disse Nando — eu não tinha reparado. Como é que você se machucou assim?

Levindo se levantou do canto sombrio em que estava e respondeu com certo orgulho, erguendo a mão:

— Se machucou, não senhor. Me machucaram. Tiro, Nando. Bala de rifle. O Brasil se civiliza.

— Você precisa ver um médico, Levindo. Não arrisque perder a mão.

— Qual o quê? Levei um desses tiros com que a gente sonha quando se mete na luta: de raspão, abaixo do dedo pequeno da mão esquerda. Bastante sangue mas nenhum osso partido. De encomenda. Acho que a Força Pública tinha ordem de atirar para o ar. Nenhum camponês ficou ferido. Meu tiro foi de camaradagem.

— Cuidado, Levindo — disse Nando. — Violência é coisa que quem procura encontra sempre.

— Graças a Deus — disse Levindo. (CALLADO, 1984, p. 10–11).

Temos, no diálogo acima, duas imagens definidoras da psiquê de Nando: 1) ele age conforme a ideia de caridade, ao se dispor a cuidar de Levindo, embora discorde de suas ideologias políticas, e 2) ele aconselha o jovem envolvido com política a não procurar violência, mas isso denota um comportamento propenso à passividade, à neutralidade e à alienação.

Em seguida a esse diálogo, descobrimos quem havia atirado em Levindo. O dono da Usina Estrela, Zé Quincas, havia despedido camponeses que entraram para o sindicato e construíram casa nas terras da usina. O rapaz sofreu o tiro ao solidarizar-se com a luta dos camponeses. Enquanto Levindo expõe as problemáticas causadas pelo embate entre o dono da usina e os lavradores sindicalizados, Nando (CALLADO, 1984, p. 11–12) “fitava com desalento a mancha de sangue no marfim ilustre da caveira franciscana”. Através do discurso indireto livre, o narrador perscruta as impressões de Nando acerca do ocorrido: “Uma profanação, o episódio de loucura e violência desaguar no ossuário. O sangue de um jovem desmiolado a manchar quem só aguardava o sangue da Ressurreição. Que tinha Levindo a fazer ali, santo Deus?”

Nando descobre que foi Francisca (que trabalha com a recuperação de azulejos do ossuário, com permissão de Dom Anselmo, e que está noiva de Levindo) quem mencionou o ossuário para o rapaz que, por sua vez, viu nesse espaço um local seguro para sua fuga após ser baleado. Nesse momento, Francisca, a principal personagem feminina da obra, é mencionada. Nando a vislumbra com certa idealização. Isso fica nítido quando ele afirma (CALLADO, 1984,

p. 12): “Pontes não atraíam as margens em que se apoiam e Francisca era o carreiro de estrelas entre mundos”. Nas relações que estabelece por imposição de Dom Anselmo, ele havia encontrado “paz séria e tranquila em Francisca”.

O terceiro ponto que apontamos no sentido de observar componentes que nos auxiliam a apontar o perfil de Nando, nesse capítulo, ocorre quando, já em contato com Levindo, Francisca, Leslie e Winifred, Nando começa a mudar sua visão em relação ao mundo e percebe a moral cristã que o circunda dar espaço para transgressões que ampliam sua experiência existencial em várias dimensões. Isso ocorre, principalmente, porque ele se depara com contextos nos quais suas trapaças discursivas são desmontadas. O convívio com o outro mostra-lhe outras possibilidades discursivas.

Assim, ele encontra essa alteridade ao tornar-se amigo dos ingleses Leslie (jornalista que escreve um livro sobre o Brasil, com ênfase no Nordeste e no papel desempenhado pelos holandeses nessa região) e Winifred. Com esse casal, Nando vivencia diálogos instigantes. No primeiro deles, Leslie comenta:

Mas vou apenas tocar nos holandeses em busca do Nordeste atual. E estou começando a achar que antes de botar mãos à obra eu devia conhecer melhor o Brasil em geral. Tenho conversado com muita gente para poder formar um roteiro que me dê uma base mínima. (CALLADO, 1984, p. 18).

O diálogo que se estabelece é significativo para entendermos as concepções de Nando acerca do Brasil, especialmente quando o inglês comenta a respeito de sua intenção de traçar um roteiro que lhe permita compreender o país. Como resposta, Nando sugere cuidado (CALLADO, 1984, p. 18–19): “Em geral, estrangeiros estudiosos do Brasil vão ao Rio, a São Paulo, às cidades barrocas de Minas, à Bahia, alguns se arriscam até o rio Amazonas e...” Diante do comentário de Nando, Leslie pergunta: “Qual é o melhor caminho para se formar uma ideia deste gigante de país?”

Na resposta de Nando, localizamos o componente ideológico presente na meta existencial desse herói inexperiente cuja psicologia parece não ter assimilado a realidade social brasileira em sua complexidade, mas dispõe de uma formação intelectual digna de nota, como percebemos na sequência do diálogo:

— Eu por mim — disse Nando — acho que para se pegar o espírito do Brasil e as raízes de sua vocação no mundo o roteiro seria outro. Pouquíssimos brasileiros o fazem e daí a confusão em que vivemos. Eu considero a ida ao centro do Brasil, onde vivem os índios em estado selvagem, mais importante,

muito mais importante do que conhecer o Rio ou São Paulo. E considero uma visita à zona das Missões, no Rio Grande do Sul, mais importante do que visitar Olinda, Bahia, Ouro Preto. Vejam bem — continuou Nando concentrado — é só no Brasil que ainda existem, tão perto das grandes cidades, homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é, com o mundo da razão e do tempo. Entre eles a aventura do homem na terra poderia começar de novo. Quanto às Missões, às ruínas dos Sete Povos, elas são os restos de uma experiência maior do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os jesuítas tentaram recomeçar o mundo com os índios guaranis.

— O que eles fizeram? — disse Winifred.

— Uma República cristã e comunista que durou século e meio, minha senhora. Incrível a displicência de historiadores diante da maior experiência social que se fez sem dúvida na América e que possivelmente foi a maior do mundo desde o Império Romano — continuou Nando.

— Realmente eu nunca tinha ouvido...

— Como ouvir, minha senhora, se ninguém diz nada? Hoje só restam ruínas, dignas ruínas, mas ali se provou, durante cento e cinquenta anos, que com índios se poderia retomar, refazer o império sem fim e criar na América uma República teocrática e comunista, na base do cristianismo dos Atos dos Apóstolos. Com seres novinhos ainda na Criação dava-se o salto definitivo para uma nova sociedade mundial. (CALLADO, 1984, p. 19–20).

Estamos diante de um herói capaz de elaborar um projeto missionário cuja base é fundamentada em acontecimento histórico dos mais significativos. Esse acontecimento é historicamente comprovado, mas Nando reflete, indignado, sobre a ausência de conteúdos a esse respeito: “E, no entanto, o que se sabe hoje desse instante crucial da história humana, dessa tragédia nos campos e florestas do sul da América do Sul? Nada”.

Se, por um lado, Nando tem razão quando considera indispensável conhecer o Brasil passando pela zona das Missões, no Rio Grande do Sul, por outro lado, ele está alheio à realidade e é anacrônico quando pensa ser possível reconstruir uma experiência parecida com a realizada pelos jesuítas entre os séculos XVII e XVIII. Isso fica nítido no trecho seguinte:

— Só uma pergunta sobre a República — disse Leslie. — O senhor acha mesmo que seria possível ainda hoje, com os índios do Brasil Central, tentar de novo o que tentaram os jesuítas?

— É difícil responder sim ou não ao aspecto prático do empreendimento — respondeu Nando. — Quanto ao aspecto essencial eu diria que sim.

— Qual foi a sua impressão, entre os índios?

— Nenhuma — disse Nando. — Nunca estive entre os índios.

(CALLADO, 1984, p. 20–21).

Nando consegue compreender a dificuldade prática que seu projeto pode enfrentar, mas afirma ser possível empreendê-lo em seu aspecto essencial. O questionamento de Leslie, no

entanto, o faz cair em uma trapaça discursiva. Como Nando pode ter certeza de que seu projeto será viável se ele próprio não conhece a zona das missões, no Rio Grande do Sul, e se ele sequer conhece os indígenas do “Brasil Central”?

Se considerarmos esse aspecto do comportamento de Nando, percebemos que ele apresenta traços do *herói do idealismo abstrato*, como apontamos no início dessa seção, mas a experiência dele no Xingu e durante a expedição ao Centro Geográfico do Brasil desfaz o aspecto monomaniaco e destituído de sentido, que margeia a loucura e, por vezes, o cômico, características desse tipo de herói. Lukács (2000, p. 103) observa que, para esse herói, “o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania”. Isso ocorre, como apontamos, quando Nando idealiza a tentativa anacrônica de catequização aos moldes jesuíticos no Xingu.

Ainda no sentido de observar a percepção restritiva de Nando sobre a realidade, devemos considerar um acontecimento que dimensiona outro aspecto de sua vida: a Igreja está atenta ao lado espiritual, mas nem sempre ao lado social de seus adeptos. Isso é perceptível quando ele tem o primeiro contato com os camponeses, por insistência de Leslie e Winifred, como vemos na passagem seguinte:

Cedo, numa manhã, Leslie e Winifred vieram buscar Nando na camioneta que haviam alugado.

— É indispensável — disse Leslie — que você venha visitar conosco o Engenho de Nossa Senhora do Ó. É uma coisa que você não conhece. Vocês, aliás, aí no Mosteiro. Não sei como D. Anselmo pode despender tanta e tão boa energia desobstruindo túneis quando nos campos em torno nasce um mundo inteiro sem qualquer intervenção da Santa Madre Igreja. (CALLADO, 1984, p. 36).

Está presente, no comentário de Leslie, severa crítica à Igreja Católica e à postura alienada e alienante de seus adeptos. Dom Anselmo, figura inteligente e de bom caráter, está atento, como Leslie observa, somente à realização de coisas supérfluas. Com o prosseguimento do diálogo, Nando é informado a respeito da realidade social dos camponeses, também do descaso da Igreja em relação a eles:

— Venha comigo, Nando — disse ele. — O desamparo não é apenas social. É religioso também. Você não encontra um padre aqui, preocupado com essa gente. Os doentes em geral morrem sem extrema-unção. Ou morrem de sair da cama para irem em busca de padre que lhes dê a extrema-unção.

— Mas o engenho tem sua capela — disse Nando apontando-a.

— Há três anos sem padre — disse Leslie. — E sem nenhuma lei. Essa gente, a quem nem o Estado nem a Igreja jamais deram coisa alguma, está

sendo trabalhada pela Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores, que é em grande parte obra de Januário. A Sociedade os arregimentou para apoiarem com um desfile a candidatura de um prefeito que promete socorrer os camponeses. Pois os camponeses desceram e foram dispersos aos troncos e coronhadas pela polícia. Voltaram para suas casas, meio tontos de medo e de pancada, mas a Polícia insistiu na perseguição, veio mais tarde varejar as choupanas, prendendo os mais valentes, os mais dignos. Prendendo e de novo batendo. Os jornais deram três linhas ao acaso. (CALLADO, 1984, p. 37).

Os muros do mosteiro isentam Nando de entrar em contato com essas e tantas outras realidades. Nesse sentido, surgem duas figuras que mudam o olhar dele acerca do cotidiano dos camponeses: Lázaro (espancado por policiais e humilhado por um sargento que cuspiu em seu rosto e a quem ele deseja matar) e Maria do Egito (adolescente que é estuprada por um jagunço). Ele se defronta com a injustiça a que os camponeses são submetidos e considera resolver esse problema com aconselhamentos distanciados do universo deles. A esse respeito, em *Quarup: uma alegoria do Brasil*, Mires Batista Bender (2012, p. 07) afirma:

O Brasil está além dos muros do mosteiro, Nando o conhecerá ao visitar os engenhos, conduzido pelo casal de ingleses. Lá tomará contato com as lutas diárias dos trabalhadores sem qualquer amparo social, que contam apenas com a exploração do usineiro e a total abstenção da igreja. Nando é, ele mesmo, símbolo desta omissão, pois, fechado no mosteiro, desconhece a vida dos cidadãos de sua comunidade.

Consideramos pertinente o comentário do autor, porquanto percebemos em Nando alheamento que o torna incapaz de refletir criticamente acerca das injustiças sociais capazes de tornarem a vida dos camponeses insustentável. No caso de Maria do Egito, além de sofrer violência sexual, o pai dela (Nequinho) a submete a outra condição também violenta: ele para de falar com a filha e a ameaça de morte. Na lógica de Nequinho, pelo crime cometido por Belmiro (homem de confiança do dono do Engenho Nossa Senhora do Ó), Maria do Egito deve também sofrer punição, como mostra o diálogo a seguir:

— Você sabe, Nequinho, que nem em todo o resto da vida dela tua filha Maria vai precisar mais de você do que agora? — disse Nando.  
— Deus já me falou o que é que eu tenho que obrar no caso de Maria do Egito — disse Nequinho. — Ele me falou na noite do estupro dela.  
— E o que foi que Deus te disse?  
— Ele falou: se a sustância que o Belmiro deixou no ventre da Maria começar a virar gente tu sacrifica o Belmiro e a sucessão do Belmiro no ventre da Maria. Tenho que matar a filha e o genro que o diabo me mandou.  
— Deus não pode ter dado um conselho criminoso a você — disse Nando. — Foi sua própria e justa cólera contra Belmiro que falou, Deus já



sabe se Maria do Egito vai ou não vai ficar grávida de Belmiro. E se ela ficar, cumpra-se a vontade de Deus.

— Deus não pode ter essa vontade não senhor, com seu perdão e sua bênção — disse Nequinho. — E foi a voz dele que me falou.

— Pois Deus me mandou aqui hoje — disse Nando — para desfazer essa medonha intriga do demônio. Se Maria do Egito tiver filho, o filho será do Mosteiro. Nós mesmos criamos a criança se for menino e daremos a criança às freiras se for menina. (CALLADO, 1984, p. 40).

O pai de Maria do Egito considera matá-la se, após o estupro, ela estiver grávida. Para Nequinho, é inadmissível que através da filha violentada Belmiro possa dar prosseguimento à sua linhagem. Para endossar sua decisão, ele diz que o próprio Deus falou com ele. Nando tenta dissuadi-lo dizendo que Deus não o incitaria a matar a própria filha e propõe uma solução prática para a situação: a criança será adotada pela congregação a que ele está vinculado.

Está implicada na postura de Nequinho uma compreensão de justiça diferente da que o Estado determina. Ela se torna eficiente, a propósito, quando está em pauta punir setores não privilegiados da sociedade, porém se mostra ineficiente quando se aplica à punição de setores privilegiados socioeconomicamente. Enquanto isso, Nando recorre ao discurso religioso quando fala no sentido de persuadir Nequinho a agir de acordo com as prerrogativas da Igreja e do Estado em contexto jurídico. Diante disso, Nando afirma:

— Deus não manda matar, manda amar, manda perdoar. Você não vê que não pode ter sido a voz de Deus? Deus mandou Abraão sacrificar o filho dele, mas susteve o braço de Abraão. Deus queria apenas experimentar a fé de Abraão — disse Nando.

— Se o Senhor travar do meu braço eu também não sacrifico Maria do Egito — disse Nequinho. — Até antes disso eu posso ter o sinal. Se Deus derramar o sangue do ventre dela na lua certa está falado comigo.

Nando ficou um instante atônito.

— Nequinho eu compreendo teu sofrimento de pai e esta loucura que o sofrimento te dá. Mas Deus disse: “Não matarás!” Se matares tem prisão dos homens e tem inferno de Deus.

Nequinho olhou Nando longamente.

— Com sua bênção e com sua permissão — disse Nequinho. — É a primeira vez que Seu Padre vem por estas bandas, não é?

— Sim — disse Nando.

Nequinho virou as costas e foi andando. Leslie botou a mão no ombro de Nando.

— Eles se habituaram a falar diretamente com Deus — disse Leslie. Sem intermediários. (CALLADO, 1984, p. 41).

Nando traz para sua fala o discurso cristão que se baseia no amor a Deus e ao próximo, no entanto esse discurso entra em choque com o de seu interlocutor. A justiça, para o jovem

padre, está perpassada por uma moral cristã que apregoa o perdão e o amor incondicionalmente. O problema de Nando, porém, está em considerar que os camponeses seguem a mesma lógica com a qual ele baseia sua visão de mundo. Para lidar com crimes como o de Belmiro, em um espaço social desassistido pelo Estado, é necessário, muitas vezes, criar códigos próprios impensáveis ao que está em vigência em âmbito jurídico.

Com o objetivo de reforçar sua linha argumentativa, Nando retoma a passagem bíblica do *Antigo Testamento* localizada no livro de *Gênesis*<sup>209</sup>. Nela, guardadas as devidas diferenciações, também se descortina um contexto que envolve um pai diante da morte de um filho. A passagem bíblica apresenta um momento no qual Abraão é incumbido de sacrificar Isaque, seu filho único, em louvor a Deus. Ao percebê-lo obediente, porém, Deus isenta Abraão de sacrificar Isaque.

O problema é que Nando cai, novamente, em uma trapaça discursiva, tendo em vista que Nequinho utiliza o discurso do jovem padre contra ele mesmo quando considera o seguinte: se Deus não quer Maria do Egito morta, então ele deve impedir que ela engravide, ou deve, como o fez com Abraão, impedi-lo de matá-la segurando-lhe o braço. Nando fica atônito diante da réplica de seu interlocutor, porque há lógica na maneira como a desenvolve. Como ele não pode assegurar-se de que Deus impedirá Maria do Egito de estar grávida, tampouco que impedirá Nequinho de matá-la, ele se desarticula em sua retórica. Como estratégia última, Nando recorre ao medo em duas instâncias: o medo de ser punido pelo Estado com prisão e o medo de ser punido por Deus com a danação infernal. Nada abala a convicção de Nequinho, que o desarticula completamente quando lhe pergunta se é a primeira vez que Nando aparece nas imediações. Ele responde afirmativamente e o camponês, com um gesto que mostra sua descrença em relação à retórica dele, dá as costas e sai.

Nando propõe uma solução para o destino da criança, também apela para tudo de que dispõe argumentativamente, mas não consegue reverter o quadro. Na ausência do Estado, os camponeses criam suas próprias regras. Na ausência da Igreja, os camponeses criam suas próprias crenças — o comentário de Leslie, no final do diálogo, reforça isso. Nando, portanto, compreende o quão omissa a Igreja pode ter sido em relação às questões espirituais e sociais dos camponeses.

Quando o temor de que Maria do Egito poderia engravidar se torna realidade, e Leslie e Winifred levam-na para casa com o objetivo de abortar a criança, ocorre um imprevisto. Maria

---

<sup>209</sup> Esta passagem consta no livro de Gênesis (Gn. 22. 01–14). Cf. **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

do Egito sofre uma hemorragia e Francisca vai ao mosteiro à procura de Nando. Durante o trajeto, há o temor por parte dele de que seu envolvimento com o caso crie problemas para si e para o mosteiro.

Enquanto Francisca dirige, Nando perde-se em reflexões. É possível observar, no contexto, o conflito em que ele se encontra quando o narrador, por meio do discurso indireto, expõe seus pensamentos (CALLADO, 1984, p. 64): “Senhor, por que dais tanta coragem a uma mulher e me tendes aqui trêmulo?”

Francisca tenta compreender a crítica dele ao aborto, mas discorda, porque, para ela, não faz sentido deixar Maria do Egito ser assassinada pelo pai por um crime não cometido. Em meio à tensão da cena, na qual Nando está muito próximo da mulher por quem está apaixonado, mas distante ideologicamente, o narrador diz (CALLADO, 1984, p. 65): “Numa curva, quando seu joelho por acaso tocara a perna dela, Francisca a retirara vivamente. Como se ele tivesse buscado o contato, de propósito. Como se o homem pusilânime que ela via não pudesse deixar de ser também tortuosamente frascário”.

Aqui, Nando se aproxima de Frédéric, pois a tendência a levar para a interioridade os conflitos que não consegue solucionar na vida prática também parece estar na base das ações dele, que confessa sua pusilanimidade e lamenta (ao mesmo tempo que considera isso positivo em sua dualidade de religioso dicotomizado entre os desejos carnis e os anseios espirituais) o fato de que Francisca poderá julgá-lo mal.

Antes de chegarem à casa dos ingleses, ele começa a evadir-se da situação idealizando uma cena na qual uma ambulância recolheria Maria do Egito agonizante, ele lhe daria a extrema-unção e na sequência o caso estaria estampado nos jornais. Em meio a essas fabulações, Nando culpa Dom Anselmo de tê-lo incitado a estabelecer relações leigas que o fizeram sair de seu refúgio de contemplação e de inatividades.

Quando Francisca afasta-se do joelho de Nando, ele teme que ela o tenha considerado pusilânime e libertino. Percebemos, com isso, o herói envolto na mais completa atividade mental. Ele pondera sobre: o que Francisca pensa a seu respeito, as consequências escandalosas de seu envolvimento com pessoas externas ao mosteiro e a própria incapacidade de ser corajoso quanto à resolução de problemas da vida prática.

Ao chegarem e constatarem a recuperação de Maria do Egito, contrariando a expectativa de Nando, Francisca alegre-se e Nando, imerso em reflexões, é perscrutado pelo narrador (CALLADO, 1984, p. 66): “Quando Winifred saiu, Francisca sorriu franca, largamente. De

alívio, sem dúvida, pensou Nando. Não de verdadeira reconciliação com o homem que vira adornando sua pusilanimidade com motivos teológicos”.

O desfecho do caso de Maria do Egito deixa Nando deprimido. O pai da moça a perdoa, no entanto não lhe permite, por ela não ser mais virgem, voltar a morar na casa paterna. Conforme o costume, ao perder a virgindade uma moça não conseguiria mais casar, então lhe restaria apenas morar em uma casa de prostituição. Os pais dela são expulsos do Engenho Nossa Senhora do Ó e são indenizados. Vítima de um construto social em que ser mulher a torna vulnerável, para Maria do Egito restam poucas oportunidades. Nesse sentido, é pertinente o que Gouveia (2006, p. 22) afirma:

A abertura gradual de Nando para o plano da mundanização é a própria destruição simbólica da Igreja enquanto instituição com pretensões únicas de espiritualidade, sem participação nas relações temporais e históricas. Há nesse primeiro Nando uma metonímia da Igreja mais reacionária e hipócrita, que se autodenomina imparcial, sendo sua missão apenas contemplar os males do mundo para a pregação da verdade e um balanceamento punitivo das ações dos homens. Nando, em si, é ainda mais vertical nesse reacionarismo, porque sua práxis mesma é a concretização do discurso do isolamento do mundo, partindo de uma autocontemplação egoísta encoberta por justificativas de transcendência espiritual.

Nando sai da experiência com os camponeses sentindo-se deprimido e impotente. Enquanto isso, outro conflito o espera no mosteiro. Ele é abordado por Dom Anselmo a respeito do Major Ibiratinga (a essa altura ele ainda não havia ascendido ao posto de Coronel) e descobre seu plano. Imerso em discursos anticomunistas, o Major Ibiratinga propõe a Dom Anselmo que ele utilize o confessionário para combater o comunismo e para conseguir nomes, endereços e planos de subversão.

Dom Anselmo pede a Nando que ele esteja presente nas próximas vezes em que o Major Ibiratinga o procurar. Embora não quisesse atender ao pedido de seu superior, Nando se coloca à disposição. Liberado dessa incumbência, ele sente alívio e recolhe-se, por uma semana, em seu quarto como um retiro autoimposto. A tendência de Nando a evadir-se o aproxima de Frédéric. Ambos propendem à evasão quando os conflitos externos parecem sufocá-los.

Figura controversa, o Major Ibiratinga não considera, embora católico, a confidencialidade implicada no ato da confissão. Sempre determinado a combater o comunismo no Brasil, ele reaparece inúmeras vezes ao longo do romance (é responsável pela prisão e pela perseguição a que Nando é submetido nos capítulos finais da obra). Em sua visão monomaniaca,

ele cria planos absurdos, como o que é proposto a Dom Anselmo. Nesse sentido, o narrador comenta que:

Segundo o Major, o Brasil está à beira da revolução comunista e Moscou é o Recife. Principalmente a nossa juventude é que está sendo conquistada pelo comunismo e com isto muito sofrem os pais, principalmente as mães, e as noivas desses moços. (CALLADO, 1984, p. 72).

Não é extrapolar o texto considerarmos a menção aos “moços” e às “noivas desses moços” como uma alusão às figuras de Levindo e de Francisca, uma vez que eles mantêm contato com Nando e, conseqüentemente, frequentam o mosteiro. Em sua visão obcecada, o Major Ibiratinga imagina que o Brasil está próximo de uma revolução comunista e que Recife é Moscou. Não é impertinente apontar, nesse comentário, a intenção dele de demonstrar que o mosteiro está sob vigília.

É curioso observar que, quando Nando é aprisionado, no capítulo *A palavra*, o então Coronel Ibiratinga nos possibilita uma das melhores observações acerca da personalidade do herói. No contexto, há uma tensão construída pelo tom autoritário, perverso e obscurantista do Coronel Ibiratinga que diz:

— O senhor — disse o coronel — não me parece diretamente culpado de nenhuma ação criminoso. É um gênio da omissão. Às vezes as conseqüências dos seus gestos, ou omissões, o perturbam, como no caso de D. Anselmo, mas na hora o senhor deixa o barco correr. O senhor não intervém, assiste, não sofre, atira os demais ao sofrimento.

— Torturando os outros, coronel? É a isto que o senhor se refere? E sem sequer descer ao porão, para evitar algum respingo de vômito ou de sangue?

— Sua cólera mostra que toquei em ponto sensível. O senhor não é dado a cóleras.

— E o senhor entende de pontos sensíveis, eu sei. Choques elétricos nos culhões dos outros, por exemplo.

O coronel olhou Nando com calma fúria.

— Me respeite como eu tenho lhe respeitado. Não diga palavrões.

— Escroto — disse Nando. — É o que eu devia ter dito. Culhão não. O importante é saber como é que o senhor papa hóstias e manda torturar seus semelhantes. Como é que se arroga o direito de atormentar as criaturas?

O coronel deu um soco no tímpano enquanto falava, o rosto de terra seca onde havia tombado furiosas azeitonas:

— Arrogo! Assumo e abraço os deveres inquisitoriais. Nós somos ungidos e sagrados agora. A Igreja transformou-se nisto que o senhor está vendo: o senhor mesmo, Hosana, André, Gonçalo. A Igreja acabou em 1961. O que existe no mundo de santo e de grave passou do Vaticano para nós, para o Exército. O Brasil começa conosco. Começa agora. (CALLADO, 1984, p. 472).

O Coronel Ibiratinga está lastreado por um discurso autoritário cujo objetivo é desarticular seu prisioneiro. Ele aproveita-se para atirar sobre o interrogado sua tese de que a Igreja acabou em 1961 e de que a santidade e a seriedade do Vaticano passaram para o Exército e, dessa forma, o Brasil inicia com ele e seus adeptos.

Interessa-nos no diálogo, especialmente, as observações feitas pelo Coronel Ibiratinga acerca da personalidade de Nando. Utilizando-se de técnicas de interrogatório para colher informações de seu interlocutor, o Coronel Ibiratinga diz que Nando é: 1) omissivo (como exemplo dessa omissão ele menciona a postura de Nando diante da morte de Dom Anselmo), 2) incapaz de intervir para minimizar o sofrimento das pessoas do seu entorno e 3) não propenso a cóleras. Esses traços são apontados com a intenção de humilhar e desarticular Nando, daí serem pejorativos, depreciativos e atemorizadores.

Retomando nossa discussão anterior, quando apresentamos Nando após o desfecho do caso em torno dos camponeses do Engenho Nossa Senhora do Ó, somos informados pelo narrador a respeito de uma semana de recolhimento na qual ele pondera acerca dos acontecimentos vividos. Quando reaparece, ele está no ossuário e recebe uma visita. Francisca o procura para despedir-se, pois está de viagem marcada para a Europa. Enquanto desenha o rosto do jovem padre cujo corpo está emagrecido e abatido pela semana de jejum, ela comenta:

O meu desenho poderá não ser uma cópia fiel do modelo mas há de ter aquelas qualidades suas de que eu quero me lembrar. E certas expressões. Principalmente as de um certo susto, quando você acha que está se deixando levar por... sentimentos que prefere guardar para você mesmo. (CALLADO, 1984, p. 76).

Em vários momentos, Nando evita o olhar de Francisca, para não denunciar os sentimentos que nutre por ela, e durante o diálogo existem alguns subentendidos e uma tensão erótica reprimida. Francisca dá a entender, no trecho acima, que o observa com acuidade e direciona a ele atenção e afeto. Ela percebe a tensão e a autorrepressão dele e, ao despedirem-se, recusa-lhe o mero aperto de mão e beija-lhe, respeitosamente, no rosto — deixando-o atordoado.

O quarto momento sobre o qual discorreremos, nesse primeiro capítulo, diz respeito à decisão de Nando de ir, finalmente, ao Xingu. O puritanismo dele o impede de cumprir a missão para a qual se inclina e, nesse caso, por ser predisposto a ponderações em torno de sua meta, percebemos uma tendência de levar para a interioridade seus conflitos (isso o aproxima de

Frédéric), principalmente porque ele mantém em segredo o que lhe impede de viajar. Para reverter esse quadro, é necessário contar com a ajuda de Leslie, a quem confia seu dilema: vivenciar o voto de castidade ou vivenciar a missão para a qual se inclina?

Depois da confissão, Nando volta para o mosteiro e adocece. Leslie o visita e pede autorização a Dom Anselmo para levá-lo à sua casa, para cuidar dele, e acontece algo definitivo para a existência de Nando: ele vivencia sua primeira experiência sexual. Com aparente anuência de Leslie, Winifred se dispõe a praticar sexo com ele como se, ao fazer isso, realizasse uma espécie de caridade aos moldes cristãos (se o cristianismo não fosse avesso moralmente ao sexo fora do casamento).

Ao sair da casa de Winifred, Nando caminha pela praia enlevado pelas lembranças do contato sexual com a amiga. Em um parágrafo longo, o narrador apresenta, como um fluxo que acompanha o estado de espírito do herói, o caminhar de Nando após o contato com o corpo feminino e com o êxtase da primeira experiência sexual:

Abriu a porta atrás de si, na posição em que estivera Winifred ao entrar. Só ao chegar à praia disse a si mesmo: Eis a Mulher como quem acabou de officiar uma missa negra. Para trás do doce do fogo crepitante das ervas ruivas da vida, os vinhos que tingem a frente e a frente de Winifreda, a Ruiva, circuncisora jovial de Olinfreda-sobre-o-Beberubicão, Winifreda, Bonifreda, Maisquebonifreda. Nando circulava outra vez dentro da xícara japonesa de um mundo de porcelana. Não xícara, púcaro, de tampa azul pintadinha à noite de estrelas. Vinifredização do mundo como caminho do castigo foi o que viu no vermelho do poente que se ateou à erva-de-passarinho de um sapotizeiro armando na paisagem uma colossal barbarroxa de Anselmo furibundo. Nando entreabriu a batina, a camisa, aspirou o corpo usado, suado e quente enquanto ouvia o sapato rangendo vuic, vuic, vuic na areia. Os pelos negros do seu peito estavam ruivos, ruivas as axilas que olhou e sem dúvida o púbis, os braços. Teve medo de se olhar nas águas e ver olhos esbugalhados dentro da roda de fogo de cílios e sobrolhos vermelhos. Todo mundo ia saber da ocupação do seu corpo católico, apostólico, romano por um ruivo exército protestante. Das canelas à rodela da tonsura. Vuic, vuic na escuridão e Nando pensando em lavar-se no mar, talvez nadar até de madrugada nu como ainda há pouco mas nudez séria de quem nada ao nada. Caiu de cansaço numa coroa de coqueiros, fechou os olhos e logo surgiu diante dele Winifred ainda um instante quieta em cima da cama mas começando a mexer, branda, feito fogo em volta de lenha, braços para a frente, cabelos e joelhos apartados no meio. Recomeçava a lição de coisas inefáveis. Nando abriu os olhos e ia se levantar para fugir quando ouviu a porcelana do mundo se esfarelado e chiando nos ares feito areia que escorre de uma ampulheta quebrada. Desapareceu o céu de sempre. As estrelas fuzilaram nos confins sem fundo. Um feio mar encrespado ao contrário pelo vento cuspiu sal nos coqueiros que chupavam água pelas raízes para esporrar leite nos cocos. O mar ferveu de peixe, a areia borbulhou de tatuí. Gaivotas riscaram o poente de branco, morcegos deram nós pretos no ar. Um cão saiu correndo e latindo. Uma jangada atrasada embicou na praia e com jangadeiros, peixes e palavrões. Um coco caiu e botou caranguejo para correr. Em vez de se levantar Nando ficou bebendo aquele mundão de troços

e bichos pelos olhos e pela orelhas. Em que buraco sumiu o caranguejo? Caminho de afinal se levantar Nando parou nos joelhos, juntou as mãos diante da cara molhada.

— Louvado seja Deus! — disse Nando. (CALLADO, 1984, p. 88–89).

Esse parágrafo é construído com: sobreposição de imagens, criação de neologismos semanticamente relacionados ao antropônimo simbólico Winifred, uso de figuras de linguagens (aliteraões, gradações, sinestésias, metáforas, hipérboles, prosopopeias e onomatopeias) e fluxo de consciência que nos possibilita compreender as sensações de felicidade e de realização plena experimentadas pelo herói.

Esse acontecimento é relevante para o novo horizonte existencial de Nando. O contato com pessoas externas ao mosteiro dá início ao processo de abertura do herói para um novo olhar sobre a realidade, mas o primeiro contato sexual dele representa, além da consolidação dessa abertura para o novo, também uma transgressão às regras eclesásticas, pois a Igreja não admite sexo fora do casamento, tampouco admite o sexo realizado por um sacerdote — sobretudo se o sexo é realizado com uma mulher casada. Nando transgride, portanto, mais de uma regra de sua instituição religiosa.

O herói sai do quarto no final da tarde, quando o dia está em transição para a noite. Com essa imagem, localizamos uma metáfora perfeita para as mudanças implicadas na experiência que ele acaba de vivenciar. Abre-se, para Nando, uma nova possibilidade existencial. De tal modo esse acontecimento o impacta que ele, ao retornar ao mosteiro, informa a Dom Anselmo que, enfim, está pronto para ir ao Xingu.

O processo de *educação/deseducação* de Nando inicia desde o primeiro contato com Francisca, Levindo, Leslie e Winifred e alcança seu ápice no capítulo final do romance, quando o herói, perdido nos descompassos de um mundo demoníaco, em país repleto de problemas sociopolíticos, encontra-se, finalmente, em capacidade de repensar sua existência a partir das experiências resguardadas.

No todo da obra, dois aspectos são determinantes para a configuração de Nando: o conflito espiritual que o faz questionar seu distanciamento de antigas práticas (esse distanciamento, nele, é irreversível) e a compreensão inicial da complexa realidade social brasileira. Esses dois pontos são determinantes para o herói e devem ser considerados em nossa reflexão acerca do desfecho da obra.

Antes de nos reportarmos a esse momento do enredo, devemos dizer que, no capítulo *O éter*, Nando é apresentado no Rio de Janeiro preparando-se para ir ao Xingu. No contexto, o



herói mantém relações com personagens cujas presenças têm implicações significativas para seu desejo de construir uma prelazia católica entre os indígenas.

Dentre as personagens com as quais Nando mantém contato, merecem destaque: 1) Fontoura (Chefe do Serviço de Proteção aos Índios<sup>210</sup> no Posto Capitão Vasconcelos)<sup>211</sup>, 2) Ramiro Castanho (Diretor do Serviço de Proteção aos Índios) e 3) Ministro Gouveia (Ministério da Agricultura). Direcionado por Dom Anselmo, seu confessor e maior entusiasta de seu trabalho missionário, Nando encontra nesses homens o aspecto político que exige dele, dentre outros pontos, adequações ao campo político inerente à preservação, por meio de políticas públicas, dos indígenas.

O contato com Fontoura, antes e depois de estar no Xingu, é determinante para a imagem que ele passa a desconstruir em torno dos indígenas. Aos poucos, sua visão idealizada, ou mesmo dogmática, vai se perdendo.

Nesse momento da narrativa, Nando está no início de uma jornada que o afastará completamente do jovem inexperiente incapaz de ir ao Xingu por não querer lidar com a nudez das indígenas. Ele supera seus receios e, no capítulo *A maçã*, o encontramos no Xingu, como funcionário do *Serviço de Proteção aos Índios*. Nessa fase de sua vida, ele mantém caso com mulheres (Vanda e Lídia), deixa de idealizar os indígenas (cena de Aicá e conversa com Lídia), vivencia a experiência do *quarup* e acompanha fatos históricos significativos para o Brasil — como a morte de Getúlio Vargas.

N’A *orquídea*, Nando vivencia a experiência de participar da expedição ao Centro Geográfico do Brasil, ocasião marcante em vários aspectos: pela própria descoberta do espaço geográfico, pelo reencontro com Francisca, pela primeira relação sexual entre eles, pela renúncia de Jânio Quadros (causa de preocupação em vários aspectos da vida nacional) e pela morte de Fontoura.

---

<sup>210</sup> O *Serviço de Proteção aos Índios – SPI* foi criado em 1910, mas pela Lei nº 5371, de 05 de dezembro de 1967, tornou-se a *Fundação Nacional do Índio – FUNAI*.

<sup>211</sup> Um tanto contrário à prelazia que Nando pretende construir no Xingu, por estar diretamente vinculado à realidade dos indígenas do *Posto Capitão Vasconcelos*, e por conhecer suas necessidades, Fontoura comenta (CALLADO, 1984, p. 102): “A verdade, Dr. Ramiro, é que não queremos fazer sacristães. Queremos preservar índios. Essa foi sempre a orientação do Serviço, desde os tempos heroicos de Rondon e de Pireneus de Souza”. O narrador (CALLADO, 1984, p. 101) assim o descreve: “Fontoura era magro, pequenino, olhos ardentes. Usava ternos baratos que outros pareciam haver surrado antes de lhe dar”. Ao referir-se à experiência que tem à frente do Serviço de Proteção aos Índios – SPI, ele comenta (CALLADO, 1984, p. 101): “Além de vinte anos de mato eu tenho quinze de SPI, Dr. Ramiro. Portanto sou um conformado com a política — disse o Fontoura”. Ramiro menciona, além disso, algumas particularidades dele (CALLADO, 1984, p. 104): “E quando a gente encontra, para um trabalho no meio do mato, que ninguém quer, um cara como o Fontoura, dedicado e esforçado apesar de bêbado, é isso que o senhor vê. Todo intransigente, todo cheio de nós pelas costas”.

N'A *palavra*, Nando retorna a Pernambuco e vivencia a experiência das Ligas Camponesas, o golpe militar, a deposição do governador, a prisão dele e dos companheiros e o distanciamento da mulher amada. Nesse momento, Nando está em contato direto com a realidade social brasileira, algo vivido por ele, de forma inicial, no primeiro capítulo do romance. O contato com perspectivas políticas ideologicamente direcionadas para a esquerda não o tornam adepto delas, pois ele está mais envolvido com a possibilidade de manter-se próximo de Francisca do que com questões políticas.

N'A *praia*, após sair da prisão, Nando se permite a uma convivência com seu discipulado do amor, realiza o banquete em homenagem a Levindo (espécie de *quarup* ocidentalizado, ou paródia da *santa ceia*) e sofre no corpo a experiência violenta a que os militares submetem pessoas consideradas por eles como subversivas.

N'O *mundo de Francisca*, recuperado parcialmente dos atos de violência, e impedido de exilar-se na Europa (onde poderia encontrar-se com a mulher amada), Nando volta para sua casa da praia, novamente lida com o autoritarismo de militares, mata um deles e foge com um amigo para o sertão.

Esse panorama do enredo de *Quarup*, em verdade uma retomada do que foi apresentado em seções anteriores, mostra-nos a quantidade de experiências vivenciadas por Nando e, quando ocorre o desfecho do romance, ele dispõe de uma quantidade significativa de aprendizagens. Por isso, pensamos que ele apresenta traços do *herói da educação*, o que coaduna com a visão de Agazzi (1998, p. 91) que diz:

Se pensarmos na tipologia romanesca de Lukács, a narrativa, que acompanha a trajetória de Nando, parece oscilar entre o 'idealismo abstrato' e o 'romantismo da desilusão', mas, em seu conjunto, compõe o 'romance da aprendizagem', uma vez que o herói termina por adaptar sua interioridade à realidade.

Concordamos que Nando está fadado a adaptar sua interioridade à realidade na qual está inserido. Conforme temos apontado, ele dispõe de uma meta que busca concretizar com inclinações ao equilíbrio entre pensamento e ação. Enquanto Frédéric está perdido em sua interioridade, com uma subjetividade lírica que o impele a evadir-se da exterioridade do mundo, Nando não se furta a vivenciar essa exterioridade, no entanto ele também dispõe de uma interioridade capaz de levá-lo, por vezes, a evadir-se para dirimir, nela, suas questões existenciais.

A respeito do *herói da educação*, Lukács (2000, p. 138–139) afirma que a relação dele com o “mundo transcendente das ideias” é frágil tanto objetiva quanto subjetivamente, no entanto a alma voltada para si não integra seu mundo em uma realidade perfeita em si mesma. Isso ocorre, segundo o teórico, porque (LUKÁCS, 2000, p. 139): “De um lado [...], essa interioridade é um idealismo brando, mais flexível e mais concreto e, de outro, uma expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade, e não contemplativamente”.

Como apontamos, o *herói da educação* dispõe de uma interioridade situada entre o *idealismo abstrato* e o *romantismo da desilusão* e tem empecilhos quando tenta realizar uma síntese ou uma superação dessas duas formas. Diante disso, é possível a esse herói realizar intervenção sobre a realidade social com ações concretas, porquanto para ele é relevante estar em contato com o mundo exterior que lhe possibilita profissão, classe, estamento, dentre outros pontos, mas que também alimenta o ideal que o impele a encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para a alma. Ainda que seja como postulado, como aprendemos de Lukács (2000, p. 139), a solidão nesse herói é superada, porque: “Essa eficácia pressupõe uma comunidade íntima e humana, uma compreensão e uma capacidade de cooperação entre os homens no que respeita ao essencial”.

Ao referir-se ao termo “comunidade”, ele enfatiza que comunidade não pode ser lida como o mero desenvolvimento de relações sociais, ou mesmo de solidariedade em decorrência de laços consanguíneos (como o teórico diz ocorrer nas epopeias), tampouco deve ser lida como manifestação mística de uma comunidade que tornaria viável romper com a individualidade solitária. Para Lukács (2000, p. 140), essa “comunidade” deve pressupor “um lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas”.

Como resultado disso, o herói encontra uma espécie de resignação positiva que o conduz a um processo educativo e a uma “maturidade alcançada e conquistada”. Quanto a essa “maturidade”, Lukács considera que seu conteúdo dispõe de um ideal de humanidade livre, capaz de afirmar as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana. Apesar disso, o herói tende a vislumbrar nelas somente o pretexto para a concretização da substância essencial da vida.

Nesse contexto, são admitidos o heroísmo do *idealismo abstrato* e a pura interioridade do *romantismo da desilusão*, porém essas duas formas devem ser superadas e colocadas em uma “ordem interiorizada”. Segundo Lukács (2000, p. 140), elas tendem a parecer reprováveis e condenadas à perdição. Desse modo, temos que:

Uma tal estrutura da relação entre alma e ideal relativiza a posição central do herói: ela é casual; o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 140).

Pensar Nando a partir dessas questões nos parece algo pertinente. Embora ele tenha inclinação para o recolhimento, sua existência está direcionada para a vida comunitária, sobretudo porque está em constante necessidade de adaptação aos diversos espaços nos quais transita. Na visão lukacsiana, comunidade não pode ser vista unicamente como o jogo das relações sociais, seja no plano da solidariedade consanguínea, seja no plano da manifestação mística (capaz de despertar a individualidade para uma compreensão de coletividade). A ideia de comunidade, para o teórico, está vinculada à capacidade de construção e de adaptação do herói. Ele deixa para trás uma personalidade solitária, fechada em si mesma, e descobre possibilidades de resignação (no sentido positivo do termo). Como consequência disso, ele desenvolve seu processo educativo com a conquista de uma maturidade que lhe chega depois de “lutas e descaminhos”.

Nando é, desse modo, um herói capaz de equilibrar atividade e contemplação, também dispõe de um anseio de intervir no mundo ao mesmo tempo em que demonstra capacidade receptiva em relação a ele. Imerso em questões prementes do contexto histórico no qual se encontra, ele consegue resquícios de equilíbrio, conforme apontamos anteriormente, entre agir e pensar. O *romance de educação*, como Lukács (2000, p. 141) o concebe, tem na configuração de sua forma exatamente essa aparente busca de conciliação entre a ação e a contemplação e, nessa perspectiva, ele diz que isso ocorre:

Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa dos homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação. A ação definida por esse objetivo tem algo da tranquilidade da segurança. (LUKÁCS, 2000, p. 141).

Essa tranquilidade não tem a ver com a pressuposição de um mundo acabado, antes tem a ver com uma abertura para a formação consciente e segura de sua finalidade, embora esse mundo não esteja livre de empecilhos e de desafios. O herói, por esse ângulo, deve estar imerso em eventos nos quais poderá perceber outros seres caírem, por não estarem aptos à adaptação,

e perderem-se em decorrência de uma rendição diante da realidade. O *herói da educação*, portanto, deve analisar os contratempos aos quais ele e os demais seres com os quais convive estão expostos e deve considerar a existência de um possível caminho de libertação individual, mas não necessariamente de uma redenção. Vejamos o que, na sequência, é apontado a esse respeito:

Assim, o robusto e seguro sentimento básico dessa forma romanesca vem da relativização de seu personagem central, que está condicionada, por sua vez, à crença na possibilidade de destinos e configurações de vida comuns. Tão logo desapareça essa crença — o que, expresso em termos de forma, quer dizer: tão logo a ação se erga a partir dos destinos de um homem solitário, que apenas atravessa comunidades ilusórias ou reais, mas cujo destino não desemboca nelas —, a espécie da configuração tem de alterar-se em sua essência e avizinhar-se do tipo de romance da desilusão. Pois neste a solidão não é casual nem depõe contra o indivíduo, antes significa que a vontade do essencial conduz para além do mundo das estruturas e das comunidades, que uma comunidade só é possível na superfície e com base em transigência. Se com isso também o personagem central torna-se problemático, sua problemática não reside em suas chamadas “falsas tendências”, mas precisamente no fato de querer realizar, de algum modo, o âmago de sua interioridade no mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 142).

Como é proposto no trecho, parece-nos plausível observar Nando como um herói predisposto a deslocamentos espaciais que exigem dele a construção de um olhar pautado na crença de destinos de vida comuns, mas com sua inclinação contemplativa, por vezes, ele se afasta dessas crenças, em momentos pontuais do romance, e cai em ensimesmamentos característicos do romantismo desiludido. Talvez os traços do *herói do romantismo da desilusão* que percebemos nele se deem, exatamente, pela ausência dessas crenças que lhe conduzem a não participar das comunidades ilusórias ou reais pelas quais ele transita.

Se o *herói da educação*, como assimilamos dessa passagem, apresenta uma problematidade, ela se estabelece porque nele está evidente o anseio de realizar o cerne de sua interioridade no mundo. Ao idealizar a viagem que lhe permitiria construir a prelazia direcionada à catequese indígena, no Xingu, Nando tem consciência dos empecilhos dessa empreitada, no entanto está disposto a realizá-la, pois nisso está implicada a concretização de sua interioridade no mundo.

Para Lukács (2000, p. 143), o que se configura como parâmetro educativo por excelência dessa forma, e que a diferencia do romance da desilusão, é o “advento final do herói a uma solidão resignada”. Ela não lhe representa, necessariamente, um colapso completo, ou mesmo a deterioração irrestrita de seus ideais, mas a observação das disparidades existentes entre a

interioridade do herói e a exterioridade do mundo. Além disso, conforme Lukács (2000, p. 143), ele desenvolve a capacidade de perceber essa dualidade que se realiza na “adaptação à sociedade”, construída em torno de uma resignada aceitação de suas formas de vida, e no resguardar-se em si mesmo da interioridade que somente se realiza na alma. Acerca desse advento, o teórico diz:

O gesto desse advento exprime o estado presente do mundo, mas não é nem um protesto contra ele nem sua afirmação, é somente uma experiência compreensiva — uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela. Sem dúvida, na maioria dos casos específicos, os limites entre esse tipo de romance de educação pós-goethiano e o do romantismo da desilusão são lábeis. (LUKÁCS, 2000, p. 143).

O *herói da educação*, no entanto, difere do *herói do romantismo da desilusão*, porquanto, segundo Lukács (2000, p. 143), suas ações estão inclinadas à construção de vínculos e de satisfações para a alma e, para isso, ele busca “adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida”. Em suma, há nele o desejo de vivenciar uma “experiência compreensiva” em relação ao mundo.

Isso não ocorre, por exemplo, com Frédéric, cuja existência interior conflitante, fugidia e pusilânime o conduz ao fracasso inevitável. A Nando é possível, depois de uma jornada de amplas aprendizagens, inclinar-se para a crença de que há: destino a ser perseguido, possibilidade de vida a se realizar e resiliência apesar das frustrações. Como resultado das dores internas superadas, e das impotências no âmbito sociopolítico, socioeconômico e sócio-histórico, Nando persiste, sobrevive e finaliza o romance, como no início dele, em movimento, deslocando-se e, como sugere seu antropônimo simbólico, em viagem.

No âmbito dessas reflexões, retomamos o capítulo final de *Quarup*, de modo a observarmos se Nando, cujas experiências positivas e negativas tornaram-no totalmente diferente do herói com o qual nos deparamos no primeiro parágrafo do romance, consegue algum resquício de acomodação.

Assim, consideramos, nesse momento, que ele não é mais uma espécie de eremita refugiado no ossuário enquanto problematiza sua desejada ida ao Xingu. Ao contrário disso, estamos diante de um herói que, na concepção de Costa (1988, p. 103), vivencia uma tensão entre exterioridade e interioridade pela “metáfora do centro” — não por acaso o título desse capítulo evoca o termo “centro”. Nesse sentido, o autor assinala:

Assim é que, ao sair atrás da sua utopia, de um novo paraíso brotando do Brasil Central, ou, depois, de uma revolução sem violência, a partir do Nordeste, padre Nando está perseguindo o seu próprio centro, procurando definir a sua própria identidade que, como o centro geográfico, parece recuar à medida que a expedição se desloca, ou, quando alcançado, aparece minado pelas saúvas. (COSTA, 1988, p. 103).

Nando resguarda, além dos pontos apresentados nessa passagem, experiências desagregadoras para a história nacional: o suicídio de um presidente, a renúncia de outro e o golpe militar de 1964, que estariam mais para uma experiência de coletividade. Também vive experiências desagregadoras para sua história individual: frustração com o projeto direcionado aos indígenas, impedimentos no plano afetivo, desligamento da ordem religiosa que o formara sacerdote, perda ou afastamento de pessoas cujas posturas tornaram-se significativas para sua reconfiguração do olhar sobre a realidade do mundo etc.

Ao acordar, parcialmente recuperado da violência militar que o deixa com marcas físicas e psíquicas, Nando precisa se reerguer, mas existem empecilhos a serem enfrentados. Agora, é o tempo de se reinventar, como diz Costa (1988, p. 103): “E, nessa nova invenção, ele aproveita algo do que aprendeu na Igreja, entre os índios e com as mulheres, praticando a arte de amar”.

Nando não tem escolha, senão, olhar para si mesmo e recordar-se dos eventos circunscritos em sua condição de herói que sobreviveu ao caos do mundo. O aspecto problemático do herói consiste, portanto, no fato de que ele precisa reconciliar-se com a realidade concreta e social, mas, para isso, é indispensável que existam condições adequadas e, como podemos constatar, nem sempre essas condições são possíveis.

Quando, já recuperado, Nando consegue se comunicar, um médico o visita na *Quinta dos Frades* (onde Hosana e Deolinda, dentre outras pessoas, cuidam dele). Como saldo do espancamento, o herói perde um olho e fica com o movimento de uma das pernas comprometido. Entre lembranças da infância, fluxo de consciência (que remete ao atordoamento psíquico decorrente do espancamento), dores físicas e cuidados dos amigos, Nando sai, aos poucos, da “sangria de trevas” na qual se encontra.

Além disso, Gouveia (2021, p. 140) tece o seguinte comentário sobre o retorno de Nando a esse espaço: “Se a Quinta dos Frades, pois, esboça ao leitor um dos momentos mais belos da fraternidade na literatura brasileira, mostra também, pelo próprio retorno, toda essa carga simbólica de atraso colonial, ressuscitada em Nando pela ditadura”. É certo, porém, que a ditadura dispõe de uma engrenagem capaz de auxiliá-la em seu projeto de perseguições e de

crecente terror, mas ela ainda está circunscrita pelo conservadorismo católico e pelo desprezo aos Direitos Humanos.

Na Quinta dos Frades (o vocábulo *frade* remete ao termo latino *frater*, que está no radical do termo *fraternidade*), Nando não dispõe mais de convicções religiosas, projetos missionários ou crenças inabaláveis. O local em que o herói se encontra traz a simbologia inerente à ideologia cristã, que consiste na valorização da fraternidade como componente indispensável de sua regra, porquanto amar a Deus deve conduzir o cristão ao amor ao próximo. Contraditoriamente, a ditadura tem em certos setores da Igreja Católica uma forte aliada. Com discursos de apoio à moral, à família, a Deus e aos bons costumes, essa instituição esteve a serviço da propagação de discursos que demonizaram o comunismo e a serviço da implantação da ditadura que se deu por meio de um golpe militar.

Segundo Gouveia (2021, p. 130): “Todo esse cenário negativo exhibe também o alcance muito tímido da fraternidade”. Para o autor, as pessoas dedicam-se, em espírito comunitário, no entanto isso está restrito a um contexto familiar e individualista que não reverbera no mundo externo. Para ele, além disso:

O retorno de Nando, após a surra, a uma dependência da Igreja, a Quinta dos Frades, é um retrocesso duplo; tanto geográfico, depois que ele passa pelo Rio de Janeiro, pelo Xingu e pelo governo progressista de Arraes, quanto histórico, se considerarmos que ele está recolhido por amigos, a começar pelo padre Hosana, no lugar mais representativo de sua formação reacionária. Se a Quinta dos Frades, pois, esboça ao leitor um dos momentos mais belos da fraternidade na literatura brasileira, mostra também, pelo próprio retorno, toda essa carga simbólica de atraso colonial, ressuscitada em Nando pela ditadura. (GOUVEIA, 2021, p. 140).

Vítima da ditadura, e de suas engrenagens que se encaminham para a sistematização do terror militar, Nando conta com os gestos fraternos de pessoas simples que o amparam e o abrigam. Sua recuperação depende totalmente do gesto abnegado delas. Vislumbramos, em torno dessa passagem do romance, uma disparidade: se, por um lado, a ditadura persegue, ameaça e pune, por outro lado, existem pessoas que protegem, defendem e cuidam. Nesse sentido, Gouveia (2021, p. 140) observa que:

Esse retorno irônico de Nando ao esconderijo da Quinta dos frades, pouco abordado pela crítica, faz parte da representação de um Brasil subterrâneo não em termos de atraso interior (como fica patente na extinção iminente dos índios cren-acárre ou no descaso governamental frente à tão esperada fundação do Parque Indígena), mas de um subterrâneo urbano impregnado de mesquinhez e mentalidade retrógrada e irreduzível, que não aceita o menor



desafio que lhe signifique ameaça, embora transpareça como uma elite avançada, em adesão ao progresso norte-americano e contra o submundo do comunismo. Nando atravessa esses subterrâneos em dois momentos distintos: o primeiro é no IV Exército; o segundo, na Quinta dos Frades. As diferenças dessas sagas negativas, anti*quarupianas*, não podem ser desprezadas.

Nando passa por experiências de deslocamento que transformam seu olhar sobre o mundo em vários aspectos. Apesar disso, ele precisa retornar a um espaço que remete à Igreja e o acolhe em sua vulnerabilidade. Da tentativa de destruição do corpo à tentativa simbólica de aniquilamento da alma, a ditadura militar, personificada na figura do Coronel Ibiratinga, deseja que Nando, o ex-padre em constante diálogo com ideologias e com pessoas consideradas marginais ou subversivas, seja submetido ao silenciamento e à morte. Ele consegue driblar esse projeto nefasto, mas não consegue sair dele ileso.

Gouveia (2021, p. 141) reflete sobre a passagem de Nando no IV Exército com ênfase no contato pessoal do herói com o Coronel Ibiratinga (cujo plano para reconstruir o Brasil passa pela ação de queimar pessoas em massa). Devemos acrescentar que, no IV Exército, Nando é apresentado à engrenagem utilizada pelos militares para torturar pessoas consideradas subversivas e, portanto, perigosas para a nação. Agora, em sua vulnerabilidade, é Nando quem precisa dos cuidados de pessoas fraternas e, conforme Gouveia (2021, p. 144): “A fraternidade que o abraça confirma, de fato, a fragilidade histórica do princípio esquecido”.

Gouveia (2021, p. 143) reflete, ainda, sobre a passagem de Nando na Quinta dos Frades como espaço no qual ele, anteriormente resguardado pela condição de sacerdote e pelas convicções religiosas, está vulnerável, destituído de valores absolutos e de crenças inabaláveis.

Quando, em diálogo com os amigos, Nando decide ir ao sertão, com marcas dolorosas no corpo e na alma, isso ocorre de forma imprecisa. Ele já viajou por diversos espaços com uma missão utópica ou em atendimento a uma paixão desmedida, mas o novo espaço para o qual irá não é vivenciado como um projeto, um desejo ou uma missão. Depois de fracassar em todos os objetivos, Nando parece não querer mais alimentar utopias. Sua ida para o sertão, como podemos constatar, não é fruto de um plano, tampouco uma utopia de salvação ou uma busca por sucesso político. Nando vai, em verdade, em decorrência da pressão da violência do Estado.

Assim, em conversa com Manuel Tropeiro, que se apronta para fazer uma viagem para o sertão de Goiás, ainda na Quinta dos Frades, Nando diz ao amigo (CALLADO, 1984, p. 587): “Eu vou com você, Manuel. A única coisa é que... Não sei que tempo fico lá”. Em seguida, em conversa com Hosana, ele descobre que cartas têm chegado a sua casa da praia, porém, na ocasião, ela está sob rigorosa vigília dos militares.

Ocorre a Nando a ideia de recuperar as cartas antes de viajar, de modo que pretende fazê-lo por ocasião do carnaval. Dessa forma, como ele pontua (CALLADO, 1984, p. 590–591): “Não tem nada nesta terra que resista ao carnaval, Deolinda — disse Nando. — O Manuel vai voltar em cima do carnaval. É a época melhor para a gente fugir e é também a melhor para eu tranquilamente dar um pulo em casa e apanhar as cartas”.

Manuel Tropeiro se opõe à ideia de Nando, inicialmente, mas depois cede e idealiza um plano para ajudá-lo. O narrador mostra-nos os preparativos para a missão quando apresenta a indumentária que lhe é ofertada (CALLADO, 1984, p. 592): “Manuel apanhou no seu baú um gibão de couro, um revólver e um punhal de lâmina comprida e cabo colorido”. Ele enfatiza que o punhal, fabricado em Campina Grande–PB, pode ser escondido dentro da “costura lateral do lado esquerdo do gibão”. O plano é recuperar as cartas no domingo de carnaval e, em seguida, reunir-se com Manuel Tropeiro para, enfim, viajarem rumo aos sertões de Goiás.

Nando não vivencia essa viagem como uma missão ou um projeto revolucionário. Ele alimenta a possibilidade de ir ao sertão, no início, apenas temporariamente, quando diz a Manuel Tropeiro (CALLADO, 1984, p. 587): “Tua Raimunda vive com você lá, Manuel, mas você sabe que Francisca está longe. Me pedindo para ir ao encontro dela. De lá eu também volto, é claro. Mas você sabe...” Está claro, no discurso de Nando, que ele não pensa em permanecer fora de seu espaço preferencial de atuação.

Além disso, Nando comenta (CALLADO, 1984, p. 588): “Quando você voltar aqui, Manuel, me encontra a postos. A menos, quem sabe, que a situação tenha mudado muito no país”. Podemos considerar que sua ida tem a ver, como fica evidente em sua fala, com o contexto de perseguição política em vigência, contudo aponta, também, para sua hesitação, principalmente quando diz a Hosana (CALLADO, 1984, p. 589): “Eu prometi ao Manuel Tropeiro ir ver os companheiros aí pelos sertões. Isso eu tenho de cumprir. É uma questão de decência para mim. Depois...” Na expressão inconclusa, está circunscrita a possibilidade de que Francisca, exilada na Europa, retorne ao Brasil.

É significativo para o enredo de *Quarup*, principalmente no que diz respeito à análise da subjetividade de seu herói romanesco, a cena na qual ele, fantasiado de cangaceiro, atravessa as ruas do Recife e consegue entrar na casa da praia para recuperar as cartas enviadas por Francisca. São duas<sup>212</sup> as cartas. Ele guarda cada uma em um bolso e, sob a satisfação de poder

---

<sup>212</sup> O numeral dois aparece com certa recorrência na cena. Esse número está associado, simbolicamente, a pelo menos duas acepções: 1) companhia, complementaridade, encontro e 2) dualidade, oposição, dicotomia etc. Temos, no caso, a primeira simbologia do numeral que se relaciona a Nando e a Francisca que, embora distanciados, estão unidos pelo sentimento que nutrem um pelo outro e podem representar, dessa forma, uma dupla de enamorados que se complementam. Além disso, são dois os envelopes e dois os viajantes (o próprio Nando e

recuperá-las, percebe uma segunda presença na casa. Um soldado o espreita com um revólver na mão e ironiza (CALLADO, 1984, p. 595): “Feito rato atrás do queijo!”

O soldado que rende Nando é o Cabo Almeirim (o comparsa do Sargento Xiquexique, agora preso, responsável pelo espancamento que quase o levou à morte). Aparece, na sequência, o Soldado Quirino e, depois, Manuel Tropeiro. Nando consegue desferir um golpe, com o punhal escondido no gibão, contra o Soldado Quirino. Manuel Tropeiro aproveita-se da confusão e desfere golpes de faca contra o Cabo Almeirim. Ambos morrem, conforme o trecho:

Nando primeiro apanhou seu lança-perfume no chão da cozinha. Depois se abaixou perto dos soldados mortos, abraçados no chão. Procurou o revólver que o Cabo Almeirim tinha botado no bolso da farda.

— E ele já tinha me desarmado, Manuel.

Quando apanhou o revólver Nando viu bem de perto a cara morta do Cabo Almeirim, do Soldado Quirino. Não sentiu remorso nenhum.

— Vamos embora, Manuel. Acho que está tudo em paz. (CALLADO, 1984, p. 599).

Embora afastado da religião católica enquanto instituição, Nando continua impregnado de valores adquiridos em sua formação cristã. Consideramos que o herói alcança seu processo de educação (paradoxalmente uma espécie de deseducação) quando ele mata o Soldado Quirino. Apesar de esse ato estar vinculado a um contexto de legítima defesa, além de representar uma ação cuja intenção é salvaguardar seu amigo Manuel Tropeiro, Nando desobedece a um dos mandamentos da Igreja: “Não matarás”. Como um herói cuja alma busca acomodação no mundo na tentativa de intervir nele, outro mandamento de Cristo não menos importante é contrariado: amar ao próximo como a si mesmo. Isso é agravado se considerarmos que ele não sente remorso.

Observamos que Nando se preocupa em não deixar para trás seu lança-perfume e em recuperar a arma tomada pelo Cabo Almeirim. Ele deixa para trás, porém, com a morte do Soldado Quirino, sua educação católica de forma definitiva. A castidade e a desobediência já haviam sido desprezadas por ele há tempos. Quando, diante de um homem cuja morte foi causada por ele, seu discurso evidencia uma sensação de paz. Percebemos que o herói encontra,

---

Manuel Tropeiro) que partirão em dois cavalos. Quanto à relação do numeral dois com um fator de oposição, temos a imagem dos dois militares que antagonizam o herói. A presença do numeral dois, na ocasião, é mencionada enfaticamente pelo narrador como percebemos na passagem (CALLADO, 1984, p. 595): “Beijou os envelopes e enfiou-os no bolso, um em cada bolso, obedecendo quase sem saber à divisão de Francisca. Por que a divisão? Talvez a ausência ainda recente do olho mal assimilada pela imaginação duplicando assim a imagem? Duas. Francisca de mar e Francisca de terra fugindo à sua absorção?” Cf. SIGNIFICADO DOS NÚMEROS. 2022. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/significado-numeros/>. Acesso em: 06 ago. 2022.

definitivamente, sua educação/deseducação. Como sua existência esteve sempre impelida a adaptar-se aos diversos espaços aos quais pôde acorrer, novamente se descortina à sua frente um novo horizonte de possibilidades: a exterioridade do mundo o incita à ação e sua interioridade se sente impelida a adaptar-se à sociedade em uma resignada aceitação de suas formas de vida.

No final do romance, sobre o cavalo, com as cartas de Francisca nos bolsos e sua educação/deseducação completa, Nando, fantasiado de cangaceiro<sup>213</sup>, assevera (CALLADO, 1984, p. 600): “Manuel — disse Nando — eu vou para ficar”. Nando e Manuel Tropeiro vão embora em um dia de domingo, dia da semana que, na tradição cristã, é considerado o dia do Senhor, isto é, o dia em que se deve prestar reverência a Deus. Acontece que é domingo de carnaval — e *carne vale*. Moralidades, preconceitos, seriedades religiosas temporariamente são suspensas, porque essa data antecede a quaresma: quarenta dias nos quais os cristãos católicos se preparam para a semana santa e fazem jejuns, inclusive, com suspensão de carne.

Nando está ao lado, na maior parte do último capítulo, de Manuel Tropeiro. Sem querer extrapolar nossa leitura da obra, o antropônimo simbólico Manuel é uma variação de *Emanuel*<sup>214</sup> (nome bíblico amplamente difundido pelo cristianismo com o sentido de que: Deus está presente na humanidade, Deus está encarnado para a redenção dos homens etc.), que pode remeter, nas camadas profundas do texto, à simbologia do Deus presente nas ações do herói, mas representado pela figura de um guerrilheiro engajado que pode levá-lo, ironicamente, a confrontos e a atos de violência. Nando, distante dos ideais cristãos, parece ter em Manuel (um tropeiro, ou seja, um condutor de tropas ou comitivas) a força de que precisa para sair da situação na qual se encontra.

Nando, por fim, afirma (CALLADO, 1984, p. 600): “Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa”. Pode virar qualquer coisa, sim, até guerrilheiro, mas não com convicção, tampouco imbuído de uma missão ou na tentativa de concretizar um projeto. Em seguida, ele escolhe o nome de Levindo para si. A esse respeito, diz Gouveia (2006, p 71): “A adoção do nome de Levindo é antes um insulto a Ibiratinga, urubu frustrado porque o Brasil não apodrece”.

---

<sup>213</sup> A menção à indumentária utilizada por Nando ocorre, ao menos em três momentos do romance. No primeiro momento, Manuel Tropeiro entrega a ele alguns itens (CALLADO, 1984, p. 592): “Manuel apanhou no seu baú um gibão de couro, um revólver e um punhal de lâmina comprida e cabo colorido”. No segundo, em meio à festa do domingo de carnaval, Nando se encontra com uma moça que pede a ele um pouco de lança-perfume: “Me esguicha um pouquinho, Lampião!” No terceiro momento, Nando e Manuel Tropeiro estão montados a cavalo e este brinca: “Com seu perdão, seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não”.

<sup>214</sup> Este nome de origem hebraica, formado pelos vocábulos *immánu* (conosco) e *El* (Deus, senhor), significa “Deus está conosco”. Cf. DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. *Emanuel*. Disponível em: <http://dicionariodenomesproprios.com.br/emanuel>. Acesso em: 05 set. 2022.

E o viajante corajoso, o que ousa viajar, o *herói da educação* completamente deseducado, sem se preocupar mais com o conteúdo das cartas, movimenta-se com a promessa de ir aos sertões para permanecer por lá por tempo indeterminado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que nossa pesquisa contou com um objetivo principal cuja proposta estava centrada no desenvolvimento de estudo comparativo entre os romances *A educação sentimental* e *Quarup*, com ênfase na construção de seus respectivos heróis romanescos, consideramos que esse objetivo foi alcançado. Esses heróis podem ser lidos por uma perspectiva comparativa, certamente, sobretudo se considerarmos que eles dispõem de aproximações que nos possibilitam concebê-los utilizando-nos de um método recorrente no comparativismo: o apontamento de convergências e de divergências presentes nelas.

Comprovam nossa tese, além do já exposto, os seguintes pontos: 1) Frédéric e Nando são jovens rapazes cujas metas existenciais conduzem-nos à ação enredística, 2) têm antropônimos simbólicos aproximados na etimologia, na sonoridade e na grafia de algumas vogais e consoantes, 3) vivenciam o amor direcionando-o a mulheres vistas por eles sob a perspectiva da idealização, 4) são atravessados por contextos históricos conflitantes com os quais têm que lidar e, dentre outros pontos, 5) são heróis problemáticos envolvidos na tentativa de lidar com uma interioridade que entra em descompasso (cada um vivencia isso à sua maneira) com a exterioridade do mundo.

Optamos, para o desenvolvimento de nossa pesquisa, por uma categoria analítica estrutural: o herói romanesco. Assim, como esse componente da narrativa é uma das subcategorias da personagem, e é o protagonista por excelência da narrativa, recorreremos à explanação de estudos teóricos que incidem sobre esse componente na tradição literária ocidental, principalmente no que concerne à produção de romances dos séculos XIX e XX. Assim, constatamos que esses estudos estão direcionados para: 1) uma tentativa de diferenciar pessoa de personagem e 2) uma discussão sobre a relevância da centralidade da personagem para a narrativa.

Dentre os estudos aos quais acorremos, consideramos *A teoria do romance*, de Lukács (2000), uma das mais significativas contribuições para o debate em torno do herói. Destacamos, portanto, essa obra que, por vezes, nos pareceu complexa (e até hermética em alguns momentos) e exigiu o estabelecimento de diálogos com estudos críticos que tornaram a leitura mais acessível.

Lukács reflete sobre o gênero romanesco, inicialmente, a partir de uma analogia com o gênero épico. Desse modo, ele dimensiona uma ampla discussão teórico-crítica quando propõe

uma leitura do gênero épico e, a partir disso, possibilita-nos compreender o gênero romanesco em suas especificidades.

Influenciado por Hegel, Lukács considera o romance a epopeia do mundo burguês, mas nessa epopeia, produto da modernidade, temos um herói problemático destituído da presença dos deuses, com metas individualistas em nada aproximadas das metas heroicas das epopeias homéricas, dotado de uma interioridade em descompasso com a exterioridade do mundo, isto é, temos um herói problemático, demoníaco, degradado, solitário, abandonado e perpassado pelo capitalismo com seu inerente processo de coisificação do ser.

Lukács apresenta três formas romanescas conforme a maneira que o herói age na tessitura narrativa. Com isso, apreendemos uma tipologia que consiste, como pormenorizamos ao longo desse trabalho, na existência de três heróis romanescos: a) *herói do idealismo abstrato*, b) *herói do romantismo da desilusão* e c) *herói da educação*.

Frédéric Moreau é considerado, pelo teórico, o protótipo do *herói do romantismo da desilusão* (tese que endossamos), por ele ser predisposto: 1) a pensar mais do que agir, 2) a dispor de uma alma mais ampla do que o destino lhe pode oferecer, 3) a ter autoconsciência do seu fracasso, 4) a evadir-se para a interioridade com o intuito de evitar confrontos na exterioridade do mundo e 5) a buscar a concretização de sua meta existencial enquanto mantém uma postura lírico-subjetiva.

Nessa perspectiva, n' *A educação sentimental* temos um protagonista cuja meta existencial fracassa por ele não ser apto a transformar os desejos da alma, efetivamente, em ação. Frédéric é concebido, portanto, como um herói problemático que se desloca em um mundo degradado no qual a solidão, a ausência de heroísmo épico e o capitalismo exacerbado na busca por lucro inviabilizam a concretização de sua meta. Ele está impelido à problematidade por ser atravessado por uma dupla natureza inconciliável. Como resposta a essa não conciliação, resta-lhe a vivência em sua interioridade do que não consegue realizar no mundo. Com isso, não há, senão, o fracasso como resultado.

Quanto a Nando, ele protagoniza uma obra do século XX, de modo que o consideramos um herói cujas ações nos possibilitam perceber traços do *herói da educação* (alguns estudiosos optam pelo termo *herói do romance de formação*). Dentre os traços observados nele, podemos destacar: 1) a capacidade de encontrar um caminho intermediário entre a ação voltada para a exterioridade do idealismo e a ação voltada para a interioridade do romantismo desiludido, 2) o desejo de intervir no mundo e, ao mesmo tempo, ser receptivo a ele, 3) a lapidação e a

adaptabilidade que resultam de um processo educativo e de uma maturidade alcançada e 4) a vivência de uma acomodação resignada em relação à sociedade e suas formas de vida.

Em *Quarup*, portanto, temos uma figura central cujo desenvolvimento na narrativa nos possibilita observar traços do *herói da educação*, isto é, um herói cuja meta existencial inexequível o leva a problematizar, em busca de alguma conciliação entre as duas naturezas que lhe atravessam, seu olhar sobre a realidade. Ele inicia o romance com uma formação cristã católica que o leva a certos extremismos, porém perde esse direcionamento ideológico, o que nos leva a considerá-lo um herói que, paradoxalmente, se deseduca em seu processo de educação. Entre o jovem sacerdote reprimido sexualmente e o experiente visitante da *Quinta dos Frades* (que está em processo de recuperação após ser vítima da violência militar), que decide ir ao sertão sob influência de amigos guerrilheiros, Nando é um herói cuja educação é inevitável, daí o fato de percebermos nele certa conciliação entre a exterioridade do mundo e a sua interioridade.

Frédéric e Nando estão atravessados, em seus respectivos países, séculos e contextos socioculturais, sociopolíticos e sócio-históricos por acontecimentos que lhes incitam à reflexão e não a um olhar alienado da realidade. Eles tendem, no entanto, a serem passivos em relação a esses acontecimentos. Nando é mais crítico e mais envolvido com as causas de seu país complexo e contraditório do que Frédéric, a quem o modelo burguês de existência impele: 1) à fuga da realidade por meio de evasões e 2) à incapacidade de empenhar-se quando está em pauta agir no mundo.

Vimos que o contexto histórico apresentado nas obras que constituem nosso *corpus* repercute, certamente, para a configuração do herói romanesco nelas apresentado. Ambos os romances criam enredos com recursos estético-estilísticos dignos de nota, de modo que a alusão ao contexto histórico acontece com acuidade literária e apuro técnico. Frédéric e Nando, porém, lidam de formas distintas frente a esses eventos, mas assemelham-se em um aspecto: ambos tendem à pusilanimidade e à evasão.

Além disso, foi possível perceber que *A teoria do romance* se caracteriza como um ensaio que traz inúmeras possibilidades de reflexão como ponto de partida para uma discussão teórico-crítica acerca dessas obras romanescas. No início de nosso trabalho, contudo, tivemos dúvidas se seria pertinente utilizá-la para discorrer a respeito de *Quarup*. Como o ensaio de Lukács (2000) se remete a obras europeias somente até o século XIX, ficamos atentos se seria viável analisar esse romance a partir desse estudo. Tendo em vista que não consideramos



Nando, incisivamente, um *herói da educação* (ele apresenta traços também dos demais tipos de heróis), então não tivemos problemas em partir dessa teoria para realizamos nossa análise.

Concluimos, em relação a Nando, que ele é um herói complexo demais para ser considerado apenas como um *herói da educação*, tendo em vista que ao longo do romance, em momentos diversos, ele também apresenta traços dos *heróis do idealismo* e *do romantismo da desilusão*. Nando, dessa maneira, dispõe de uma múltipla configuração existencial, seja pelas metas que constrói, seja pela compreensão dos mundos que se desvelam em sua jornada.

O maior desafio ao desenvolver nosso trabalho ficou a cargo do levantamento da fortuna crítica d'*A educação sentimental* e de *Quarup*. Em relação ao romance de Gustave Flaubert, o desafio se deu pela grande quantidade de textos em Língua Portuguesa e em Língua Francesa que realizam leituras sobre ele de forma, por vezes, genérica demais. Alguns autores, a propósito, tendem a uma confusão entre o que é perspectiva biográfica e o que é obra ficcional, pois estão mais comprometidos em dissecar o estilo de Gustave Flaubert do que aprofundar-se em análises mais criteriosas dos componentes intrínsecos à obra. Quando aludem ao herói do romance, fazem-no sem direcionar o estudo especificamente para essa categoria analítica. Foi necessário, diante disso, recorreremos a alguns textos que observam o todo da obra para colher uma parte desse material que julgamos poder aproveitar em nosso debate. No Brasil, a propósito, existem textos ensaísticos sobre esse romance, mas alguns privilegiam, sem aprofundamento, apenas um ou outro aspecto de Frédéric.

Em relação a *Quarup*, encontramos diversos trabalhos acadêmicos e demais textos ensaísticos, de modo que houve possibilidade de construir espaços de reflexão em torno dessa obra. Apesar disso, a maioria dos estudos tendem a ser repetitivos quando aludem ao fato de Nando ser um *herói da educação* (optaram, em sua maioria, pelo termo *herói do romance de formação*). Também alguns autores se equivocam ao dizer que Nando torna-se um herói revolucionário, no desfecho da obra, sem observar que ele é uma figura em busca de sobreviver às perseguições da ditadura. Como mimetiza um largo panorama da realidade brasileira, é pertinente a observação de componentes externos à obra, porém alguns estudos tendem a fazê-lo enfaticamente e, com isso, caem na contextualização excessiva. A despeito desses aspectos, consideramos positivo o interesse que o romance tem despertado como *corpus* para trabalhos de cunho acadêmico.

A categoria analítica do herói, conforme o compreendemos na teoria de Lukács, é um componente estrutural relevante em todos os sentidos para a configuração do romance, posto que ele determina, pela ação executada, a forma romanesca. Esse herói, ainda, deve ser

considerado como um ser que não pode figurar como parte de uma coletividade com a qual supostamente manteria uma relação harmônica. Não há, por parte dele, inclinação para feitos heroicos, como ocorre com os heróis da epopeia. O herói romanesco é demoníaco, porque sua interioridade entra em conflito com a exterioridade do mundo, mas cada tipo de herói lida de maneira diversa com relação a esse conflito. Em conflito sempre, enquanto tenta atuar no mundo, os heróis evocados na tipologia apresentada por Lukács pode vivenciar: os descompassos da alma no externo do mundo sem pensar a esse respeito (*idealismo abstrato*), os descompassos do mundo no íntimo da alma (*romantismo da desilusão*) e os descompassos da alma e do mundo em uma tentativa inútil de estabelecer um ponto de equilíbrio entre a inclinação para agir e a propensão para pensar (*educação*).

Por fim, consideramos que nosso trabalho desenvolveu uma reflexão pertinente e que traz uma proposta original de leitura capaz de vislumbrar espaços, no universo acadêmico da área de Letras, para novas leituras acerca dos romances *A educação sentimental* e *Quarup*, obras dotadas de incontestes valores estéticos.

## REFERÊNCIAS

AGAZZI, Giselle Larizzatti. A construção da utopia: Quarup, o romance da aprendizagem. *In: A crise das utopias: a esquerda nos romances de Antônio Callado*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 237. 1998.

AGUIAR, Rosa Freire. Notas. *In: FLAUBERT, Gustave. A educação sentimental*. Tradução e notas de São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. 3. ed. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2016.

ALMEIDA, Ana Filipa. Efeito Werther. *In: Análise psicológica*, Portugal, v. 01, n. 18, p. 37–51, 2000. Disponível em: <http://www.brasilemviolencianamidia.org.br/>. Acesso em: 01 out. 2022.

ALVES, Henrique Roriz Aarestrup. O intelectual em questão: a saga do Padre Nando. 2014. *In: Léguas & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, n. 06, p. 135–146, 2014.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e comentários de Eudoro de Sousa. 7. ed. Portugal: Imprensa Casa da Moeda, 2003.

ATAÍDE, Vicente. A personagem. **A narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1973.

AUERBACH, Erich. Epílogo. *In: Mimesis*. 5. ed. São Paulo: Perspectivas, 2004.

BEBIANO, Alexandre. “Para governar a França, é preciso mão de ferro”: as ideias feitas no romance de Flaubert. *In: Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 23, n. 28, p. 123–138, dez., 2018.

BENDER, Mires Batista. Quarup: uma alegoria do Brasil. *In: Tabuleiro de Letras*, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, v. 03, n. 01, p. 01–22, dez., 2012.

BENEVIDES, Maria Vitória. **União Democrática Nacional (UDN)**. 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico-udn>. Acesso em: 20 mai. 2020.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BORGES, contador. A santidade em crise. *In: FLAUBERT, Gustave. As tentações de Santo Antônio*. Tradução de Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BRIX, Michel. L'éducation sentimentale de Flaubert: de la peinture de la passion "inactive" à la critique du romantisme français. In: **Études littéraires**, Laval, v. 30, n. 03, p. 107–119, 1998. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1998-v30-n3>. Acesso em: 20 set. 2021.

BURROW, John; WIFFEN, Charles; AINSLEY, Robert *et al.* Guia de música clássica. 5. ed. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CALLADO, Antônio. **Bar Don Juan**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. **Quarup**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Quarup**. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

\_\_\_\_\_. **Reflexos do baile**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

\_\_\_\_\_. **Sempreviva**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida *et al.* **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Cícero Émerson do Nascimento. Sobre 'A legenda de São Julião, o Hospitaleiro', de Gustave Flaubert. In: PEREIRA, Maria Lidianne de Sousa *et al.* **Linguística, literatura e educação**: teorias, práticas e ensino. João Pessoa: Ideia, 2020.

\_\_\_\_\_. Sobre o amor erótico no conto 'O búfalo', de Clarice Lispector. In: GOUVEIA, Arturo (Org.). **Sátira, amor, pobreza e anatomia da ilusão**: ensaios de literatura. Cotia, SP: Cajuína, 2022.

\_\_\_\_\_. Sobre o terror militar no Brasil: leitura do conto O homem cordial, de Antônio Callado. In: **Revista (Entre Parênteses)**, Minas Gerais, v. 06, n. 01, dez., 2017. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses>. Acesso em: 05 jul. 2022.

CASTRO, Ronaldo Oliveira de. Pensamento social brasileiro e literatura contemporânea. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 183–195, jul./dez., 2009.

CARONI, Italo. A utopia naturalista. *In*: ZOLA, Emile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário / Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

CHIAPPINI, Ligia. **Antonio Callado e os longes da pátria**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. *In*: CALLADO, Antônio. Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Nem lero, nem clero: historicidade e atualidade em Quarup de Antonio Callado. *In*: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, ABRALIC, São Paulo, n. 02, p. 97–108, mai., 1994.

COELHO, Murilo da Silva. A educação sentimental e a história como composição. *In*: **Revista Versalete**, Curitiba, v. 05, n. 09, p. 184–201, jul./dez., 2017. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol5-09/Revista/20Versalete>. Acesso em: 13 dez. 2021.

COSTA, Édison José da. **Quarup**: tronco e narrativa. Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em György Lukács**: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas. Porto Alegre: Zouk, 2016.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964–1985. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CRISTÓVÃO, Fernando. O romance político brasileiro contemporâneo. *In*: **O romance político contemporâneo e outros ensaios**. Coimbra: Almedina, 2003.

DAUNAIS, Isabelle. Frontière du roman: le personnage réaliste et ses fictions. *In*: **Littérature**, Montréal / Saint Denis, Presses de l'Université de Montréal, n. 128, déc., 2002.

DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 30 nov. 2021.

DICIONARIUM. Disponível em: <https://dicionarium.com/ibiratinga/>. Acesso em: 21 out. 2021.

EAGLETON, Terry. Personagem. *In*: **Como ler literatura**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

ERICKSON, Sandra S. F. Resenha. *In*: **Revista Princípios**, URFN, Natal, v. 08, n. 09, p. 114–123, jan. / jun., 2001.

FAGUET, Émile. **Flaubert** — les grands écrivains français. Paris: Librairie Hachette, 1899. Disponível em: <https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** — (Contribuições à Teoria do Romance). Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FELDMANN, Helmut. A utopia de um Brasil matriarcal em “Quarup”, de Antônio Callado. *In: LANDIM, Teoberto; FELDMANN, Helmut (org.). Literatura sem fronteiras.* Fortaleza: UFC — Casa José de Alencar — Programas culturais, 1990.

FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental: história de um jovem.** Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

\_\_\_\_\_. **A educação sentimental.** Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017

\_\_\_\_\_. **L’éducation sentimentale: histoire d’un jeune homme.** Paris: GF-Flammarion, 1985.

\_\_\_\_\_. **Salambô: uma ressurreição da cidade de Cartago.** Tradução de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

\_\_\_\_\_. **Três contos.** Tradução de Luís Lima. Editora Três, 1974.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance.** Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.

\_\_\_\_\_. **Lukács: um clássico do século XX.** São Paulo: Moderna, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 57. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *In: Revista, USP, São Paulo, n. 53, p. 166–182, mar./mai. 2020.*

GANCHO, Cândida Vilares. Personagens. *In: Como analisar narrativas.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENNETTE, Gérard. **Silences de Flaubert.** 2015. Disponível em: <https://vdocuments.net/genette-gérard-silencios-de-flaubert-in-figuras>. Acesso em: 24 abr. 2022.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.** Tradução de Nicolino Simone Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Mediafashion, 2016.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976

GOTHOT-MERSCH, Claudine. Introdução. *In*: FLAUBERT, Gustave. **L'éducation sentimentale**: histoire d'un jeune homme. Paris: GF-Flammarion, 1985.

GOUVEIA, Arturo. A ironia estrutural do romance. *In*: SCHNEIDER, Liane; REBELLO, Lucia Sá (*org.*). **Construções literárias e discursivas da modernidade**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

\_\_\_\_\_. **Literatura e repressão pós-64**: o romance de Antônio Callado. João Pessoa: Ideia, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os ciclos de Mariana**: literatura e violência pós-64 (Tomo II). João Pessoa: Ideia, 2012.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura**: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

\_\_\_\_\_. **Uma sangria de trevas**: a fraternidade não burguesa em Sagarana, Quarup e outras narrativas brasileiras. Cotia: Editora Cajuína, 2021.

GULLAR, Ferreira. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *In*: **Revista da Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 251–258, 1967.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.

HOBBSBAWN, Eric J. **A era do capital, 1848–1875**. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JABLONSKI, Jenekelli. **Quarup: o processo de formação discursiva de padre Nando na obra de Antonio Callado**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

JAMES, Henry. **Gustave Flaubert**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

KEHL, Maria Rita. Observações sobre A educação sentimental. *In*: FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

- KHOTE, Flavio. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- KONDER, Leandro. Introdução — Uma nova teoria do romance. *In*: FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** — (Contribuições à Teoria do Romance). Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- KURKIDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. **Romance e modernidade no jovem Lukács**. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LIMA, José Rosamilton de; SANTOS, Iveraldo Oliveira dos. Herói, literatura e mito. *In*: PONTES, Carlos Gildemar (*org.*). **A literatura e seus tentáculos: saberes e dizeres sobre a arte literária e sua essência**. Fortaleza: Acauã Edições, 2011 / Campina Grande: Bagagem Editora, 2011.
- LIMA, Luís. Cronologia. *In*: GUSTAVE, Flaubert. **Três contos**. Tradução de Luís Lima. Editora Três, 1974.
- LINZ, Juan J. Del autoritarismo a la democracia. *In*: **Estudios públicos**, n. 23, 1986. Disponível em: <https://www.cepchile.cl/cep/estudios-publicos/estudios-publicos-digital/1980-1990>. Acesso em: 25 jun. 2022.
- LOKENSARD, Mark A. A teorização do Brasil e a opção heroica em Quarup. *In*: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 34, n. 01, p. 87–95, mar., 1999. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/14929>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- LÖWY, Michael. **A evolução política de Lukács (1909–1929)**. Tradução de Heloísa Helena A. Mello, Agostinho Ferreira Martins e Gildo Marçal Brandão. São Paulo: Cortez, 1998.
- LUKÁCS, Georg. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos. *In*: **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Narrar ou descrever?. *In*: **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- \_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. *In*: **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932–1967**. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Tradução de Thomas Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- \_\_\_\_\_. Posfácio. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.



MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio do tradutor. *In*: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

MARTINELLI, Marcos. **Antonio Callado, um sermonário à brasileira**. São Paulo: Annablume; FAI, 2006.

MARX, Karl. A derrota de junho de 1848. *In*: **As lutas de classes na França de 1848 a 1850**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

\_\_\_\_\_; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Tradução de Maria Arsênio da Silva. São Paulo: CHED Editorial, 1980.

MAUPASSANT, Guy. **Gustave Flaubert**. Tradução de Betty Joyce. Campinas, SP: Pontes, 1990.

MAURIAC, François. Le romancier et ses personnages. *In*: **Conferencia** — Journal de l'université des annales, Paris, n. 17, p. 209–221, aout., 1932. Disponível em: <http://mauriac-en-ligne.u-bordeaux-montaigne.fr/items/show/52>. Acesso em: 12 jan. 2021.

MAYNIAL, Édouard. Introdução. *In*: FLAUBERT, Gustave. **A educação sentimental**: história de um jovem. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

MENDONÇA, Sonia Regina de Mendonça. **Estado e economia no Brasil**: opções de desenvolvimento. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

MINDLIN, Betty. Histórias de Orlando e Cláudio Villas Bôas. *In*: VILLAS BÔAS, Cláudio; VILLAS BÔAS, Orlando. **Histórias do Xingu**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

MOISÉS, Massaud. O romance. *In*: **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu – 1800–1900**. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **O romance de formação**. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2009.

MOTTA, Maíra Basso. **O realismo em Quarup**: de um cemitério de ossos às possibilidades de um mundo humano. 2021. Tese (Doutorado em Literatura) — Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô**: uma jornada arquetípica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

NITSCHACK, Horst Rolf. Quarup: uma educação sentimental pelo povo. *In*: **Literatura e Sociedade**, Chile, n. 29, p. 13–32, jan./jun., 2019.

OEHLER, Dolf. Art névrose: análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire. Tradução de Márcio Suzuki. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 32, p. 99–110, mar., 1992.

\_\_\_\_\_. **O velho mundo desce aos infernos**: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Franklin de. Texto de “orelha” do livro. In: CALLADO, Antônio. **Quarup**. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAGE, Joseph A. **A revolução que nunca houve** – o Nordeste brasileiro. Tradução de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Record, 1972.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2018.

PRESOT, Aline. Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (org.). **A construção dos regimes autoritários**: Brasil e América Latina. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos e Sílvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PROUST, Marcel. A propósito do “Estilo” de Flaubert. In: **Nas trilhas da crítica**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Imaginário: 1994.

QUEIROZ, Maria José de. **Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1962.

RAIMOND, Michel. Le réalisme subjectif dans “L’Éducation sentimentale”. In: **Cahiers de l’Association Internationale des études françaises**, Paris, n. 23, p. 299–310, 1971. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1971\\_num\\_23\\_1\\_990](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_990). Acesso em: 20 ago. 2021.

REIS, Carlos; LOPES, Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). **A construção dos regimes autoritários**: Brasil e América Latina. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos e Sílvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROSA, Vilma. **Autoritarismo**. São Paulo: Lafonte, 2020.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSEFLD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida *et al.* **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *Quarup*: o Brasil-Centro pelas veredas do jogo e máscaras. In: **O percurso da indianidade na literatura brasileira**: matizes da figuração. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2013. Volume I.

\_\_\_\_\_. **O idiota da família**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2014. Volume II.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; Heloisa Murgel Starling. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SIGNIFICADO DOS NÚMEROS. 2022. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/significado-numeros/>. Acesso em: 06 ago. 2022.

SIAMA, Béatrice. Une lecture de L'Éducation Sentimentale. *In: Littérature*, Paris, n. 02, p. 19–38, 1971. Disponível em: [www.persee.fr/doc/litt](http://www.persee.fr/doc/litt). Acesso em: 01 mai. 2022.

SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário. *In: Revista da Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15, 1967, p. 213–228, 1967.

SPELLER, John R. W. A educação sentimental. *In: Bourdieu e a literatura*. Tradução de Wander Nunes Frota. Teresina: EDUFPI, 2017.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács: etapas de seu pensamento**. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TÉTU, Jean-François. Désir et révolution dans l'Éducation sentimentale. *In: Littérature*, Paris, n. 15, p. 88–94, 1974. Disponível: [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1974\\_num\\_15\\_3\\_2005](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_15_3_2005). Acesso em: 15 set. 2021.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOODS, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora SESI-SP, 2017.

VIANA, René. **Beato Henrique Suso**. 2022. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/388247640/Beato-Henrique-Suso>. Acesso em: 23 mai. 2022.

VIEIRA, Evaldo. **A ditadura militar: 1964–1985 (momentos da República brasileira)**. São Paulo: Cortez, 2014.

VILELA, Ana Carolina Aleixo. **Kuarup** – o ritual fúnebre que expressa a riqueza cultural do Xingu. 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2018/kuarup-o-ritual-funebre>. Acesso em: 01 jun. 2022.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. **Cândido, ou o otimismo**. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ZARUR, George de Cerqueira Leite. **Kuarup** – Parte III. 2003. Disponível em: <http://www.brasiloste.com.br/2003/08/kuarup-2/>. Acesso em: 06 jun. 2022.

ZILBERMAN, Regina. Quarup ontem e hoje. *In: Helena*, Paraná, n. 08, p. 82–90, out., 2018.

ZILLES, Urbano. A Divina Comédia de Dante Alighieri. *In: Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 23, n. 03, p. 55–71, set., 1988.

ZOLA, Emile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário / Editora da Universidade de São Paulo, 1995.