



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGEM**

WENDER MARCELL LEITE SOUZA

***PIEIDADE, DE JOSÉ DE MESQUITA:
UMA COSTURA DE TEXTOS***

**CUIABÁ-MT
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGEM**

WENDER MARCELL LEITE SOUZA

***Piedade*, de José de Mesquita:
Uma costura de textos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^a Dr^a Franceli Aparecida da Silva Mello

**CUIABÁ-MT
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S726p Souza, Wender Marcell Leite.

Piedade, de José de Mesquita: uma costura de textos / Wender Marcell Leite Souza. -- 2012.

vii, 110 f. ; 30 cm

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Francelli Aparecida da Silva Mello

Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2012.

Catalogação na fonte: Maurício S.de Oliveira CRE/1-1860.

FOLHA DE APROVAÇÃO**WENDER MARCELL LEITE SOUZA****Piedade, de José Mesquita: uma Costura de Textos**

Dissertação defendida e aprovada em: 30 de março de 2012.

Banca examinadora:

Orientador e Presidente da Banca

Prof^a. Dra. Franceli Aparecida da Silva Mello – UFMT

Examinador Externo

Prof^a. Dra. Yasmin Jamil Nadaf – ICE-MT

Examinador Interno

Prof^a. Dra. Rhina Landos Martinez André – UFMT

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Benedito e Joarlete, pela dedicação e empenho em minha educação e pela compreensão nesses anos.

Aos meus irmãos, Juliene e Wuldson, que, antes deste laço parental, são acima de tudo meus amigos.

A minha orientadora Prof. Franceli A. da Silva Mello pela paciência e por ter tornado a orientação um diálogo constante.

Aos meus velhos e eternos amigos Edson, Patricia, Magda e Simone pelo empréstimo de livros e estímulo. A minha mais nova amiga Maira. E aos meus colegas de mestrado André, Daniele, Ederson, Edilson, Luciane, Maria Cleunice e Paulo.

À banca, professoras Rhina Landos e Yasmin Nadaf, pela disposição em me auxiliar nesse projeto. Assim como, à coordenação e aos funcionários do Programa de Mestrado (MeEL). E a CAPES pela concessão da bolsa, permitindo-me a dedicação integral ao mestrado.

RESUMO

O presente trabalho apresenta a análise do romance *Piedade* do escritor mato-grossense José de Mesquita, publicado em 1937. O estudo teve como ponto de partida o intertexto relacionado às personagens do livro com outras da literatura e escultura, *Pietà*, de Michelangelo. Para a elucidação do tema fizemos um esboço histórico citando autores como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Gerard Genette etc. A intertextualidade tem uma função na obra, a de construção de personagens exemplares. A personagem feminina tem como referência primordial Maria, Nossa Senhora, e para explicar a importância dessa figura na crença cristã e na cena de *Pietà*, representada no livro, recorreremos a Leonardo Boff, em seu livro *O rosto materno de Deus*. Assim como para apontar as semelhanças das personagens do romance com outras do escritor Machado de Assis – influência direta do autor estudado – usamos *Figuras femininas em Machado de Assis*, de Ingrid Stein. Já para observar o protagonista masculino lançamos mão de um estudo do individualismo na modernidade e, conseqüentemente, no Romantismo, utilizando os autores Ian Watt, Georg Lukács etc. Relacionamos o individualismo e a idealização do amor romântico na obra através de Peter Gay, em *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitoria a Freud*.

Palavras-chave: Intertextualidade, José de Mesquita, *Piedade*, Romantismo.

RESUMÉ

Ce travail présente l'analyse du roman *Piedade* de l'écrivain du Mato Grosso, publié en 1937. L'étude a été comme point de départ l'intertexte lié les personnages dans le livre avec auteurs de la littérature et de la sculpture, *La Pietá*, de Michelangelo. Pour l'élucidation de le thème a fait une esquisse historique citant des auteurs comme Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Gerard Genette etc. C'est un oeuvre littéraire exemplaire, dans lequel l'intertextualité a la fonction de construire protagonistes qui représentent les modèles à suivre (*Piedade*) ou à éviter (*Paulo*). Le personnage féminin a comme principale référence Maria, Madone, et pour explique l'importance de cette figure dans la croyance chrétienne et de la scene de *La Pietá*, représenté dans le livre, nous référons à Leonardo Boff, dans son livre *O rosto materno de Deus*. Ainsi comme pour souligner les similitudes des personnages du roman avec autres personnages de l'écrivain Machado de Assis – influence directe de l'auteur – nous utilisons *Figuras femininas em Machado de Assis*, de Ingrid Stein. Faut regarder le protagoniste masculin, nous avons utilisé une étude de l'individualisme dans le modernité et, par conséquent, dans le romantisme, en utilisant les auteurs Ian Watt, Georg Lukács etc. Nous avons étudié l'individualisme et de l'idéalisation de l'amour romantique dans l'ouvrage à travers Peter Gay, en *O coração desvelado: a experiência da rainha Vitória a Freud*.

Mots-clés: Intertextualité, José de Mesquita, *Piedade*, Romantisme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	8
CAPÍTULO I- INTERTEXTOS E PENSAMENTOS EM MESQUITA-----	12
1.1. Diálogo na literatura: um processo de escrita -----	12
1.2. Intertextualidade: fonte e conceitos -----	16
1.3. Apresentando o autor -----	26
1.3.1. José de Mesquita e a literatura -----	29
1.3.2. José de Mesquita e a mulher -----	34
1.4. <i>Piedade</i> e o narrador machadiano -----	36
1.5. Os leitores em <i>Piedade</i> -----	39
1.6. Alusões, citações, referências etc. -----	44
CAPÍTULO II- MARIA PIEDADE ENTRE O SAGRADO E O PROFANO ----	49
2.1. A personagem -----	49
2.2. Pequeno histórico da personagem -----	53
2.3. O herói: elevado e baixo -----	55
2.4. Maria/ <i>Piedade</i> -----	59
2.5. Machado em <i>Piedade</i> -----	69
CAPÍTULO III- DIANTE DA MODERNIDADE -----	79
3.1. A ascensão do individualismo e da interioridade na literatura -----	79
3.2. Paulo e o protagonista sem nome: sonhadores -----	88
3.3. Paulo e Werther: melancólicos -----	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	101
BIBLIOGRAFIA -----	105

INTRODUÇÃO

Quando me inscrevi no programa de mestrado do MeEL tinha a ideia de estudar a intertextualidade, pois em minhas leituras ficcionais, ora uma ora outra, me deparava com semelhanças entre histórias, temas, personagens etc. Entretanto, apresentei o meu projeto sem um autor ou corrente/período literário a estudar, pensava apenas em fazer um recorte em obras contemporâneas da década de 50 do século XX para cá. Aprovado no processo seletivo definiu-se que o meu objeto, por sugestão da minha orientadora, seria o folhetim em Mato Grosso nos séculos XIX e XX, não dispondo de um claro aspecto a norteá-lo. Mas com o pouco tempo viável para a pesquisa, apenas dois anos, e largo conteúdo que o objeto me proporcionaria, decidimos por mudar. A professora Franceli conjuntamente com o seu grupo de estudo, *Práticas de leitura e produção literária em Mato Grosso: a presença francesa no século XIX*, do qual faço parte, estudam os primeiros romances publicados em Mato Grosso, lendo a obra *Piedade*, se viu que me possibilitaria estudar aquilo que apresentei em meu projeto com a conveniência de ter um objeto a analisar.

O romance começa a ser publicado em Mato Grosso somente no século XX, e *Piedade* (1937), de José de Mesquita, é um dos primeiros livros desse gênero no estado. Sendo o único publicado pelo autor. A história trata de um jovem, Paulo, angustiado pelo aparente vazio que há em sua vida: decepções amorosas, mortes de entes queridos, abandono da mãe etc. Porém, em todos esses maus momentos de sua vida, tem a companhia da prima, Maria Piedade, apaixonada por ele, e que dará um possível rumo a sua vida.

Piedade faz parte de uma trilogia pensada por Mesquita, na qual constariam ainda **Fé** e **Caridade**, no entanto, não realizada (MAGALHÃES, 2001). Pensando nesse intento, conjectura-se a importância do Cristianismo na literatura do autor, já que os três possíveis títulos tratam de palavras e temas caros à crença cristã. Hilda Dutra Magalhães aponta várias influências permeando o romance: Romantismo, Simbolismo, Ultrarromantismo etc. Essas correntes literárias se cruzam nas personagens, “[...] Piedade como modelo da mulher santa, abnegada e assexuada, nos termos da mulher beatificada do Romantismo” (*Ibidem*: 63); “[...] desfilam aos olhos do leitor desde a mulher santificada pela abnegação até a mulher sensual e liberada, como se percebe pelo perfil de Tereza, Naninha ou Flor das Morenas” (*Ibidem*: 61); “[...] os textos nos

apresenta também aspectos genuinamente românticos, de um ultrarromantismo byroniano, exemplificado, por exemplo, pelo pessimismo de Paulo e sua fixação pela morte [...]” (*Ibidem*: 62). Passeando, assim, por esses movimentos, a obra constrói diálogos por meio dos temas evidenciados em suas páginas com todo um período correspondente ao final do século XVIII até a escrita do livro.

Piedade é um mosaico de textos, obras brasileiras e estrangeiras passeiam por suas páginas em forma de citações ou alusões. Para Julia Kristeva, “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações e absorção e transformação dum outro texto” (KRISTEVA, 2005:68). Para Laurent Jenny, em *A estratégia da forma* (1979), uma obra fora de um sistema é impensável.

Piedade, publicada nos anos 30 do século XX, comparada aos romances da época (modernistas, regionalistas, sociais etc.) parece uma obra em descompasso com o contexto literário brasileiro. Autoras como Magalhães (2001) e Maria F. S. Ibrahim (2007) assinalam um conservadorismo na obra: para a primeira em anacronias, para a segunda o romance pode ser considerado tardio. Esse anacronismo pode ser observado através das intertextualidades presente no livro.

Quando Mesquita publica *Piedade*, em 1937, o intertexto ainda não era uma categoria literária, portanto, ele não sabia o recurso que utilizava, mas mesmo sem esse conhecimento fez uso dele. Senão, vejamos, a personagem masculina constitui-se pelas personagens ultrarromânticas. As suas características – melancólico, triste, introspectivo – já respaldariam a assertiva, mas, além disso, temos a comparação do próprio narrador, que a todo instante salienta a semelhança psicológica do seu protagonista com Werther, Benjamin etc. Já Maria Piedade personifica um ideal feminino do autor. A moça não chega a ser cotejada com nenhuma outra dentro da narrativa, mas estabelecemos, pelo título, uma analogia com a escultura *Pietà* de Michelangelo.

Piedade, como Paulo ressalta, é uma jovem criada à moda antiga, dentro de preceitos cristãos, destacando-se como características o seu apego à família, a sua parcimônia, a sua prudência etc. Poderíamos resumir às personagens como exemplos distintos na intenção do autor. O rapaz se comporta, sem motivo aparente, ao modo das personagens ultrarromânticas: sonhador e melancólico. Na perspectiva do autor/narrador é um exemplo negativo. Já a moça, com a sua abnegação e dedicação ao rapaz, configura-se como um exemplo positivo.

As comparações estabelecem-se para Mesquita como o melhor modo de demonstrar como Paulo e o seu sentimentalismo estão descontextualizados com a sua realidade em uma cidade ainda em desenvolvimento. A história se passa em Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, ainda longe de alcançar uma estrutura urbana. As personagens comparadas ao jovem foram criadas na Europa em meio a ebulições sociais: revoltas políticas, mudanças de costumes, urbanizações etc. Essas transformações causam aos jovens europeus o sentimento de desapego à sociedade que os circunda. A evasão desses, às vezes, ocorre para o campo e cidades provincianas. Entretanto, no caso de Paulo a sua inquietação para o narrador/autor não se justificaria, pois, diferentemente dos jovens urbanos europeus, o rapaz vive em uma cidade provinciana e tem apego às pessoas do seu meio. A tristeza “real” deste ocorre apenas pelo abandono da mãe, porém o acolhimento da tia e do seu núcleo familiar extenso deveria apaziguá-lo, entretanto, salienta o narrador, isso só não ocorre por causa de suas leituras.

No primeiro capítulo, tratamos da base teórica e histórica do termo intertexto. Partindo de Mikhail Bakhtin, que não foi o criador do termo e do conceito, mas estimulou Julia Kristeva que a partir do estudo da sua obra definiu a categoria. O capítulo está dividido em subcapítulos nos quais descrevemos os pensamentos de Gerard Genette, Laurent Jenny etc. Mas, como o nosso estudo busca uma função na intertextualidade, procuramos assinalar a relação do autor com a literatura e a mulher, através de algumas conferências, nas quais pondera sobre a literatura em Mato Grosso, exaltando o regionalismo e a forma romântica, e as mulheres, observando nelas um papel regenerador no mundo.

No segundo capítulo, analisamos Maria Piedade e a partir da associação com a escultura *Pietà*, de Michelangelo, estabelecemos comparações com Nossa Senhora (Maria, mãe de Jesus) e princípios cristãos presentes na jovem. Temos como hipótese a exemplaridade das personagens, em um modelo a ser copiado, a moça, e outro não, o rapaz. Piedade é um ideal do autor construído a partir do protótipo feminino que tanto preza Maria. Leonardo Boff, em *O rosto materno de Deus* (2003), nos aponta a importância de Maria para a crença cristã. Boff descreve a abnegação ao filho e como a sua figura ilustra hoje a benevolência e o auxílio para bilhões de pessoas. Ressaltamos, no entanto, que a Maria de Boff não é a mesma de Mesquita, neste ela seria a imagem da virtude e moralidade apenas, no outro a defensora dos pobres e injustiçados.

Relacionamos também as personagens femininas de Mesquita aos de Machado de Assis. A comparação se justifica pela admiração do primeiro ao segundo. Pautamo-nos no estudo de Ingrid Stein, *As figuras femininas em Machado de Assis* (1984). Nesse bojo colocamos não somente a protagonista, mas as personagens secundárias do livro.

No terceiro capítulo, abordamos o protagonista masculino, Paulo, e a construção da sua personalidade por meio de suas leituras, cotejando-o com duas personagens: Werther, de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe; e o protagonista sem nome de *Noites brancas*, de Dostoiévski. Assim como a sua inclusão em um modelo de personagens afetados pela modernidade ou, no seu caso, uma pretensa inserção nesse movimento. A modernidade e a sua suposta inconstância, e o modo como afetava às pessoas, eram uma preocupação de Mesquita. Para esboçar as consequências deste tipo de comportamento o autor se remete aos heróis ultrarromânticos e os seus fins trágicos. Estes possuíam como característica o individualismo exacerbado e a idealização amorosa. Para tratar desses dois temas apelamos a Ian Watt, Georg Lukács, Claudio Magris etc., para falar da individualidade e seu nascedouro nos séculos XVIII e XIX. Já em relação ao amor usamos Peter Gay e o seu estudo da Inglaterra vitoriana.

CAPÍTULO I- INTERTEXTOS E PENSAMENTOS EM MESQUITA

1.1. Diálogo na literatura: um processo de escrita

Como nasce uma obra literária? Como é o processo criativo? Em que consiste a poética de um escritor ou de uma geração? Perguntas instigantes que suscitaram muitos estudos e criaram correntes diferentes que se rivalizam dentro da crítica literária. Entretanto, o fato é que, recorrentemente, os escritores aludem à necessidade da leitura para escrever. Podemos acreditar que ler, além de estimular e alimentar o sonho de escritor, também influencia o texto em si, a escrita pode vir a ser uma reprodução do que é lido ou uma resposta. O escritor Umberto Eco ao falar sobre o seu romance *O nome da Rosa* aponta a importância de outros livros na construção do seu, “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (*apud* HUTCHEON, 1991: 167).

Aristóteles na *Arte poética* constatava que as histórias das tragédias giravam pelas mesmas famílias, nesse processo as tragédias acabariam falando dos mesmos relatos, “[...] a princípio, os poetas narravam as fábulas sem escolha; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno dum poucas casas, por exemplo, as de Alcmeão, Édipo, Orestes, Meléagro, Tiestes e Télefo, e quantos outros vieram a sofrer ou causar desgraças tremendas” (ARISTÓTELES, 2005: 32). Com isso uma história esbarraria na outra, uma fábula contaria outra que já foi contada. Para Leyla Perrone Moisés (1978), esse recurso nasce com a literatura, desde sempre o escritor recorre à obras históricas para escrever:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco- latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de ‘citações’, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc.*) (MOISÉS, 1978: 59).

Esse recurso dentro da literatura de ficção passou a ser teorizado no século XX, passando a ganhar categorização. O termo que se refere ao recurso é *intertexto*. A definição mais conhecida é de Julia Kristeva, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]” (KRISTEVA, 2005: 68). Entende-se com isso que qualquer texto “empresta” de outro algum elemento na sua construção.

Gerard Genette chamou esse recurso de literatura de segunda mão, em *Palimpsesto*, publicado em 1982:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010: 5).

Nesse contexto no qual “um texto se constrói como mosaico de citações” ou “um texto pode sempre ler um outro”, pensamos *Piedade* (1937) como um romance que utiliza o intertexto como recurso predominante em sua constituição, pois a sua leitura suscita outros textos, através de citações, alusões, referências etc.

Pegar trechos de livros e colocar em outro é comparado ao ato de cortar e colar, por Antoine Compagnon (1996). Quando criança, diz ele, ganhou uma tesoura para recortar imagens e colar em um livro. O recorte não saia perfeito, “Ultrapasso sempre de alguns milímetros o limite, corto as pontas de papel que se dobram sobre os ombros ou que deslizam pelas fendas do corpo [...]” (COMPAGNON, 1996: 10). A imagem recortada é maior que o desenho onde deve ir, se deve cortar as pontas. Entretanto, colar de novo não recupera a autenticidade, mas ele aceita a imperfeição e até subverte a regra: recorta, pinta e cola sem noção do que está fazendo.

Segundo o crítico belga, leitura e escrita são atos similares ao de recorte e colagem, após a alfabetização, o primeiro substitui o segundo, “Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. E por quê? Não seria pela única razão inconfessável de que, no momento, não posso me dedicar inteiramente ao jogo de papel que satisfaria o meu desejo?” (*Ibidem*: 11). A escrita pressupõe a leitura anterior. Para Compagnon, a escrita

tem um segundo tempo, no qual se recorta, junta e recompõe. A escrita pode ser um processo de bricolagem, nos remetendo ao jogo infantil de recorte e colagem, anterior à linguagem, “[...] mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto [...]” (*Ibidem*: 12). O escritor tem em mãos tesoura e cola para escrever:

[...] o texto é um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes, uma manifestação do gesto arcaico do recortar-colar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola); sentido, ele é uma rede de forças que trabalham e deslocam [...] A citação, uma manipulação que é em si mesma uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno (COMPAGNON, 1996: 58).

Escrever pode ser um processo de leitura e/ou releitura para o escritor. Tudo que escreve pode ser reflexo do que já leu/releu, desde os clássicos até a obra menos conhecida. É sob esta perspectiva que podemos pensar/analisar o romance de José de Mesquita. O autor passeia por vários livros na sua apreciação de uma vida ajustada pelas leituras. Recorte e colagem se apresentam como os principais procedimentos de composição da obra do escritor mato-grossense.

Nesse campo de comparação, diremos que, tal qual em uma costura, Mesquita vai cosendo em sua obra os textos dos quais utiliza. O seu narrador lembra-nos os de Machado de Assis; o seu herói é ultrarromântico, e por isso há citações, alusões a vários livros do período correspondente; a sua Maria Piedade “corresponde” à abnegação de Maria, mãe de Jesus.

Franceli Aparecida da Silva Mello (2010) aponta a relação entre a obra de Mesquita e várias outras. Diz ela, “A primeira impressão que temos ao iniciarmos a leitura de *Piedade* é a de um *déjà vu*. Como se trata de um ‘romance tardio’ é natural que evoque num leitor assíduo de romances recordações de outros tantos” (SILVA MELLO, 2010:85). Silva Mello ressalta a identificação de Paulo com duas personagens já citadas:

[...] o capítulo 3, ‘Noite em branco’ [...] é a ocasião em que se apresenta a personalidade extremamente sensível e romanesca de Paulo, bastante parecida com a do protagonista da novela “Noites brancas” (1848) de Dostoiévski. A vida solitária e isolada de ambos acentua tal semelhança [...]

[...] Não é apenas ao protagonista de “Noites Brancas” que a personagem Paulo se assemelha, sua descrição remete-nos também à figura de Werther, de quem ele se diz “irmão espiritual” [...] (SILVA MELLO, 2010: 85).

Essa sensação de *déjà vu* assinalada por Silva Mello corrobora a ideia sustentada por nós em relação ao livro: a de que as personagens protagonistas são construídas a partir de um ideal romântico. Maria Francelina Drummond (2007) caracteriza o livro como um romance tardio, pois destoa da prosa produzida na época: o romance de 30, de cunho social¹. Para a autora, o romance de Mesquita apregoa a manutenção da cultura tradicional, entre outras coisas pelas referências presentes na obra, “[...] o leitor crítico certamente descobrirá que na voz do narrador de José de Mesquita ecoa a voz de outros narradores da Literatura Brasileira” (DRUMMOND, 2007: 141).

Assim, o romance de Mesquita pode ser visto como um mosaico de textos, que capturam uma época passada. Pois, segundo Drummond, “Os *ideais românticos* o norteiam”, apesar do caráter regional em que se procuravam revelar “os traços específicos e predominantes de Mato Grosso” (*Idem*). As constantes referências entre as personagens do romance com outras do universo literário, o mosaico de citações ou de textos, costuras de textos, *déjà vu*, contribuem para classificarmos *Piedade* como um livro de intertextos.

¹ Mesquita e o seu romance não se alinhavam ao processo literário vigente em outras partes do Brasil, mas coadunava ao contexto mato-grossense pautado em ideais políticos e religiosos conservadores. Segundo Nadaf (2009), esse conservadorismo dos homens de letras do Estado ocorre deste o princípio dos folhetins no século XIX e se estende ao século XX, reverberando na Academia Mato-grossense de Letras, Instituto Histórico de Mato Grosso e nos Grêmios literários:

Alicerçado no discurso vinculado a uma campanha para a reestruturação da sociedade em nível cultural e de progresso material, e para a manutenção da ordem e da moral, donde a conformidade rígida com o passado, o orgulho nacional e regional, e a retidão moral e religiosa exacerbadas, o folhetim aqui abordado contribuiu deliberadamente para o fortalecimento de uma “cruzada civilizatória” em prol da “isolada” e “esquecida” região (NADAF, 2009: 71-2).

1.2. Intertextualidade: fontes e conceitos

Devemos compreender o termo “intertexto” traçando o seu percurso histórico. Atribuído a Mikhail Bakhtin, algumas vezes, o termo não nasceu com o russo, e sim com Julia Kristeva. Porém, ressaltamos que o pensamento sobre o assunto e sua teorização iniciou-se com ele em seu estudo sobre dialogismo e polifonia em Dostoiévski:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor) (BAKHTIN, 1992: 337).

Quando Bakhtin começa a publicar, em 1919, o pensamento predominante em estudos linguísticos é o de Ferdinand de Saussure que, entre outras teorias e dicotomias, estabelece uma divisão em *langue* (língua) e *parole* (fala). A primeira é um conjunto de regras (fonológicas, morfológicas, sintáticas e semânticas). A língua, segundo Saussure, é um conceito social, um contrato definido pelo grupo, “a língua preexiste e subsiste a cada um de seus falantes individualmente considerados: cada um de nós já encontra, ao nascer, formada e em pleno funcionamento, a língua que deverá falar” (LOPES, 1997: 77). Já a fala é individual, e a sua existência está condicionada à língua. Para Bakhtin, entretanto, o estudo da língua nos moldes da linguística é insuficiente:

A língua, a palavra, são quase tudo na vida do homem. Essa realidade polimorfa e onipresente não pode ser da competência apenas da linguística e ser apreendida apenas pelos métodos linguísticos. O objeto da linguística é tão-somente o material e os recursos da comunicação verbal, e não a própria comunicação verbal – o enunciado em sua essência, a relação (dialógica) que se estabelece entre os enunciados, as formas da comunicação verbal e os gêneros do discurso (BAKHTIN, 1992: 346).

A *parole* saussuriana em Bakhtin se transforma em comunicação verbal ou enunciado e é sempre dialógica, o pensamento se estende ao texto e ao texto literário,

como demonstra no seu estudo sobre Dostoiévski. A principal objeção ao estudo linguístico se dá pelo fato deste abstrair o sujeito, autor do enunciado, texto², assim como o contexto extraverbal. Segundo Bakhtin, o discurso verbal não é autossuficiente, “Ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976: 6). O sentido do discurso está no seu contexto, que avalia bem mais do que seus fenômenos linguísticos. É preciso compreensão e não apenas explicação, a diferença está em que esta implica uma única consciência, enquanto a outra duas consciências, dois sujeitos, “A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica” (BAKHTIN, 1992: 338). Neste momento, precisamos de uma definição de dialogismo, o extrairemos da obra *O Problema do Texto* (1959-1961):

A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico) entabularão uma relação dialógica. Porém, esta é uma forma particular de dialogicidade não intencional (por exemplo, a reunião de diversos enunciados emanantes de diferentes cientistas e pensadores ao se pronunciarem, em várias épocas, sobre um dado problema) (BAKHTIN, 1992: 346).

Se a comunicação verbal, cotidiana, depende do contexto extraverbal para ter sentido, o outro é imprescindível neste processo e a relação eu-tu ganha importância na medida em que todos os participantes e seus discursos tenham o mesmo peso. O dialogismo só ocorre quando há sentido entre os enunciados ou textos que dialogam. O sentido está além do fato de tratarem do mesmo tema, deve haver igualdade na distribuição de sentido das vozes na comunicação verbal. Segundo Barros (2003), no dialogismo o sujeito perde o seu papel de principal voz do enunciado, ocorrendo a substituição por vozes sociais, o sujeito passa assim a ser histórico e ideológico.

José Luiz Fiorin elucidava o dialogismo em Bakhtin ao esclarecer que, “O dialogismo é sempre entre discursos” (2006: 166). Não há equivalência entre

² “Sua definição de enunciado aproxima-se da concepção atual de texto. O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio histórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na idéia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico” (BARROS, 2003: 1).

dialogismo e diálogo, interação face a face. No dialogismo sempre se dá um embate entre dois discursos, e não entre pessoas (locutor e interlocutor).

Mikhail Bakhtin identificou que os livros de Dostoiévski traziam vários discursos que dialogavam em “pé de igualdade”, ou seja, sem predominância de um sobre o outro, nem mesmo do narrador. Bakhtin faz um percurso histórico pela infiltração de um gênero em outro. Para o pensador russo, o romance polifônico do autor de *Crime e Castigo* está relacionado à evolução da prosa literária europeia. Entretanto deve-se salientar que Bakhtin não fala de diálogos entre textos:

Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, temas, imagens e ideias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência *da própria tradição do gênero*, transmitida através dos escritores por nós arrolados. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição (BAKHTIN, 1981: 138).

Essa tradição de combinar gêneros tem origem na Antiguidade. Os gregos distinguiam dos gêneros *sérios* – epopeia, tragédia, história, retórica clássica etc. – outros não-sérios – mimos de Sofron, o diálogo de Sócrates (como gênero específico), os panfletos, poesia bucólica, sátira menipeia etc. – chamados *cômico-sério*, impregnados da cosmovisão carnavalesca³. Os gêneros cômico-sérios se atinham ao dia a dia, atualizando as personagens míticas em sua fala e atuação, e não ao mito e à lenda como os gêneros sérios. O campo do cômico-sério também se baseava na experiência e na fantasia livre, no que toca à lenda havia uma crítica. Esta se caracterizava também pela pluralidade de estilos e variedade de vozes, assim como fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. Misturavam-se gêneros nas narrativas: “cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc.” (1981: 93).

³ “O carnaval propriamente dito [...] É uma forma *sincretica de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (com toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas (BAKHTIN, 1981: 105).

“Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (Idem: 107).

Em seu percurso da construção do gênero romanesco, e também do romance polifônico de Dostoiévski, diz Bakhtin que as suas raízes básicas são: a épica, a retórica e a carnavalesca. O romance, então, é formado por essa variedade de gêneros, que no conceito do pensador russo cria a *polifonia* na poética de Dostoiévski. As três raízes formam linhas que predominam ora uma ora outra na evolução do romance europeu.

Em um romance monológico a voz do narrador-autor se sobrepõe à dos personagens. Em Dostoiévski as personagens são sujeitos do discurso e não apenas objeto, são autônomas e as suas vozes estão no mesmo patamar da do narrador. Nessa perspectiva o herói dostoiévskiano tem a sua própria consciência, não sendo, também, objeto da consciência do autor. Dostoiévski vai além e torna importante a autoconsciência do herói, “o importante para Dostoiévski não é o que sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (*Ibidem*: 39). Essa autoconsciência é dialógica, pois é voltada para um outro, para fora:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 1981: 2).

Pensando na comunicação verbal (enunciados cotidianos ou o romance polifônico) o diálogo é a coluna fundamental do pensamento de Bakhtin. A interação verbal entre os participantes de uma locução – falante/interlocutor, e tópico da fala – torna inteligível a comunicação, “O discurso verbal é um evento social” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976: 11). Na literatura, ao encerrar a sua análise da poética de Dostoiévski, Bakhtin define o dialogismo, entendendo, entretanto, que o seu estudo não esgotou o tema:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada um de modo diferente (Ibidem: 235).

Em 1969, Julia Kristeva publica o livro *Recherches pour une sémanalyse*, no Brasil *Introdução à semanálise*, no qual discute o texto, e a forma como pode ser entendido, “O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é *aquilo* que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história” (KRISTEVA, 2005: 20). Essa concepção de semiótica se apresenta como o melhor meio de análise de texto, pois além de ser interdisciplinar, contemplando a sociologia, a matemática, a psicanálise, a linguística e a lógica, orientaria essas ciências na elaboração de uma *gnosologia materialista*. A análise que pensa o significante de forma vertical e banal deve ser substituída pela análise semiótica, descentrada e materialista dialética.

Pensada assim a semiótica se torna *semanálise*. Segundo Kristeva, esta se constitui pela *lógica dialética* – “termos cujos dois componentes neutralizam, reciprocamente, a teleologia da dialética idealista e a censura dirigida ao sujeito formal” (*Ibidem*: 24). A semanálise participa de um procedimento filosófico e científico, atribuindo às linguagens o sujeito e a história por meio da concepção materialista histórica:

Lugar de penetração da ciência na filosofia e de análise crítica do procedimento científico, a *semanálise* delinea-se como a *articulação* que permite a constituição rompida, estratificada, diferenciada de uma *gnosologia materialista*, isto é, de uma teoria científica dos sistemas significantes na história, ou seja, da história como sistema significante (KRISTEVA, 2005: 25).

Em 1967, antes de publicar *Introdução à semanálise*, Kristeva publicou um ensaio, no qual pensa a teoria de Bakhtin exposta em *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais*. Esse ensaio se tornou capítulo intitulado *A palavra, o diálogo e o romance*. Nesse capítulo, Kristeva considera, principalmente, os conceitos do estatuto da palavra, do diálogo e da ambivalência presentes no pensamento de Bakhtin. Kristeva ressalta, também, o modo como Bakhtin situa o texto na história e na sociedade. A incursão do russo à Idade Média e a busca pelas origens do gênero romance, é entendida como a ultrapassagem da lógica formal e da história linear, oficial e abstrata:

A história e a moral escrevem-se e leem-se na infraestrutura dos textos [...] é conseqüentemente no *carnaval* que Bakhtin irá buscar as raízes

dessa lógica, sendo assim o primeiro a estudá-la. O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, sendo, por esse motivo, uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial (*Ibidem*: 66-7).

A análise poética, para Kristeva, se encontrava no “ponto nevrálgico das ciências humanas”, a palavra, no cruzamento da linguagem e do espaço, com seus múltiplos significados. O espaço possui três dimensões: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). Para explicar a ação da palavra no texto, Kristeva traça duas linhas: uma horizontal, na qual estão o sujeito da escritura e o destinatário; e outra vertical, onde se encontram o texto e o contexto. Diz Kristeva que no “universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso” (*Ibidem*: 68). O discurso do destinatário funde-se com o do outro livro, com qual o escritor escreveu seu próprio texto. Nisso os eixos se encontram, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (*Idem*).

Na continuidade da análise da palavra, do discurso, do texto literário feita pela semiótica, chegamos a tão difundida e citada definição de intertextualidade, “... todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (*Idem*). A palavra exerce as funções de mediador entre a estrutura do texto e o contexto – ambiente cultural (histórico) – e a de regulador da sincronia e a da diacronia. A palavra, segundo Kristeva, possui três dimensões: sujeito, destinatário e contexto. Ocorre um diálogo entre esse conjunto e um conjunto de elementos ambivalentes.

O funcionamento da palavra em diferentes gêneros literários deve ser visto como translinguístico. Os gêneros literários são sistemas semiológicos impuros, e sua operação ocorre com discursos-frases, réplicas, diálogos etc.

Kristeva explica que Bakhtin procurava criar uma semiótica do texto literário que abarcaria a noção de dialogismo – inerente à linguagem - e a infraestrutura da linguística, assim como o diálogo e o monólogo. A ambivalência trata da “inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa” (*Ibidem*: 71). Kristeva se refere ao estudo da história do

gênero, no qual Bakhtin associa a criação e predominância de um gênero em determinada época com as suas ideias vigentes, diálogo socrático, a busca da verdade dos gregos; menipeia, a carnavalização da Idade Média, e uma época que procurava transgredir a religião. Em essência se fala de texto/contexto nisso que Kristeva chama de ambivalência.

Bakhtin atenta-se aos discursos nos textos. Kristeva, por sua vez, prefere falar da palavra literária. Ambos têm o mesmo efeito no texto literário e como demonstrou Bakhtin são dialógicas, e não podem ser explicadas pela linguística, segundo Kristeva:

[...] o texto não pode ser apreendido apenas pela linguística. Bakhtin postula a necessidade de uma ciência, denominada por ele *translinguística*, que, partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais, *relações* que o discurso do século XIX nomeia *valor social*, ou *mensagem* moral da literatura (*Ibidem*: 72).

A linguagem poética seria formada por um duplo que conteria uma sequência literária, “O *duplo* será a sequência minimal da semiótica paragramática, que se elaboraria a partir de Saussure (*Anagrammes*) e de Bakhtin” (*Ibidem*: 72).

A teoria dialógica de Bakhtin, para Kristeva, é a que melhor evidencia a nossa época. A subversão dos gêneros sérios (monológicos) pelos cômicos (dialógicos) na Antiguidade. Da épica pelo carnavalesco na Idade Média. E do romance polifônico na Idade Moderna mostra como as mudanças sempre são suscitadas pela transgressão na história e na arte.

Gerard Genette, em *Palimpsestos*,

1981, não atribui à intertextualidade tanta importância. Se hoje todo texto que dialoga com outro texto é considerado intertexto, ou intertextualidade, para ele, assim como outros estudiosos do tema, pode ter outra classificação.

Assim como Kristeva, Genette trata de textos especificamente, “um texto absorve o outro”, um texto lê outro, não se fala apenas de discursos ou gêneros que dialogam. Genette não faz uma discussão do que é do campo da literatura ou da linguística, o caminho já estava traçado, e ele se atém unicamente à literatura e como os textos são referenciados por outros textos.

Para Genette, o objeto da poética não é o texto e sim algo mais o *arquitexto* = *arquitextualidade* do texto⁴, “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc. – do qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2010: 11). Assim a arquitetualidade engloba todo texto produzido na literatura. Entretanto, Genette ampliou o conceito, do qual chamou *transtextualidade*, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (*Idem*). Nesse sentido a transtextualidade contém a arquitetualidade.

Existem cinco tipos de relações transtextuais, estabelecidas pelo autor: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitetualidade. Para começarmos entendendo bem a transtextualidade, deve ficar claro que os cinco tipos referidos não são estanques, a invasão de um tipo ao domínio do outro ocorre por vezes, até mesmo porque estamos tratando de diálogos.

Genette inicia sua elucidação com a *intertextualidade* – que aponta ter sido explorada primeiramente por Kristeva – definindo-a, “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (*Ibidem*: 12). O que Kristeva chama de absorção, Genette denomina co-presença.

A intertextualidade⁵ tem três formas mais usuais: a citação, o plágio e a alusão. A citação ocorre com aspas, com ou sem referência precisa. O plágio ocorre quando não se declara o empréstimo. A alusão é quando há uma relação perceptível entre um enunciado e outro.

Passemos ao *paratexto*, que Genette considera como “uma mina de perguntas sem respostas” (*Ibidem*: 14). Ao termo pertence: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa. O texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, cabe ao leitor perceber a intencionalidade do autor ao utilizá-los. Genette ilustra o caso com o exemplo de *Ulisses*, de James Joyce:

⁴ “o texto de origem de todo discurso possível, sua ‘origem’ e seu meio de instauração” (MARIN, Louis apud Genette, 2010: 11).

⁵ “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido” (RIFFATERRE, Michael apud GENETTE, 2010: 13). Segundo Genette, o estudo de Riffaterre é mais amplo que o seu, e a intertextualidade, assim como é a transtextualidade para Genette, é a própria literariedade.

Sabe-se que, quando da sua pré-publicação em fascículos, esse romance dispunha de títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com um episódio da *Odisséia*: “Sereias”, “Nausica”, “Penélope”, etc. Quando ele é publicado em livro, Joyce retira esses intertítulos, que são, entretanto, de uma significação “fundamental”. Esses subtítulos suprimidos, porém não esquecidos pelos críticos, fazem ou não parte do texto *Ulisses*? (GENETTE, 2010: 14).

Dessa forma os rascunhos, esboços e projetos, também podem funcionar como paratexto.

O terceiro tipo é a *metatextualidade*, no qual se estabelece uma relação crítica, entre um texto e outro texto, sendo que o primeiro comente o segundo, “sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (*Ibidem*: 15).

No livro, Genette pula o quarto tipo - mais adiante, como o fez o crítico, trataremos dele – e passa para o quinto, a *arquitextualidade*. Nesse tipo de transtextualidade o silêncio é constituinte, o autor pode não evidenciar de qual gênero trata a obra, pela obviedade ou para não ser classificado, “a determinação do *status* genérico de um texto não é sua [do autor], mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto” (*Idem*). Por um lado o escritor publica a obra designando ou não o seu gênero, por outro lado o crítico e o público podem aceitar ou não a designação.

O quarto tipo é a *hipertextualidade* que, apesar de se assemelhar às definições recorrentes de intertextualidade, trata de relações mais íntimas entre textos. Também podemos entender como relações mais óbvias, que não escapam a um leitor atento. Genette define assim, “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário” (*Ibidem*: 16). Então, não devemos confundir com metatextualidade, que trata do comentário de uma obra sobre outra.

Genette fala de um texto de *segunda mão* que deve a outro a sua forma e o seu resultado, uma operação chamada de *transformação*, “A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente” (*Idem*). Normalmente os hipertextos são obras literárias, como no exemplo acima, ao contrário dos metatextos, em raras exceções.

Eneida e *Ulisses* derivam da *Odisseia* de uma operação transformadora diferente da que a *Poética* deriva do *Édipo rei*, na qual a primeira comenta a segunda. Entretanto, Genette distingue a transformação presente nas duas obras. Em *Ulisses* ocorreria uma transformação simples, direta. Já que a ação da obra grega é transposta para a Dublin do século XX. Na *Eneida* a transformação seria mais complexa e indireta, Virgílio se inspira no tipo – formal e temático – criado por Homero, mas a sua história não tem a mesma ação que a da *Odisseia*. Todo texto derivado de um texto anterior por *transformação* ou por transformação indireta (imitação) é um hipertexto.

A transtextualidade, diz Genette, e seus tipos são mais que uma categorização do texto, são aspectos da textualidade:

[...] todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a *citação* é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o *prefácio* (diríamos de bom grado o mesmo do *título*) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) [...] (*Ibidem*: 21).

Todas as obras literárias são hipertextos, pois é inerente a elas a evocação de uma outra. O estudo de Genette se dá a aqueles hipertextos em que a derivação é maciça e declarada.

Laurent Jenny (1979) vê a intertextualidade como imprescindível para a formação da literatura, pois, sem ela “a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos” (1979: 5). Os arquétipos são os livros que serviram de alguma forma como referência à obra, assim o sentido é captado somente quando entendemos e relacionamos o texto lido com outros. Jenny alarga o entendimento dessa relação ao considerar qualquer obra literária pertencente a um sistema, no qual a decifração dela só é possível se o leitor possui competência para decifrar a linguagem literária. A competência para a decifração é adquirida apenas com a prática da leitura.

Para fazer parte da poética e se tornar conceito, disciplina, a intertextualidade teve que buscar espaço ao lado das teorias ligadas à tradição clássica e às de tendências modernas que analisam a obra pela biografia do autor, ou relacionando-o com outras

disciplinas ou pela imanência do texto etc. Jenny argumenta que a intertextualidade possui um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (*Ibidem*: 14). Nessa acepção *Piedade* é o texto centralizador, transformando e assimilando outros textos, se utilizando desses para a caracterização de suas personagens.

Dos conceitos de intertexto apresentados, empregaremos de modo mais amplo a afirmação de Kristeva de que todo texto é uma absorção de outro, e, restritamente, os de Genette, intertextualidade e hipertexto: já que a intertextualidade é entendida por ele como alusão, referência e citação, enxergando-a como apenas mais uma dentre outras categorizações desse processo de diálogos que pode ocorrer na literatura. Entendemos *Piedade* como o hipertexto B, portanto nele se unem os hipotextos, os textos A, que são referências na construção das personagens. Textos que apresentaremos no decorrer da análise da obra.

Entretanto, para tentarmos entender uma possível intenção do autor ao escrever o romance, veremos algo de sua biografia e literatura. Partimos da hipótese de que o sentido da intertextualidade e o seu comando na obra podem ser atribuídos a sua profunda relação com o catolicismo e ao repúdio ao estado de alma romântico, presente no ultrarromantismo (individualismo excessivo, idealização, subjetivismo etc.), bem como à admiração por algumas personagens machadianas, e uma aparente intenção de composição de uma personagem feminina exemplar, e uma masculina problemática.

1.3. Apresentando o autor

José de Mesquita era um homem atuante na cultura mato-grossense em sua época. Nascido em Cuiabá 1892, participou ativamente do momento no qual a literatura do estado começava a se difundir, escreveu contos, críticas e poemas em jornais, mas também os publicando em livros. A sua formação acadêmica era em Ciências e Letras e Ciências Jurídicas e Sociais:

Exerceu os cargos de Professor de Português, Procurador Geral do Estado de Mato Grosso, Diretor da Secretaria do Governo, Juiz de Direito da Comarca de Registro do Araguaia, Professor universitário, Desembargador do Tribunal de Justiça de Mato Grosso, Secretário

Geral do Território do Guaporé (hoje Roraima) e Procurador Municipal da Prefeitura de Cuiabá (MAGALHÃES, 2001: 54).

Além das suas atividades de jurista e docente, Mesquita ainda foi sócio fundador do Instituto Histórico de Mato Grosso, em 1919. E fundador da Academia Mato-grossense de Letras, em 1921, a qual presidiu desta data até a sua morte em 1961.

1.3.1. José de Mesquita e a literatura

Artigos publicados⁶ relacionados ao romance *Piedade* constataam o seu diálogo com várias obras, desde Goethe até Mario de Sá Carneiro, passando pela simples menção a Virgílio.

Em *História da Literatura de Mato Grosso: século XX* (2001), Hilda Gomes Dutra Magalhães aponta o anacronismo da literatura mato-grossense da primeira metade do século XX. O anacronismo se daria pela influência e referência exacerbada dos períodos romântico e parnasiano. Em Mesquita isso se reflete, tanto em seus versos quanto em sua prosa. Salienta Magalhães que os versos estão “em conformidade com os parâmetros da estética parnasiana” (2001: 55). A Mesquita isso melhor lhe cabia, em conferência intitulada *Mato Grosso atravez da sua literatura* (1924) o escritor exalta os poetas do seu estado, deixando clara a sua preferência pelos de veia literária similar a sua, vejamos:

NOITE DE ESTRELLAS

A noite cáe. O espaço se perfuma
Das essências que o vento na aza encerra
No alto, ao abrir dos manacás na terra,
Abrem rosas de fogo, uma por uma . . . (Lamartine Mendes)

[...]
Fico, como num sonho de morphina,
Lerdo, sonhando, a te fitar calado. . .
Deixa-me assim. . . Este momento alado

⁶ *José de Mesquita e o romance tardio*, de Maria Francelina S. I. Drummond; *O leitor de carne e osso e os leitores de papel e tinta: representações de leitura e de leitores no romance *Piedade* de José de Mesquita*, de Franceli Aparecida da Silva Mello.

É o resumo feliz da minha sina. (São João, Oscarino Ramos)
(MESQUITA, 1924: 6-7).

Nos excertos dos poemas de Lamartine Mendes e Oscarino Ramos, podemos conferir sonetos, uma preocupação com a forma própria do parnasianismo, bem como uma relação do homem à natureza e ao sonho, comum ao pré-romantismo. Vejamos a definição de Aguiar e Silva (1968) de pré-romantismo, no qual o poema se insere. O pré-romantismo, segundo Aguiar e Silva, se caracteriza pela relação afetiva entre natureza e homem, “[...] os lagos, as árvores, as montanhas, etc., associam-se intimamente aos estados de alma e o escritor estende sobre todas as coisas o véu das suas emoções e dos seus sonhos” (1968: 536). No discurso citado, Mesquita faz uma apologia ao regionalismo, e descrição da vida “bucólica” do homem, sem se preocupar com a modernidade que chega e afeta a cidade:

Reserva econômica da Pátria, elle será também a sua reserva intellectual e moral; quando se exgottar, esfalfada, essa literatura do Urbanismo, que canta os sortilégios da civilização, literatura de *jazz-bands* e cinemas, de alma cosmopolita e pouco brasileira, então é que, no casto esplendor da sua beleza virginal, pura como a *yara* dos nossos rios, triumphará a literatura sertaneja, nacional nos costumes, nas descrições, no phraseado, espelhando as bellezas da nossa vida rústica, da província e do sertão, onde, no dizer expressivo de Affonso Arinos, se vai tecendo a rede de solidariedade da população brasileira (*Ibidem*: 9-10).

Mesquita pode ser considerado um romântico, talvez, tardio, como afirma Ibrahim Drummond (2007). Em plena década da semana de arte moderna, defende um regionalismo “bucólico”. E na década seguinte, da explosão do romance de 30, de cunho social, escreve um romance com pitadas do Romantismo – enquanto escola literária – e do regionalismo, retratando a vida de um rapaz pertencente à cuiabania⁷ e defendendo uma vida provinciana e parcimoniosa, calcada na crença cristã.

No livro *Poesias* (1919) o autor divide os poemas em quatro partes: do amor, da natureza, do sonho, da arte. Esses elementos são características marcantes dos dois períodos citados, vê-se, então, a influência que têm na literatura de Mesquita. Os pré-

⁷ “[...] cuiabania designa certo padrão de cultura urbana, tradicional que se desenvolveu supostamente no isolamento dos centros dinâmicos. Cuiabá teria ficado por muito tempo ao largo de mudanças culturais, mantendo-se num sistema de permanência que cristalizou valores e costumes, dadas as suas condições geográficas, precariedade de acesso e vias de comunicação, situação mantida até aproximadamente a década de 60 e, de fato, modificada nos anos 80, do século passado” (DRUMMOND, 2007: 136).

românticos dão início à devassa dos segredos da interioridade humana (1968), na qual a sensibilidade aflora e se acentua, dando vazão à melancolia quase sempre motivada pelo amor e refletida na natureza sempre outonal e lúgubre; assim como ao sonho, também, sempre ruim. Na primeira parte, falando do amor, idealiza-se uma mulher:

Eu imagino uma mulher
que eu hei de amar e me ha de amar,
e que eu, esteja onde estiver,
a todo tempo, hei de encontrar.

Á força já de imaginal-a
sinto-a real diante de mim:
vejo-lhe o riso, ouço-lhe a falla....
Já se viu caso estranho assim? (MESQUITA, 1919: 11).

No poema “Guanabara”, a natureza funciona como ampliação dos sentimentos melancólicos do homem:

Noite. Na solidão do vasto firmamento
estrellas aos milhões abrem o meigo olhar.
Ha um silencio profundo.... Apenas passa o vento
tênue como um suspiro e esfrola e beija o mar.

Esta calma me evoca as noites de Sorrento
que, vistas uma vez, não se podem olvidar,
ou, nas ondas azues do Jonio somnolento,
velas brancas e naus e triremes a voar.... (MESQUITA, 1919: 72).

Magalhães classifica a poesia de Mesquita como reflexiva e filosófica, pelo menos os poemas dos livros *Roteiro da felicidade* (1946) e *Escada de Jacó* (1945). Nesses livros os poemas, em forma de sonetos metafísicos, exaltam os bons sentimentos que aproximariam o homem de Deus:

Quem ama e sabe amar em Deus e amor respira,
tem, dentro em si, constante, uma harmoniosa lira
de acordes celestais em musica desfeita.

E em mútua compreensão, na crença e na bondade,
seu ser sublimará na espiritualidade
e na doce emoção da Alegria Perfeita! (MESQUITA, 1946: 12).

Para Magalhães, esses poemas têm um tom professoral, didático, “[...] passando, muitas vezes, da exposição para a exortação, privilegiando a função conativa,

convidando o leitor ao refinamento do espírito” (2001: 56). Podemos dizer que esses elementos salientados na poesia de Mesquita, também se encontram em *Piedade*. O escritor pauta esses livros, os dois de poesias e o romance, na crença do amor cristão, ou seja, abnegado e benevolente.

As ideias de Mesquita eram expostas não apenas em sua ficção, mas também em seu trabalho crítico, visto em crônicas nos jornais de Mato Grosso durante os dois primeiros quartos do século XX. No seu trabalho como cronista, Mesquita escreve no jornal católico *A Cruz*, neste ao longo do tempo mantém três colunas *Cavacos Quinzenais*, de 1922 a 1925, *Gente e cousas de antanho*, de 1927 a 1941, e *Livros de minha estante*, de 1930 até o começo da década de 1950. Segundo Yasmin Nadaf (2002), na sua coluna *Cavacos Quinzenais*, sob o pseudônimo Marciano, ou às vezes apenas Mesquita, discorre, dentre outras coisas, sobre literatura deixando perceber a sua preferência pela tradição, tanto na forma quanto no conteúdo:

Nas crônicas que se ocuparam do fazer literário manifestou, entre vários assuntos, a sua resistência à poesia moderna que aboliu o metro e a rima, considerados por ele a razão dessa poética desde os tempos seculares de Horácio e de Boileau (NADAF, 2002: 108).

Já em *Gente e cousas de antanho*, o intento era resgatar a história de Mato Grosso por meio de cartas, diários íntimos, relatos de viagens, livros de registros diversos colhidos nos arquivos públicos e eclesiásticos de Cuiabá. Nadaf ressalta que ainda hoje esses dados servem de fonte de informação para o estudo de biografia de políticos, administradores governamentais, artistas, escritores eclesiásticos, entre outros, da fundação do estado até a época da publicação dos escritos. Quanto a *Livros de minha estante*, Mesquita realça o seu conservadorismo e acrescenta o patriotismo, vigente na Era Vargas, a essa coluna:

A própria escolha bibliográfica feita pelo autor de livros e obras ficcionais de divulgação de figuras políticas, heróis de guerras, e da natureza e geografia dos sertões, que dividiram o espaço com a crítica poética, por si só atestariam o pensamento patriótico do autor, que preferiu ainda reforçá-lo de modo claro e ufanista, como atesta acima, terminando por transformar a sua crônica-crítica em um espaço de propaganda do ideário nacionalista das décadas de 1930 a 1950 (*Ibidem*: 117).

Em José de Mesquita, reconhecemos um homem preso às tradições e preceitos literários. Orgulhoso da literatura produzida em Mato Grosso na sua época, mesmo ela estando passos atrás de outras produzidas em outras partes do país. Em conferência, no Rio de Janeiro, intitulada *Letras mato-grossenses* (1936a), Mesquita enfatiza o provincianismo do estado, decorrente da sua distância do centro do país, como preponderante e enaltecido para a construção da sua literatura. Para ele, a monotonia de uma província acentua “as cousas do espírito”. Chamando aquele momento pós-Império, com apenas alguns anos de República, de Renascença nas letras mato-grossenses, Mesquita exalta os mesmos poetas da conferência proferida em 1924: Dom Aquino Correa, Lamartine Mendes, Oscarino Ramos entre outros. A literatura mato-grossense, em *O sentido da literatura mato-grossense* (1936b), é caracterizada como reflexo da constituição do seu povo bravo, mas também melancólico:

Ao lado da bravura, a melancolia. Ellas como que se integram se fundem, se amalgamam, para formar o substracto psychico do mattogrossense de hoje. É por isso, uma feição peculiar, typica, inconfundível das nossas letras. Toda a obra mattogrossense, seja de ficção ou observação, se impregna viva e profundamente dessa doce tristeza, feita de amargura e conformação, que parece constituir o pigmento de nossa espiritualidade (MESQUITA, 1936b: 9).

Para Mesquita, isolado pela distância, o “homem de letras” de Mato Grosso se divide na exaltação dos seus momentos heroicos, como na defesa do território brasileiro contra os paraguaios, “com lances de glória e bravura” e o caiporismo do sertanejo. Elementos que, segundo Ibrahim Drummond (2007), estão presentes em *Piedade*. Nesse mesmo discurso, Mesquita afirma que há nos poetas mato-grossenses um imenso senso humano e cristão, encontrado, também, no romance que estudamos.

1.3.2. José de Mesquita e a mulher

Mesquita teve por parte de sua mãe Maria de Cerqueira Caldas, que era extremamente religiosa, a formação católica muito presente e efetiva. Segundo Nadaf, (2012)⁸ a beatitude da mãe pairou por toda a trajetória literária do autor:

Nas pegadas das virtudes maternas, José de Mesquita viveu para servir a Deus e ao próximo, nas mais variadas esferas em que atuou: cultural, jurídica, política, religiosa etc. No tocante à religião, terreno onde sua mãe serviu amiúde, ele participou da Liga do Bom Jesus e da Conferência Vicentina Homônima, de Cuiabá, tendo presidido a ambas. Tamanha foi a sua dedicação à ação católica que recebeu do Papa Pio XI a Comenda da Ordem de São Silvestre, em 1933 (NADAF, 2012: 4) (No prelo).

Dentro desse campo parental, o meio-irmão de Mesquita, Dom Aquino Correa, também o teria influenciado, como aponta Luiz Renato de Souza Pinto, em sua dissertação *Rica/Bendita; Pobre/Mal-dita: as cores da mulher em José de Mesquita* (2006). Estudante da escola católica Liceu São Gonçalo, Mesquita teve como professor Dom Aquino que lá lecionava. O ambiente familiar baseado nos ensinamentos cristãos se estendia ao escolar. Após formar-se em direito pelo Largo de São Francisco volta ao estado em 1913, e, segundo Souza Pinto, passa a ser entusiasmado por Dom Aquino, tanto na magistratura quanto nos ideais católicos. Decorrente dessa gênese, Mesquita representa em sua literatura uma figura feminina amoldada em princípios cristãos de obediência e servilidade ao homem:

[...] tratava sim, a mulher com todo o cuidado, mas sem devotá-la melhor lugar na sociedade do que os cuidados que o lar exige e sua resignação, como também a continuação da educação dos filhos, como professora – prolongamento do lar (SOUZA PINTO, 2006: 19).

Neste pequeno levantamento familiar de José de Mesquita, citemos também o seu casamento com a prima, Anna Jacintha Pereira Leite, em 1915, com qual teve cinco filhos. Atentemos para a trama de *Piedade*, na qual Paulo e Maria Piedade são primos. Anna Jacintha veio a falecer em 1942. Mesquita casou-se, então, em 1946, com a cunhada Laura Brasília Pereira Leite, com quem teve mais um filho. As irmãs eram

⁸ O texto ao qual nos referimos é *Crucina, de José de Mesquita* (2012), no prelo.

filhas do seu tio, o Barão do Diamantino. No romance, Paulo quando cogita o matrimônio pensa no fato de conhecer a moça e saber da sua educação “à moda antiga”.

José de Mesquita era um homem imensamente ativo e proferia discursos em vários lugares dentro e fora do estado. Alguns temas eram recorrentes como a literatura, já demonstrado por nós, e a “formação” da mulher. Uma formação pautada na educação cristã, a qual exaltava a moral e a virtude, para uma mulher que deveria ser mãe ou mestra, ambas, “artífice do homem”:

A mulher moderna é a auxiliar, a colaboradora do seu companheiro doutro sexo. Trabalha e lida, atira-se, como ele, ao vórtice da vida, e sofre, junto dele, nessa luta áspera que é a existência, luta na sua essência, no seu desenvolvimento e na sua finalidade. Mas para isso há que entrar blindada do aço da sua resistência moral, armada como a clássica Minerva, da sua couraça de inteligência, e, ao mesmo tempo, aureolada, como as Madonas da nossa crença, desse halo sobrenatural da Virtude, — que é força, e da Graça, — que é beleza. Só assim a mulher realiza o verdadeiro sentido do feminismo (MESQUITA, 1939: 7).

Nesse excerto de um discurso feito em Campo Grande, em 1939, Mesquita fala da mulher moderna, que não se difere muito de uma de séculos anteriores. A plateia é de moças que acabaram de se formar professoras, uma das poucas profissões que lhes cabiam na época. Percebe-se que ele cria um conceito do que seria o feminismo muito semelhante à função da mulher no ideário católico, auxiliar e companheira, sem protagonismo na relação homem/mulher, e na sociedade em geral. Em um momento histórico no qual as mulheres lutam por autonomia⁹, Mesquita nesse discurso defende a manutenção do *status quo*, e para isso utiliza da sua erudição, por exemplo, citando Minerva, deusa da sabedoria, uma figura que por um lado é autônoma, mas por outro deve obediência a Zeus. Mesquita fala de uma parceria entre a mulher e o homem, mas não diz se é uma relação de via dupla, ou se cabe apenas à mulher essa noção de companheirismo.

Nesse mesmo discurso Mesquita fala do mundo moderno e as suas características, “a falta de idealismo, o amortecimento da fé e a obliteração do

⁹ Como marco da autonomia feminina no Brasil, salientamos o direito a voto. Em 1932 o Código Eleitoral Provisório concedeu o voto às mulheres casadas com o aval do marido ou as viúvas e solteiras com renda própria o direito de votar e serem votadas. E o Código Eleitoral de 1934 retirou as restrições, mas o voto não era obrigatório.

sentimento” (1939: 5). O homem moderno ocupa-se somente com riquezas e prazeres, perdendo a sua fé. O mundo sem espiritualidade, segundo ele, se transforma em suceder de acontecimentos “ligados por leis econômicas inexoráveis” (*Ibidem*: 10). A perda da fé leva ao que chama de deturpações e adulterações, ou seja, outras crenças religiosas que não a católica. Há apenas a preocupação com o material, é esse tempo que pretende igualar os sexos:

Tudo se nivela na chatice do século *standard*, da era motorizada, da equiparação dos sexos, que nem permite, encontrar na mulher o nível superior de sentimento que antes apresentava.
Não há contar com delicadezas, suscetibilidades, escrúpulos e barreiras morais: o que domina é a força quasi fatalística do instituto e da matéria (*Ibidem*: 11).

Segundo o autor, a salvação do mundo é a mulher, a qual cabe não ser superior ao homem, mas ser sua guia, companheira e amiga. Uma vez, diz Mesquita, uma mulher, Eva, transgrediu as leis de Deus e o mundo se perdeu. Entretanto, ela o remiu com Maria, mãe de Jesus, “personificação do espírito: feminino de renúncia e sacrifício, morrendo de morte mais dura que a própria morte, a paixão do filho” (*Ibidem*: 11). Para salvar o mundo, deve a mulher, claro, escolher ser Maria, e com amor e abnegação – como se fossem sinônimos –, e não concupiscência, levar o homem pelo caminho correto. Só assim a mulher moderna – mãe e professora – salvará o mundo.

Essa conferência é posterior à escrita e publicação de *Piedade*, 1937. A ideia de mulher abnegada ao homem é personificada na obra através de Maria Piedade, moça religiosa e apaixonada pelo primo, Paulo, rapaz doente, ao qual se dedica fervorosamente após o casamento. Essa personagem feminina faz o que Mesquita apregoa em seu discurso sobre a “função” da mulher no mundo moderno: a de salvadora. No romance, Maria salva Paulo, redimindo-o da sua vida pregressa, mostrando-lhe a virtude do casamento. A esposa cuida do marido como uma mãe:

À mulher moderna está destinada essa, grande, missão de orientar o mundo moderno para a Salvação que é, mesmo abstraindo do sentido místico, «guardar intacto o melhor do seu ser». Ah! minhas afilhadas, se soubésseis — mas vós, por certo o sabeis, se imaginásseis — e, seguro, o imaginais — a força, o prestígio, a autoridade que tem a mulher, quando, norteadas para o bem do homem, lhe sabe ser amparo, confidente e encaminhadora na vida! Só lhe encontro paralelo no

império fatal que ela sabe ter quando fascina para o mal e o arrasta, nos seus coleios serpentinados, para o abismo dos abismos (*Ibidem*: 12).

Nessa visão dicotômica da mulher: salvadora ou destruidora do mundo. Piedade se encaixa no primeiro tipo de mulher a que ampara e encaminha para o bom caminho, um mundo temente a Deus e pautado em seus princípios. Uma mulher moderna na concepção de Mesquita.

Buscamos pincelar com as próprias palavras de Mesquita as suas concepções de literatura e sobre a mulher. Já que são de extrema importância para a análise do romance estudado, pois, a literatura vista como um exercício de erudição e regulado à visão clássica, é demonstrada pelo mato-grossense na feitura da obra, em suas inúmeras alusões, citações, referências, ou seja, intertexto. A mulher salvadora do mundo, ou seja, do homem é encarnada pela personagem que dá título à obra, obedecendo rigorosamente a sua missão dentro do conceito de José de Mesquita.

1.4. *Piedade* e o narrador machadiano

O narrador do romance *Piedade* nos remete aos narradores de Machado de Assis ao levantar questões ao longo da narrativa, às vezes em tom quase condenatório às personagens; ao buscar dialogar com os seus leitores, Mesquita se esmera para lembrar o autor carioca. Mesquita admirava Machado, tanto que em 1940 escreveu um texto, *De Livia a Dona Carmo (As mulheres na obra de Machado de Assis)*, no qual elogia a composição das personagens femininas.

Essa admiração se estendeu a sua ficção, tanto em *Piedade*, quanto em seus contos, pelo menos é o que aponta Modesto de Abreu em ensaio, *Um discípulo de Machado de Assis* (1936). Como tantos outros, diz ele, podemos considerar o autor mato-grossense como um discípulo do bruxo de Cosme Velho. Nesse ensaio, Abreu salienta o humor como ponto convergente, “Em José de Mesquita há, sem imitação nem aparência preconcebida, nesgas de humorismo característica e inconfundivelmente machadiano” (1936: 2). O humor destacado por Abreu está contido no livro de contos *Espelho de almas*, de 1932, nos quais encontra intertextos:

[...] em outro conto, ha um idyllio romântico entre uma tamartineana Graziella e um poeta: “durou seis mezes, custou-lhe duas caixas de pennas Mallet e umas três resmas de papel almasso...” É uma associação de idéas, que o próprio *conteur* explica: “O amor é cousa muito relativa, na duração como no custo. O da Marcella por Braz Cubas durou mais e custou mais caro” (ABREU, 1936: 4).

Há aí uma citação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no conto *A lição de Mimi*, o protagonista é um rapaz de 17 anos com sonhos românticos diante do amor. Porém, o enlace amoroso de Frederico é platônico, não concretizado. Abreu ressalta aí o tom jocosos com a qual o narrador de *Mesquita* relaciona os fatos semelhantes no conto e no romance. O mesmo tom está presente no livro de Machado quando trata do romance do jovem Brás. Abreu assinala outros trechos com humor nos contos de *Mesquita*.

Vejamos dois excertos, um de cada obra que corrobora o nosso argumento. Primeiro de Machado, em *Quincas Borba*, de 1891:

[...] tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a façamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada (ASSIS, 2002: 38).

Agora *Mesquita*, em *Piedade*:

Sabia, entanto, ser volúvel sem dar a impressão de que o fosse e, isto porque, ao certo, em dado momento, todos tinham a impressão de que a viúva os amava a cada um per si, com exclusão dos demais, quando, no fundo, a verdade era que só se amava a si mesma, através do culto que lhe prestavam os seus amadores. Vaidosa a mais não ser, dissimulava a sua garradice que assim ficava parecendo natural dom de sua formosura e por espontânea qualidade de espírito se tomava o que aliás pareceria arrebique de loureira (MESQUITA, 2008: 42).

Ambos descrevem mulheres que têm como atrativo a beleza, são insinuantes e vaidosas, desejam olhares, mas não mais que isso. Machado descreve Sofia o alvo do amor, até certo ponto ridículo, de Rubião. Já *Mesquita* descreve Eunice, uma viúva por

quem Paulo tem uma paixão platônica. O narrador machadiano mostra uma mulher que utiliza dos seus atributos físicos para lidar com as pessoas. No romance mato-grossense, o narrador exibe uma viúva que faz uso do mesmo artifício. Dissimuladas, essas mulheres, deliberadamente ou não, brincam com os protagonistas das obras. Os narradores, em terceira pessoa, sabem muito bem o que se passa pela cabeça delas.

Ressaltemos que a apresentação das moças e suas eventuais participações na trama se distinguem. Em *Mesquita*, apesar dessa exposição indulgente de Eunice, ela não escapa ao julgamento do narrador, “Tinha para si o Machiavel de saias, Talleyrand aperfeiçoado pela astúcia atávica de Eva, que é conhecendo-se bem que se pode evitar-se melhor” (2008: 42). Na obra o ideal é personificado em Maria Piedade, às outras mulheres cabe o papel de antagonistas de Maria. O narrador de Machado é mais complacente com a figura feminina ao dizer para não a tomarmos por mais ou menos santa do que é, ou seja, sem maniqueísmo.

Em Machado um dos seus recursos narrativos mais conhecidos é a referência direta ao leitor, como em, “Queres o avesso disso, leitor curioso?” (2002: 33), no qual busca a cumplicidade do leitor, ao mesmo tempo em que manipula a sua leitura, dizendo o que lhe passou, que é isso e não aquilo. *Mesquita* também dialoga diretamente com o seu leitor, “Se possível fosse repetir-se a fatal Helena, numa outra que reunisse os trinta pontos da formosura integral recapitulados pelo Cornigero, estou – e você, também, leitor – que nós lhe preferíamos qualquer moreninha picante, mas graciosa, de nossa intimidade” (2008: 46). O narrador procura a aquiescência em seu comentário, como em Machado, porém, sendo um pouco mais assertivo.

Entretanto, quando se trata de *Piedade* o humor característico e peculiar do narrador machadiano é escasso. Raras são às vezes em que ocorre:

De resto, nisto de casamento, entre ou não o amor, tudo é muito relativo, precário, fuginte às assertivas categóricas, como tudo o que se refere às mulheres no seu trato com os homens. Se fosse possível dizer, como Wilde, num dos seus paradoxos, que “quando uma mulher se casa segunda vez é porque detestava o primeiro marido e quando um homem se consorcia de novo é porque adorava a primeira esposa” teríamos já então uma “lei” acerca das segundas núpcias ou dos que reatam o nó partido da maridança (MESQUITA, 2008: 41).

Esse excerto remete aos narradores de Machado e suas citações. *Mesquita* usa uma frase espirituosa de Wilde, mordaz por natureza, que trata do casamento, ou

melhor, do segundo casamento, que homem e mulher entendem de modo diferente. O narrador discorda e pondera que o inverso também ocorre, ou seja, a mulher pode ter adorado o primeiro marido, e o homem não ter tido afeição à primeira esposa.

Comparamos os narradores no que concerne à estrutura empregada, ou seja, de um narrador opinativo e erudito. Entretanto, há de se ressaltar que a característica do narrador machadiano que mais realça aos olhos, o sarcasmo, não está presente em *Mesquita*. Neste o narrador julga sem deixar para o leitor nenhuma dúvida de que sua sentença seja correta. Já em Machado a narração, como qualifica Roberto Schwarz (1990), é intrometida, “Essas intromissões, que alguma regra sempre infringem, são o recurso machadiano mais saliente e famoso” (1990: 17). Schwarz caracteriza essa intromissão como um requisito técnico do autor.

Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990), faz uma análise do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* em que associa a volubilidade do narrador-protagonista à classe dominante brasileira:

No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. Entretanto ela existe, e, se ficarmos a certa distância, deixa entrever as grandes linhas de uma estrutura social (SCHWARZ, 1990: 18).

Através do estudo da narração do autor defunto ou defunto autor, *Brás Cubas*, Schwarz nos mostra como essa personagem viveu grandes aspirações, mas nenhuma realização. A história da vida de Brás é contada com humor provocativo pelo próprio, que a todo momento tenta chocar o leitor, “A todo momento Brás exhibe o figurino do *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconsequência que o curso do romance vai normalizar” (1990: 19). A narrativa é troça, brincadeira, e Brás reveza várias poses, o leitor tem que estar disposto a entrar neste jogo de faces proposto pelo narrador, “O terreno é movediço, e cabe ao leitor orientar-se como pode, desamparado de referências consentidas, e tendo como únicos indícios as palavras do narrador, ditas em sua cara, com indisfarçada intenção de confundir” (*Ibidem*: 22-3). Brás é manipulador e criador de um ato de representar, não que as suas histórias não sejam “reais”, mas como característica de uma literatura

moderna os fatos são deslocados para essa representação. Tudo na obra é arbitrário, e nada objetivo, a não ser a intenção do narrador de confundir.

Antoine Compagnon (1996), quando fala da citação, distingue a sua forma e função em obras literárias. Antes de tudo a citação deve ter uma função, para não ser apenas uma forma no texto. Entretanto, em um determinado sistema uma forma cumpre uma função, em outro sistema (outro lugar, outra data) cumpre uma função diferente. Pensemos a forma, como o narrador, no sistema de Machado corresponde a uma função, em *Mesquita* à outra.

Pensando nisso, a alusão do narrador machadiano em *Piedade* descaracteriza a função que este tinha na obra de Machado. Se a forma é parecida, a função, apesar do cunho crítico, não anda pelo mesmo caminho. Em *Mesquita* a função é clara ao leitor, revelar-lhe o quanto leituras ultrarromânticas podem ser perniciosas para temperamentos fracos, como o do protagonista, Paulo. A forma irônica que caracterizava a obra do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* não está na narrativa do autor mato-grossense. Em *Mesquita* o narrador não tem humor ou ironia, a sua narrativa tem um tom didático, professoral, como aponta Hilda Dutra Magalhães ao tratar da sua poesia.

1.5. Os leitores em *Piedade*

Paulo, o protagonista masculino da obra, lê muito, tanto que o narrador atribui às suas leituras o seu temperamento frágil, com tendência à melancolia. A leitura dá mote ao livro, e é por ela que o autor sustenta a sua crítica. Como afirma Silva Mello (2010), “A tematização da leitura se dá, na sua forma explícita, principalmente através da personagem Paulo que além de bacharel em direito é escritor, possui uma excelente biblioteca e não perde ocasião de exibir seu repertório de leituras” (2010: 84). As referências às leituras de Paulo são feitas com recorrência pelo narrador. Além dele, há outras personagens que transitam ou se referem a livros no decorrer da narrativa, como Ricardinho, um amigo.

Paulo transborda erudição, passando dos clássicos aos modernos. Na sua biblioteca há espaço tanto para um quanto outro, como ele mostra a Ricardinho:

— Tenho aqui o Camões em diversas edições... O Fernão Mendes... Sá de Miranda... “A Vida do Arcebispo”...

Oh! Isto é admirável! Exclamou, num assomo inconstante, o leitor dos bons mestres da língua.

— E, em outro gênero, o Bocage, o Tolentino, o Felinto... Esta prateleira é só do Castilho... Aqui em cima, as obras de Herculano... Se você prefere os modernos... (MESQUITA, 2008: 68).

Ricardinho repele a oferta de Paulo de lhe mostrar livros recentes chamando-os de “lantejoulas falsas”. Paulo se detém na vontade de contra argumentar a afirmação do outro. A atitude de Ricardinho ao desprezar os modernos coaduna a sua apresentação páginas antes:

Ricardinho era a figura do homem mulherengo, do fraldeiro, que só se sente bem à sombra amparada das barras de saia, como se a consciência de sua natural inferioridade mental lhe incutisse a necessidade moral de um apoio na existência, que só o carinho, senão a compaixão feminina, lhe poderia dar. Infeliz, porém, ainda nisto, não lhe fora possível encontrar até os seus 29 janeiros, que os tinha bem contados, a compassiva criatura cujo amor o redimisse a seus próprios olhos e o soerguesse ao nível dos demais homens que “são amados” (*Ibidem*: 65).

Ricardinho é descrito como uma figura patética, sem noção do ridículo que passa nas mãos das mulheres de quem se aproxima. Demonstrando aptidão ao vernáculo se tornou professor, dando aulas particulares, sustentava assim a si próprio e duas irmãs. Antes, porém, procurou se colocar em um cargo público, sem sucesso.

Silva Mello classifica essas duas personagens como, “exemplos de leitura ‘intensiva’ e ‘extensiva’” (*Ibidem*: 91). A leitura intensiva ocorreria quando o leitor se atém às leituras de livros de forma, “canônica, repetitiva e litúrgica, mais ligada a momentos específicos do dia e do ano do que ao conteúdo [...]” (CALABRESE, 2009: 697), o leitor em questão seria Ricardinho. Já na leitura extensiva, da qual Paulo seria um representante, ocorre a leitura indiscriminada de textos, “dominada pela *curiositas* nômade de indivíduos que já podem dispor de um mercado editorial em forte expansão [...]” (*Idem*). As personagens encarnam, pois, esses dois tipos de leitores, denominados por Rolf Engelsig e Rudolf Ascenda para entender o papel da literatura “no contexto biográfico dos leitores” (*Idem*). No caso, as preferências literárias realçam a personalidade de cada um: Ricardinho fincado no passado, denotando arcaísmo; e Paulo transitando entre a modernidade e o clássico.

Nessa discussão entre clássico e moderno, em *Por que ler os clássicos?* (1993), Italo Calvino discute a relação do leitor com os clássicos e enumera catorze definições de clássicos. E encerra dizendo, “A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos” (CALVINO, 1993: 9). Essa assertiva cabe também à pergunta por que não ler os modernos, algo que Ricardinho se priva ao rechaçá-los. É curioso que Paulo não diga os nomes dos livros modernos que possui em sua biblioteca, pois é interrompido por Ricardinho. Nas prateleiras do jovem há autores portugueses dos séculos XVI, XVIII, XIX e XX. Obras clássicas em sua maior parte do romantismo, período caro ao rapaz.

A décima primeira definição de Calvino é, “O ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (*Ibidem*: 13). Se o “seu” clássico é aquele que define o leitor, ou seja, ajuda a constituir sua personalidade, e o define, pelos livros que recheiam a prateleira de Paulo, percebemos que os “seus” clássicos, o definem como: romântico, sonhador, introspectivo, melancólico etc. Os “seus” clássicos românticos explicam a vida angustiante.

Na narrativa de *Piedade* nomes de autores e obras clássicas são citados, como Lamartine, Baudelaire, Goethe, Virgílio, Flaubert, Anatole, S. Francisco de Assis, Chateaubriand entre outros; ao lado de outros não tão famosos hoje, como Luiz Pistarini, Maurice de Guerin etc.

Então, essas citações pontuam por um lado o ecletismo da personagem, e por outro a erudição do seu criador que cita não só obras literárias, mas também pinturas e esculturas. Alguns autores do século XIX, como Machado de Assis, tinham o costume de citar obras artísticas em seus livros. Machado, em *Helena*, de 1876, por exemplo, coloca nas mãos de suas personagens uma vez ou outra um livro:

- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.
- *Paulo e Virgínia?*
- *Manon Lescaut.*
- Oh! exclamou Estácio. Esse livro...
- Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.
- Não é livro para moças solteiras... (ASSIS, 1997: 38).

Eça de Queiros também mostra personagens lendo em *O primo Basílio*, “Era a Dama das Camélias. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia” (QUEIROS, 1997: 17). Eça descreve o hábito de Luísa, moça fútil e influenciada pelas suas leituras românticas, como Paulo.

Dentre as personagens leitoras a mais famosa, com certeza, é Emma Bovary, de Flaubert, publicado em 1857. Mario Vargas Llosa (1979) relata a sua admiração por Emma Bovary e as suas rebeldias, se diz seu cúmplice por ter sido influenciado por algumas, “[...] e essa é uma das combinações as quais, envenenado, como ela, por certas leituras e espetáculos de adolescência, sou mais sensível” (VARGAS LLOSA, 1979: 17).

Emma não distingue a realidade objetiva da subjetiva e vive a ilusão, fazendo de tudo para concretizá-la. A realidade subjetiva é criada pelas leituras dos livros românticos que se chocam com a versão objetiva cinzenta e pobre, “Ilusão e realidade são [...] inseparáveis” (*Ibidem*: 113). Explica Vargas Llosa que essa dualidade não se dá dialeticamente, ou seja, da união dos contrários, mas sim na reciprocidade, coexistindo e alcançando sua plenitude em função do outro:

Escrever, realidade fictícia, é sempre enganar; a escrita é o reino da fantasia. A inadaptação de Ema à vida é filha, em boa parte, de suas leituras, dessas histórias românticas que modelaram em sua mente uma realidade ideal que não se ajusta à real (o que quer dizer que esses romances falsificam a vida) (VARGAS LLOSA, 1979: 116).

A influência dos romances na vida de Emma fica clara logo após ela fazer sexo com Rodolfo, ao se comparar às heroínas dos livros, “Lembrou-se então das heroínas dos livros que lera, e a poética legião daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com vozes fraternais que a encantavam” (FLAUBERT, 1998: 155). Emma Bovary transporta o irreal para o real sem se preocupar com as consequências e constrangimentos que podem lhe causar. Ela não entende que o que é permitido na ficcionalidade pode não ser na realidade.

Silva Mello caracteriza esses leitores como de papel e tinta, remetendo a Marisa Lajolo e Regina Zilberman (*apud* Silva Mello, 1996) que os estudam e observam a importância dessa categoria para o estudo da leitura, “Projeção do desejo do escritor, de suas memórias de leitura, da utopia de uma época ou reflexo de pesquisas de

mercado [...]” (*apud*, 1996: 84). Conjecturamos que Mesquita escreve para um público leitor que tinha acesso a boa parte dos autores e obras citados por ele. Como cronista por mais de três décadas, Presidente da Academia de Letras de Mato Grosso e incentivador de Academias, devia conhecer as leituras dos mato-grossenses, ou pelo menos da elite a quem os livros eram mais acessíveis. Se o autor escreve para um público virtual, como apregoava a Estética da Recepção, Mesquita pensou em um leitor erudito e apreciador tanto dos clássicos quanto dos modernos.

O leitor de papel e tinta Paulo transita entre a poesia e o romance, o romântico e o clássico. As suas leituras corroboram a afirmação do narrador de que o seu temperamento é fruto delas. Observemos, com Piedade, a escrivaninha do rapaz quando ela entra no seu gabinete:

Timidamente se achegara a moça até a escrivaninha pejada de livros e revistas, tendo ao centro o grande tinteiro de bronze – um lindo grupo de oreades dançando em torno de um velho Pan – e sentando-se na giratória, pôs-se a ler as lombadas dos livros apinhados sobre a mesa. Os “Pensamentos” de Marco Aurélio se acostavam às obras poéticas de Samain e sobre um “René”, cujas folhas pareciam ter sido cortadas nesse dia, pois ainda a espátula ficara dentro do volume [...] (MESQUITA, 2008: 89).

Dos pensamentos de um imperador à poesia e prosa do romantismo francês, os livros na escrivaninha da personagem constataam o seu comportamento hesitante, tendência à grandiosidade, mas também à introspecção. Através dessas leituras conhecemos a intenção do narrador, ou seja, compor os protagonistas. A sua fundamentação é feita pela apresentação das leituras.

O sentimentalismo das personagens percorre todo o livro em referências, citações e leituras em momentos significativos da história. O narrador as insere nos momentos melancólicos da obra, por exemplo, quando Paulo planeja viajar para se afastar da cidade, passando um tempo em Chapada dos Guimarães, após o irmão ter sido internado por loucura, “Levaria poucos livros – três ou quatro – os clássicos latinos de sua preferência, Virgílio e Ovídio, um volume de Maupassant e as poesias de Musset” (MESQUITA, 2008: 86). Ou nesse longo trecho que transcreveremos, no qual o narrador nos conta as leituras que Piedade faz a Paulo, quando este já está debilitado pela doença:

[...] Contava-lhe histórias – a vida da cidade, relatada pela mãe e pela irmã, ou lia-lhe trechos dos seus livros preferidos – Musset, Samain, Bilac, Amadeu ou Quental. Certa vez abriu o Alberto de Oliveira e entreparou a ler o soneto, modelo de lindo-horrível, que é a *Visão do tísico*, e que Paulo gostava de recitar quando ainda bom:

E agora esta mulher, que a rir nos acompanha!
E a ladeira infinita! e a lúgubre montanha!
E o céu negro! e no céu nem sequer uma estrela!

— Não, não leia isso hoje – pediu o marido. Antes o trecho da *Divina chimera*...

E apontava sobre a mesa um livro fino, de encadernação escura, severa. Piedade tomou-o e abriu a folha já marcada:

Noite que és a Beatriz que inspira e que conduz,
a ti suba ó perfume alucinante e forte
da flor que, às minhas mãos, esplendida, reluz!

É tua a febre ardente em que torturei!
Tu me cinges de sombra e a sombra é quase a morte!
Noite divina e triste, a ti tudo o que amei!

Em seguida, pôs-se a ler os próprios versos de Paulo, os versos dos dias felizes de noivos, que, com arte paciente, copiara em um caderno – fora seu último trabalho – sobrepondo-lhes um dístico de Musset e estas palavras: “Maria, são teus estes meus versos... E quando me for, os lerás, pensando em mim, que pensava em ti ao escrevê-los...” (2008: 136-7).

Nesse fragmento podemos inferir o quanto a leitura é importante na trama, pois se trata de momentos finais das personagens. Pelas leituras citadas, confirma-se a linha sentimental, exposta durante todo o livro, como a de predileção de Paulo: referências a Musset, Samain, Bilac, Amadeu, Quental; e trechos citados de um soneto de Alberto Oliveira e da *Divina Comédia*. Esses tratam da morte, e a mulher associada a ela. Em *Visão do tísico* a mulher e morte são lúgubres e assustadoras. Por isso mesmo Paulo interrompe a leitura e pede à Piedade que leia *Divina chimera*, na qual Beatriz envolve o eu-lírico na sombra, entretanto é um misto de “divina e triste”.

1.6. Alusões, citações, referências etc.

Se a intertextualidade é um mosaico de citações, *Piedade* se encaixa corretamente nessa definição, pois, em suas páginas transitam obras de vários séculos e tendências, principalmente o XIX, em alusões, citações, referências etc. A leitura da

obra pode travar se o leitor possuir um conhecimento mínimo de literatura, uma vez que pode se sentir impelido a procurar pelas referências detectadas. Jenny (1979) aponta como a leitura intertextual cria um texto de bifurcações que abre “o espaço semântico”. No romance estudado por nós esse espaço semântico é a relação leitura/caráter de Paulo e mulher/função moral impregnado em Maria Piedade. Mas deixemos isso para as análises desses dois personagens nos próximos capítulos. Neste pretendemos assinalar os diálogos entre *Piedade* e outras obras.

Alguns capítulos do livro se nos apresentam como alusões, “relação perceptível entre um enunciado e outro”, a título de livros, citemos três: *Noite em branco*, *A confissão de Álvaro* e *A viuvinha*. Respectivamente alusões a *Noites brancas* de Dostoiévski; *A confissão de Lúcio* de Mário de Sá Carneiro; e *A Viuvinha* de José de Alencar.

Noites brancas foi publicado em (1848), o livro conta a história de um rapaz solitário que perambula pela cidade de São Petersburgo, em uma noite ele encontra uma moça que está apaixonada por outro rapaz. O protagonista a ajuda ficar com outro e ele permanece em sua solidão pelas ruas da cidade. Mesquita preocupa-se em mostrar durante toda a narrativa a solidão de sua personagem, Paulo, e a alusão ao livro do escritor russo supõe haver uma intenção de reforço.

A confissão de Lúcio (1914) narra a história de Lúcio e suas perturbações após conhecer Ricardo e, posteriormente, sua esposa Marta, da qual se torna amante. Entretanto, Lúcio parece ser apaixonado pelo amigo também. O desfecho é o assassinato de Marta, porém, sem ficar claro se realmente quem morre é a moça ou Ricardo, ou se eles eram a mesma pessoa. Essa dificuldade advém da narração ser em primeira pessoa, ou seja, a confissão de um homem sem noção da realidade. Em Mesquita não temos problemas de compreensão das afirmações do narrador, já que é em terceira pessoa, mas, sobretudo porque a alusão à obra de Sá Carneiro faz parte da estratégia daquele para convencer o leitor da influência da leitura na formação do caráter, desta vez, de Álvaro:

Álvaro que arrastara a cadeira larga, estufada, para bem junto de secretária, começou após uma ligeira hesitação logo dominada, a abrir o seu coração a Paulo que, silencioso, o escutava.
— Paulo, mais dia menos dia, eu sinto que vou enlouquecer... Não se espante, nem se horrorize. Vocês serão forçados a mandar-me para o hospício, quando menos esperarem...

— Enlouquecer, você, Álvaro? Como? Por quê?

— Ouça-me com calma e concluíra se tenho ou não razão em minhas suspeitas. Não sei como tenho conseguido dissimular até hoje o estado horrível dos meus nervos. Mas sinto que, em pouco tempo, já não poderei esconder o meu mal [...] E, com um prazer doentio, devoro quanto livro me vem às mãos que trata do arrebatamento passional, sentindo-se dia a dia arrastado, mau grado a mim mesmo, nesse lançante trágico do crime...

— Você faz mal em ler esses livros, Álvaro, interrompeu o irmão, só servem para complicar o seu estado [...] (MESQUITA, 2008: 27-8-9).

Álvaro conta ao irmão a sua perturbação proveniente da sua obsessão pela esposa, Naninha, que o faz acreditar ser capaz de cometer um crime. O desfecho do caso do irmão é a internação no manicômio após tentar matar a companheira. Lúcio tem um final trágico, assassinato e prisão. Álvaro por pouco não tem o mesmo fim. A semelhança entre as personagens reside na perda da consciência de seus atos.

Nesse excerto, podemos atentar também para a recriminação que Paulo faz ao irmão quando este lhe diz que procura livros que tratam de “arrebatamento passional”. Sendo que no início desse capítulo o narrador dizia a respeito dele:

[...] E o pior, era que procurava, com extrema cautela, esconder, mesmo aos mais chegados, essa especial feição da sua alma que lhe parecia um estigma de inferioridade mental, uma neurose hereditária, reforçada pela sua educação e pelas leituras românticas de que saturara o espírito (*Ibidem*: 26).

A ironia contida na fala de Paulo não é aproveitada pelo narrador, que momento antes desaprovava “essa feição” da alma do rapaz. Percebe-se nesse trecho retirado do livro que Paulo temia ter o fim que Álvaro acabará tendo. A neurose é hereditária, segundo o rapaz, mas o narrador acrescenta a educação e as leituras às suas causas, as mesmas que Paulo depois iria repreender no irmão. Como já dissemos, Paulo é salvo por Maria Piedade, já Álvaro não tem uma Piedade que possa resgatá-lo, apenas uma Naninha que auxilia no aprofundamento do seu estado, mas isso é discussão para o próximo capítulo.

A *Viuvinha* que serve como título de um capítulo de *Piedade* parece ter sido inspirado na obra homônima de José de Alencar (1857). Nesta narrativa a viuvinha em questão é Carolina, moça pobre que se casa com Jorge, um jovem falido que após desposar a moça forja a própria morte para não causar vergonha a ela. Jorge foge, mas anos depois retorna rico, devido ao comércio, e sob outra identidade. Mesmo passado

algum tempo, Carolina, jovem ainda, continua em luto pelo marido morto. Jorge, agora com o nome de Carlos, se surpreende ao ver que a esposa ainda está consternada com a sua morte. Ele se aproxima dela e corteja-a, mas ela repele a investida do rapaz, cedendo apenas quando ele lhe conta quem realmente é. Ressalta-se a virtude moral dessa mulher, a sua fidelidade à memória do falecido.

Já em *Piedade*, a viuvinha em questão é o oposto da de Alencar, não que seja uma crítica à obra deste, mas em *Mesquita* todas as mulheres fora da família de Paulo e Maria são vacilantes em relação ao caráter, justamente para marcar a integridade moral de *Piedade*. Eunice, a viuvinha, como já descrevemos, é uma moça vaidosa que gosta de se exhibir para os homens da sua roda social. Ela é jovem, bonita, insinuante e, além disso, diferentemente de Carolina, rica, por isso mesmo os jovens solteiros se enamoravam dela e se tinham como pretendentes de um segundo casamento. Eunice, segundo o narrador, tinha esses como cultuadores, que adorava manter.

Portanto, Eunice é o oposto de Carolina, viúvas distintas, enquanto uma seduz, demonstrando seu “desvio” moral, a outra se mantém fiel ao seu marido morto, evidenciando a sua retidão. O autor mato-grossense muda o sentido da figura da viúva em Alencar. Entretanto, deve-se salientar que Carolina é a heroína do romance, enquanto Eunice contrapõe-se à heroína de *Mesquita*.

A formação da família de Paulo e *Piedade* é contada no capítulo *Flor das morenas*, a história é uma alusão a *Iracema* (1865) de Alencar, detectada por Silva Mello:

A bela índia Rosa (a flor das morenas, acima mencionada) é outra personagem do romance que nos parece familiar. Trata-se da ancestral que, junto com o português sargento Monteiro, deu origem ao ramo da família de Paulo e *Piedade*. Temos, para nós, que a semelhança com *Iracema* de Alencar não é mera coincidência (SILVA MELLO, 2010: 87).

As histórias se assemelham, pois, falam do amor de um português e uma índia que acabam formando, no caso de *Iracema* – dentro da concepção romântica indianista brasileira – o povo brasileiro. E em *Piedade* formam a família Monteiro, vencendo as vicissitudes impostas por seus “algozes”.

Assim, *Piedade* vai se construindo com a ajuda dessas e outras obras. No que tange às personagens principais, Maria *Piedade* e Paulo, constatamos a identificação da

personagem feminina com Maria, através da escultura de Michelangelo, e do rapaz com as personagens masculinas ultrarromânticas, que será delineado por nós nos próximos capítulos.

CAPÍTULO II - MARIA PIEDADE ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Diante de uma obra literária a atenção do leitor pode se voltar para vários elementos que a compõem: o enredo, a narrativa, o poder de descrição do escritor, o foco narrativo único ou múltiplo, a trama ou as personagens etc. Em *Piedade*, a construção das personagens principais Paulo e Maria Piedade parece-nos ser o elemento mais patente na obra. Aparentemente as protagonistas, assim como outras personagens, apresentam algumas semelhanças com figuras representadas em outras obras artísticas (*Pietà*, na qual são representados Jesus e a Virgem Maria, de Michelangelo; *Werther*, de Goethe; o protagonista sem nome de *Noites Brancas*, de Dostoiévski etc). Isso nos leva a crer que essas personagens foram moldadas a partir desses textos.

Maria Piedade em sua trajetória narrativa caminha para se assemelhar a Nossa Senhora, pois, além do nome, carrega a bondade, a temperança, a resignação e outros sentimentos compatíveis a uma boa cristã. Aludida à representação de Michelangelo, a personagem tem uma cena emblemática quando ampara o marido em seus braços como uma mãe piedosa. Paulo segue o caminho das personagens ultrarromânticas: solitário, introspectivo, sofredor etc. Assim, é estruturado com esses elementos, e a todo o momento o narrador lembra ao seu leitor em alusões.

Mas antes de tratarmos, especificamente, das personagens de *Piedade*, e a construção dessas por meio da intertextualidade, façamos um mergulho pela história e concepções da personagem.

2.1. A personagem

Para uma obra ter identificação com o público, dentre outras coisas, deve suscitar a empatia deste com as personagens. Pessoas dentro de uma trama de ficção que precisam possuir características semelhantes às pessoas de verdade:

Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o carácter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária (ROSENFELD, 1976b:23).

O escritor no momento da escrita caminha por uma estrada bifurcada que pode levar à pura realidade ou à pura imaginação. Entretanto, esses caminhos nem sempre são excludentes e ele sabe disso. A literatura trata desses dois aspectos e no seu mundo se imbricam, ou seja, as situações construídas em suas páginas, por mais excepcionais que pareçam, devem ser vividas por “pessoas reais”, ou com aparência real. Descrever e colocar características humanas corretamente na personagem não é o suficiente, o *modus operandi* também deve aparentar ser verdadeiro.

Segundo Candido, em *A personagem do romance* (1976a), enredo e personagem se entrelaçam e criam as lembranças do livro na cabeça do leitor:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem ligados exprimem os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CANDIDO, 1976a: 53-4).

Em uma obra literária encontramos “seres humanos” integrados em um tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social etc. (1976b). Por vezes, eles se encontram em conflito com esses valores gerando, “situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos” (ROSENFELD, 1976b: 45). Esses momentos são como uma “descoberta” uma “iluminação” do ser, diferentemente da vida empírica, na qual os momentos são turvos.

Nos relacionamentos entre as pessoas ocorrem enormes dificuldades para estabelecer um profundo conhecimento um do outro. Para Candido, o conhecimento direto a respeito das pessoas suscita, “contraste entre *continuidade* relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida” (CANDIDO, 1976a: 55). Portanto, temos a percepção física do outro, e até o descrevemos, porém, a percepção completa da pessoa não é possível, “Daí concluirmos

que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (*Ibidem*: 56).

Segundo Candido, a ideia que o livro pretende transmitir ao seu leitor só terá sua adesão se ele acreditar na *verdade* da personagem. Entretanto, vale ressaltar que a personagem é apenas um dos meios para se chegar ao fim pretendido pelo autor.

Vargas Llosa (1979) comenta a sensação que nos passam as personagens ficcionais e as situações em comparação com as pessoas e os fatos da realidade:

Embora seja verdade que quando personagens de ficção e seres humanos estão presentes, contato direto, a realidade destes últimos prevalece sobre daqueles – nada tem tanta vida como o corpo que se pode ver, apalpar –, a diferença desaparece quando ambos voltam a ser passado, lembrança, e com a vantagem considerável para os primeiros sobre os segundos, cuja deliquescência na memória é irremediável, enquanto a personagem literária pode ser ressuscitado indefinidamente, com o mínimo esforço de abrir as páginas do livro e deter-se nas linhas adequadas (VARGAS LLOSA, 1979: 13).

A memória é mais amiga da literatura que da vida, ela nos concede, supostamente, o direito à lembrança mais integral das personagens. Quando sentimos vontade de vê-las recorremos às páginas do livro e lá encontramos quem precisamos naquele instante. Já a vida não nos possibilita vermos a quem quisermos quando melhor nos prouver: ou já não estão mais aqui ou vê-las, facilmente, não é mais possível. Entretanto, mesmo a personagem não é sempre aquela que guardamos em nossa memória, ela pode mudar com o tempo, ou melhor, nós podemos mudar. As personagens podem ser enigmáticas, mas quando o são procuram ser apenas o mais parecido com o ser humano.

“Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (*Ibidem*: 56). O ser humano age misteriosa e imprevisivelmente, e assim devem agir as personagens do romance para satisfazer os anseios do seu leitor. O escritor, buscando a realidade, procura mostrar o cotidiano e os pormenores dos sentimentos:

O romancista, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes [...] na vida, a visão

fragmentária é a nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos (CANDIDO, 1976a: 58).

No romance, o autor tenta passar a impressão de que a vida das personagens é fragmentária, tal como é na vida real. Para isso ocorrer são hesitantes, emocionais e complexas. Na vida, os julgamentos que fazemos das pessoas variam de acordo com o tempo e situação. Com o romance ocorre o mesmo, a nossa impressão em relação aos personagens também varia, entretanto, no livro o escritor já estabeleceu uma lógica a suas personagens:

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo (*Ibidem*: 59).

As pessoas de papel são, aparentemente, mais compreensíveis de que as pessoas de carne e osso. Os mistérios da primeira, para um leitor arguto, podem ser desvendados aos poucos dentro da narrativa. Segundo E. M. Forster (2005), “as pessoas de um romance podem ser completamente compreendidas pelo leitor, se assim o desejar o romancista; sua vida interior pode ficar tão exposta quanto a exterior” (2005: 72). Já os mistérios da segunda podem ser irreveláveis, mesmo com o passar do tempo. O escritor estabelece a lógica da personagem, e a faz agir de acordo com essa lógica, por mais complexa que seja, as suas ações são movidas pela lógica criada pelo escritor. A personagem é compreensível o quanto queira o romancista, ele pode omitir fatos, e mesmo assim nos passar a impressão de que sabemos de tudo sobre ela:

Não conseguimos nos entender bem uns com os outros, a não ser de um modo precário e superficial; não podemos nos revelar, mesmo quando o desejamos; isso que chamamos de intimidade não passa de uma improvisação; o conhecimento perfeito é uma ilusão. Nos romances, porém, conseguimos conhecer as pessoas perfeitamente, e, além do prazer normal da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação pela falta de clareza da vida (FORSTER, 2005: 87).

Passemos agora a um histórico da personagem e as concepções que vigoraram no decorrer da literatura mundial.

2.2. Pequeno histórico da personagem

Beth Brait (1985) estuda a personagem a partir do ponto de vista de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov. Estes entendem a personagem como criação linguística “um ser de papel”, porém, não é possível desvinculá-la das pessoas, mas dentro de “modalidades próprias da ficção”:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção (BRAIT, 1985: 11).

Na Grécia, Aristóteles pensava a arte como representação da realidade, a imitação está no cerne da teoria aristotélica, sendo que a ação pressupõe as qualidades (caracteres) das pessoas, “as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações” (ARISTÓTELES, 2005: 25). A personagem se vale pela ação, a imitação desta cria sentido a outra:

Como aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais [...] (ARISTÓTELES, 2005: 20).

Segundo Brait, a concepção aristotélica de *mimesis* foi mal interpretada por muito tempo, traduzida como imitação do real, o conceito não trata somente da busca pela semelhança com o real. Mas o conceito de arte de Aristóteles vai além e demonstra preocupação com a elaboração da obra pelo poeta:

Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais:

- a personagem como reflexo da pessoa humana;
- a personagem como construção, cuja existência obedece as leis particulares que regem o texto (BRAIT, 1985: 29).

Ou seja, o poeta tem que se ater à estruturação da obra e como a personagem, representação da pessoa real, se incorporará a ela. Nessa perspectiva de Brait, a personagem aristotélica não tem como fundo a imitação literal da realidade. A verossimilhança e não a imitação do real seria o mais importante na concepção do filósofo grego. A possibilidade de contar como as coisas poderiam vir a ser, diferenciando o poeta do historiador, já que este narra os acontecimentos. A história trata de verdades gerais, enquanto a poesia (arte) de fatos particulares:

Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcebiades fez ou o que fizeram a ele (ARISTÓTELES, 2005: 28).

O poeta seleciona um fato e o desenvolve de acordo com a sua capacidade criativa, “Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador” (*Ibidem*: 28).

No rastro do conceito mimético, o poeta latino Horácio concebeu a personagem com uma função utilitarista, ao enfatizar a sua importância moral e pedagógica:

Quem aprendeu os seus deveres para com a pátria e para com os amigos, com que amor devemos amar o pai, o irmão, o hóspede, qual a obrigação dum senador, qual a dum juiz, qual o papel do general mandado à guerra, esse sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização. Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva (HORÁCIO, 2005: 64).

O poeta, claro, além desse intuito útil pretendia deleitar o público. Porém, segundo Brait, essa visão de Horácio ajudou a difundir a ideia de personagem como reprodução dos seres vivos e procura de imitação de bons modelos para os textos. Além disso, contribuiu, “para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos” (BRAIT, 1985:35). A valoração da personagem, conseqüentemente, passa a ser estabelecida pelo seu grau de factualidade, ou seja, quanto mais real melhor.

Brait traça um percurso histórico da concepção da personagem no Ocidente, e ressaltando a permanência do pensamento de Aristóteles e Horácio na Idade Média e no

Renascimento, “[...] a personagem conserva na Idade Média o caráter de força representativa, de modelo humano moralizante, servindo inteiramente aos ideais cristãos” (*Ibidem*: 36). A forte influência da Igreja Católica nesse período se estendia à literatura, e o teor moral nas obras se tornava obrigatório. Durante os séculos XVI e XVII vários teóricos e autores reforçavam esse pensamento, ou quase um dogma para a arte, “[...] legaram à posterioridade curiosos estudos da personagem como imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano” (*Ibidem*: 37).

Nos séculos XVIII e XIX, com a ascensão do romance, a personagem se altera, perde o seu revestimento moralizante ou pelo menos aqueles que coadunavam com os preceitos cristãos. O romance moderno nasce em um período da ascensão burguesa e valorização do indivíduo. A personagem adquire aspectos de duplicidade, sem maniqueísmos, “Personagem foi sinônimo de herói e anti-herói. Igual prestígio para o bem e para o mal” (TACCA, 1976c: 294). Segundo Brait, a personagem permanece um, “ser antropomórfica cuja medida de avaliação ainda é o ser humano” (BRAIT, 1985: 38). Mas, agora não mais representando a pessoa em geral, e sim o escritor, “O autor o trouxe à cena: fê-lo passear, fê-lo dizer, fê-lo fazer. Quando alguém lhe perguntava por ela, dizia orgulhoso: ‘—Madame Bovary? C’est moi’. E ia-se, para voltar com outro disfarce” (TACCA, 1976c: 294).

Para Oscar Tacca, a personagem do século XIX foi usada como exemplo pelo autor, “Durante todo o século XIX o autor utilizou-se da personagem para mostrar algumas ações ou acontecimentos excepcionais, que exigiam de alguma maneira seres excepcionais” (*Ibidem*: 293). O naturalismo e o realismo transpõem para a literatura estudos científicos, caracterizando a personagem em meios sociais que determinariam o seu caráter, o homem como fruto do seu meio.

2.3. O herói: elevado e baixo

A leitura imanente de uma obra que “encarna a personagem como existente em si no texto literário, isolado do contexto social” (KOTHE, 1987: 5), nos faz perder a

descoberta ou constatação dos meandros, possibilidades e intenções em que foi escrito um livro.

Segundo Flávio Kothe, as narrativas são sistemas que possuem uma dominante, a personagem, especificamente, o herói que coordena o sistema, “A dominante é contexto textualizado de modo partidário ou totalizador para persuadir segundo a diretriz semântica traçada pela orientação de sua estrutura profunda” (*Ibidem*: 7).

A dominante representa, personifica o sistema. Uma das suas atribuições é governar o sistema narrativo, selecionando o que cabe. Sendo o herói a dominante do sistema, é por ele que se pode, “decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente” (*Ibidem*: 8). O herói nos diz muito da época, do local, da obra, a sua apresentação determina-as, colocando-as em algum lado da trincheira.

Em seu livro *O herói*, Flávio Kothe discute a valorização dos gêneros em alto e baixo, o primeiro tratando da epopeia e tragédia; e o segundo da comédia e sátira. É claro para Kothe que essa distinção ocorre pelo único fato do gênero chamado alto falar de aristocratas, enquanto o outro dizer das pessoas do povo. Isso estabelece uma classificação e, por consequência, pensamento que irá caminhar com a literatura por muito tempo. Vejamos, essa diferenciação foi estabelecida por Aristóteles na *Arte Poética*, e a influência deste persistirá até a Idade Média e a associação entre rico (elevado) e pobre (baixo).

Esse livro de Kothe nos faz perceber Maria Piedade como uma heroína elevada, já que se trata de uma moça da classe alta, “bem nascida” e defensora de preceitos morais e religiosos vigentes, conservadores e mantenedores do *status quo*.

Nascido com a industrialização e demais mudanças econômicas e sociais, denominada modernidade, o romance por vários motivos – aumento do número de leitores, diversificação destes, maior número de lançamentos etc. –, apresenta o seu herói de modo diferente aos dos gêneros nascidos na Antiguidade. A ligação, antes tão patente, rico/elevado e pobre/baixo se altera e o rico já pode ser visto como baixo, em contrapartida o pobre como elevado. Entretanto, Kothe chama isso de trivialidade da narrativa:

[...] o conflito de classes tem feito a literatura dobrar o seu bombardeio ideológico [...] Cada vez mais a classe alta tem tido a necessidade de ser vista como elevada; cada vez mais tem sido também possível mostrar a grandeza na classe baixa (KOTHE, 1987: 10).

Paulo também é herói com a mesma gênese de Piedade. Advogado, um profissional liberal, representante da classe burguesa. A única personagem masculina apresentada antagonicamente ao rapaz é Ricardinho. Este vem da classe baixa e é mostrado como patético:

Antigo companheiro de infância de Paulo, conservara, através do tempo decorrido e das várias vicissitudes da vida, uma estima respeitosa e sincera ao velho vizinho de banco de estudos e, não obstante a grande distância que os haveres e a posição social interpunham entre os dois, Paulo não lhe lembrava jamais de outra amizade tão carinhosa e prompta a externar-se em manifestações de toda espécie como a do filho do professor Pereira (MESQUITA, 2008: 64).

Ricardinho vem de baixo não é oriundo da mesma classe social de Paulo, este tem um carinho especial por ele, sentimento suscitado por benevolência. A posição social de Ricardinho é diversa a de Paulo, pobre, estudou, mas com certo atraso supõe-se, pois, mesmo mais velho que o outro pertenceu a sua turma. Ricardinho sempre demonstrando aptidão ao vernáculo se torna professor e vive de dar aulas particulares. Entretanto, entre esse tempo de escola e as aulas, Ricardinho tenta um cargo público sem sucesso, “Jamais conseguira empregar-se, e de uma feita o haviam mesmo desenganado nas suas pretensões, fazendo-lhe ver o seu todo desalinhado e falta de certa compostura para o desempenho de um cargo público” (MESQUITA, 2008: 64). O cargo público nessa época era arranjado através de favores e Ricardinho pelo seu temperamento e “esquerdice do seu gênio” não conseguiu.

Como já citamos, Ricardinho não lia livros contemporâneos a sua época, apenas os clássicos, denotando um certo arcaísmo em seu pensamento, assim como falta de imaginação. Essa figura é ainda mais alçada ao ridículo pela sua relação com as mulheres. Essa personagem não é baixa somente em sua posição social, mas também em sua personalidade, relações sociais e em envolvimento amorosos, interpretando um papel de deboche a elas.

Pelo que já foi dito sobre Ricardinho, percebe-se a falta de estima que o narrador lhe tem. Paulo é alvo do mesmo sentimento, porém, para este há “salvação”, Maria Piedade, pois, ele é um rapaz da classe alta, com valores e discernimento. Ricardinho não tem escapatória, a não ser vestir a roupa da personagem bufa aos seus alvos femininos. A existência desta personagem justifica-se meramente para exaltar a Paulo, apesar das restrições do narrador ao protagonista.

Em *Piedade* pode-se dizer que há dois heróis, não iguais aos heróis épicos, trágicos ou pícaros, mas triviais, citado por Kothe:

Quando se quer criar um personagem apenas sublime, elevado, acaba-se criando alguém artisticamente baixo porque carente de veracidade. Todo personagem que apenas corporifique qualidades positivas ou negativas é um personagem trivial, pois foge à natureza contraditória das pessoas e não questiona os próprios valores. A trivialidade corresponde a uma visão ingênua ou, talvez, à visão que se tem nas horas de paixão absoluta, seja de amor, seja de ódio (KOTHE, 1987: 58).

Assim, em *Piedade* procura-se, a partir das modelações das personagens na narrativa, legitimar o poder vigente. Se por um lado a Igreja Católica com a ascensão da burguesia viu o seu poder arrefecido, por outro, nunca perdeu o domínio sobre grande parte do mundo Ocidental. Se não se seguiam os seus dogmas, a sua influência não deixou de ser sentida. José de Mesquita procura suscitar em seus leitores, através de seus heróis, alguns preceitos cristãos: casamento, fé, entrega da mulher ao homem etc. A nosso ver, as personagens são construídas e desenvolvidas na trama unicamente para esse intuito, tornando-se assim triviais.

Maria Piedade é uma heroína com sentimentos nobres, elevados, porém a sua pureza tem função na obra, redimir Paulo dos excessos de uma vida fantasiosa. Essa funcionalidade a torna trivial, uma personagem plana, cumprindo uma determinação “divina”, amparar o amor, o homem da sua vida, e lhe mostrar o trajeto correto do bem.

2.4. Maria/Piedade

A personagem Maria Piedade personifica a ideia do autor em relação ao amor e à conduta feminina adequada. Como já vimos, Mesquita em suas conferências sempre busca orientar as mulheres quanto ao modo devido de proceder em sociedade. Ele compõe uma mulher ideal de acordo com a doutrina cristã, supostamente autônoma, mas sempre atrás do homem, fazendo jus ao ditado, “atrás de um grande homem, sempre tem uma grande mulher”, essa deve conduzi-lo aos bons preceitos e a uma vida regrada. Maria Piedade representa, não só na trama, a figura feminina ideal para a salvação do homem moderno, segundo a concepção de Mesquita.

Então, vejamos o significado do nome Maria, um nome muito comum e que batizou várias personalidades históricas, poderia, então, se referir a várias Marias presentes na história universal:

Do hebraico *Myriam*, para o qual existem cerca de setenta interpretações. As mais conhecidas derivam o nome do hebraico *Marah*, “contumaz”, ou “a que tem amargura”; ou do egípcio *Mrym*, “amada de Amón” ou “amada de Deus”; ou, ainda, do semítico, significando “senhora, soberana” (NADAF, 2002: 223).

Entretanto, a formação da personagem pelo autor nos parece remeter apenas a Maria, mãe de Jesus, Nossa Senhora. Sabendo o significado do nome Piedade fica mais evidente a relação feita com Nossa Senhora:

Do latim *Pietas*, “sentido do dever”, e, por extensão, “devoção a Deus”. É um nome cristão que se refere a um dos atributos da Virgem Maria, Nossa Senhora da Piedade (ou das Dores). Usado com mais frequência na composição *Maria da Piedade* (OBATA, 2002: 160).

A personagem, que dá título ao romance de José de Mesquita, é uma moça de dezoito anos honesta, religiosa que pauta a sua vida pela parcimônia e temperança. Ela carrega em si o amor pelo primo Paulo, o qual no final irá tratar como a um filho.

Maria é um dos símbolos da religião católica, a sua função, entre outras, é de mediadora entre o pedido humano e Deus. A sua figura piedosa ameniza as dores e os medos de seus seguidores. No intertexto, o escritor trabalha, também, com arquétipos literários (textos, personagens, ideias etc.) presentes na literatura mundial (JENNY,

1979). Maria é um arquétipo da bondade e virtude trabalhado pelo Catolicismo. Piedade lembra Nossa Senhora menos pela bondade do que pelas virtudes que deve possuir uma mulher. Exemplo para a humanidade, principalmente, para as mulheres, a mãe de Jesus é inspiração para a construção da personagem que, por sua vez, deve ser modelo para as leitoras do romance.

Como já foi dito anteriormente, além de dar título ao livro, à figura piedosa da protagonista nos remete à escultura de Michelangelo, *Pietà* (1498-99). Nesta obra o escultor italiano retrata Maria segurando em seus braços o seu filho Jesus. Uma imagem que compadece aos cristãos por se tratar de duas figuras fundadoras dessa crença.

Esculpida durante o Renascimento, *Pietà* coaduna-se às ideias e aos sentimentos vigentes na sociedade da época, na crença católica. Em contrapartida há, na escultura, aspectos da cultura greco-romana, na representação de ambos jovens e belos.

O Renascimento surge num momento de reformas na religião, na política e nos pensamentos filosófico e científico. Na religião, surgem as igrejas protestantes: calvinista e luterana, “[...] a religião não é mais revelação de verdades eternas, mas busca ansiosa de Deus na alma humana [...]” (ARGAN, 2003: 21). As respostas, ou verdades, apregoadas em épocas passadas começam a não satisfazer mais o ser humano dos quinhentos. A ciência indaga constantemente a realidade e não possui mais como autoridade as antigas escrituras. O poder político não deriva mais de Deus, mas da “luta de forças à procura de um equilíbrio provisório” (*Idem*). Na arte, a inquietação se transforma em indagação a respeito da natureza, de fins e processos da “razão do ser no devir da história” (*Idem*).

O homem está no centro de todas as discussões, formulações e perguntas feitas por esses campos, almeja-se uma nova forma de construção de conhecimento não mais organizada em verdades absolutas ou monopolizada pela Igreja, “O grande problema é, de agora em diante, a conduta humana: a atitude com respeito a Deus e a disciplina da vida religiosa, o método da pesquisa e da experiência científica” (*Idem*). A Igreja Católica encontra-se acuada por tantos enfrentamentos aos seus dogmas, diante desse panorama, procura reagir inserindo no âmbito artístico temas religiosos persuasivos e emocionantes, “O Concílio de Trento reconhece a importância essencial, na luta religiosa, da arte como atividade, especificamente, voltada à produção de imagens” (*Ibidem*: 24-25). A recepção do observador passa a ser considerada, por isso a representação de uma santa ou o suplício de um santo pode não ter o mesmo efeito

dependendo do local onde está exposto, em um colégio de jesuítas pode prepará-los, “para a ideia do martírio a enfrentar na certeza de serem recompensados com a salvação eterna” (*Ibidem*: 25). Em um local aberto o sufrágio de um santo em detalhes poderia não criar a mesma reação.

Os artistas criam obras com temáticas religiosas, mas cujas formas possuem traços clássicos, ou seja, da cultura greco-romana. Nesse contexto se encontra Michelangelo, que reproduzia em suas obras a fé cristã, conjuntamente à inspiração pagã. As suas obras representam a cultura da “luta pela salvação”, retratando a tensa e trágica relação entre o homem e Deus, com inspiração interior e furor da alma. Michelangelo procura a espiritualidade humana, “[...] encontrar a síntese, a continuidade profunda entre a espiritualidade sublimada do antigo e a espiritualidade cristã ou medieval, bem mais atormentada e dramática” (*Ibidem*: 27). A *Pietà* reflete esses aspectos, a cena de Maria amparando o seu filho causa consternação ao observador. A mãe que tem em seus braços o filho morto suscita no cristão o sofrimento que renova a sua fé. Maria esculpida é jovem e Jesus parece um menino dormindo, “ela é jovem como quando Cristo era menino” (*Idem*). Segundo Argan, o tema de *Pietà* é o lamento:

Talvez a estátua queira ser exatamente isto: uma visão, ou melhor, a previsão ou prefiguração que a Virgem tem da paixão do Filho. À previsão liga-se imediatamente o lamento: o gesto demonstrativo da mão de Nossa Senhora diz que a previsão se tornou, infelizmente, verdadeira. É um arco do tempo do passado ao futuro, que exclui o momento do presente, da realidade do fato (ARGAN, 2003: 27).

A mãe lamenta a morte do filho e, em seus olhos baixos, percebemos a resignação aos designios de Deus, um assentimento ao destino do filho. Os olhos do observador devem contemplar a representação não apenas pela sua beleza estética, mas pela comoção contida nela.

Em *Piedade* temos a cena de *Pietà* reproduzida. A relação intertextual entre as obras se dá não só pelo batismo do título, mas principalmente pela alegoria que representa. A imagem constata a relação materna que se instalou entre os dois protagonistas:

Piedade não se sentiu com coragem para dizer-lhe a verdade, nem para esconder-lha. Entregou-lhe o pedaço de papel verde que Paulo

devorou com os olhos. A mulher teve tempo apenas de ampará-lo nos seus braços, evitando que Paulo tombasse ao solo do jardim, numa vertigem que, subitamente, o tomara (MESQUITA, 2008: 124).

O excerto trata da comunicação da morte da mãe de Paulo. Piedade recebe a carta que transmite a notícia, sem coragem de dizer ao marido, apenas a entrega, ao lê-la ele desaba, mas é seguro pela esposa a tempo da queda. Agora Piedade o ampara e consola, se se tratasse somente dessa cena a alusão a *Pietà* não seria evidente, pois, não teríamos elementos suficientes para balizar a nossa ideia. Entretanto, além do título que, como já foi dito, estabelece um diálogo claro com a escultura referida, a narrativa representa o matrimônio como uma relação maternal acima de tudo. Paulo tem uma enfermidade que se agrava e o faz, logo após os primeiros meses de casamento, ficar em casa aos cuidados de Maria Piedade. Ela se torna uma mãe cuidando do filho doente:

Nesse momento ouviu passos atrás de si e pressentiu que alguém a acompanhava. Voltou-se e viu o marido que a recebeu nos seus braços.

— Que imprudência, filhinho! Você veio para fora desta maneira, sem agasalhar-se?

— Ora minha mãezinha, você é culpada, que deixou o filho só no quarto e não voltou mais a vê-lo...

Era costume assim se tratarem, nas horas de carinhosa intimidade, referindo-se à materna solicitude de Piedade pelo esposo, que dizia sempre ser o seu filho, primeiro e último (*Ibidem*: 122).

Essa forma afetuosa de tratamento poderia passar despercebida, já que é comum aos casais se expressarem assim, no entanto, a relação de Paulo e Maria Piedade do modo como nos é contada, e, também, pelo fato do autor José de Mesquita, como já dissemos, possuir uma forte ligação com a Igreja Católica, não só pela sua formação, nos leva a inferir que o relacionamento do casal seja mais maternal do que conjugal. Entre os dois também não há nenhuma cena de sexo, ou mesmo de descrição de momentos mais ardorosos. Paulo afirma ser filho de Piedade, ratifica, ainda, dizendo ser o primeiro e último. Esse fato criado pelas personagens remete, novamente, a Maria, a mãe em vida de apenas um filho. À fala de Paulo, Piedade reitera, “— Para mim basta-me este filho... Deus bem sabe que não devo ter outros e por isso certamente, não nos dará” (MESQUITA, 2008: 122).

Quando começa a pensar em Piedade, como além de prima, Paulo tenta se convencer de que a amizade pode se transformar em amor e levanta questões:

Que certeza poderia ter de inspirar a Piedade outro sentimento que não fosse essa fraternal e recíproca amizade que sempre se haviam demonstrando, tão longe, entanto, do verdadeiro e apaixonado amor? (*Ibidem*: 61).

Paulo sabe que um sentimento fraterno os aproxima, porém, isso é antes do noivado e do casamento, após a relação fraternal se transforma em maternal, até por causa da doença do rapaz.

A vida de casada de Piedade é a imagem descrita por nós anteriormente, ou seja, amparando sempre o marido, entregando-se e dedicando-se a ele:

Parecia-lhe, entanto, que no seu estado de doença, diante da sua idéia da vida, neste período de dissolvência em que a sociedade se arrasta, nenhuma outra poderia assegurar-lhe um porvir sereno e sem tragédias íntimas, senão essa ingênua menina, viva atilada, mas sem noção do mal, bonita e meiga, criada sob as suas vistas, no recatado ambiente familiar, no meio de gente à antiga, zelosa das tradições honestas e puras do lar brasileiro (*Ibidem*: 60).

Piedade é a figura feminina ideal, segundo Paulo, por todos esses atributos relatados, que a transformam em uma moça extremamente virtuosa. José de Mesquita nos apresenta dois tipos de mulheres em sua obra, as mesmas que refere na conferência, na qual a mulher só pode ser Maria ou Eva, ocupando sempre o papel de salvadora do mundo, ou mais, especificamente, do homem, ou da sua perdição. As outras jovens da trama, Eunice, Tereza e Negrita, ou a esposa de Álvaro, Naninha, antagonizam com Maria Piedade, ou seja, não estão preparadas para auxiliar os homens nas dificuldades do mundo moderno e, como Eva, mais propensas ao pecado.

Eunice e Tereza são moças respeitáveis da sociedade, mas não possuem a retidão e parcimônia de caráter de Piedade. Elas são vaidosas e volúveis. Vejamos esse trecho, no qual o narrador compara as belezas das moças: Piedade e Glorinha, irmãs; Eunice e Tereza, alvos do interesse de Paulo, mas que não fazem parte do seu núcleo familiar, não foram educadas, “no recatado ambiente familiar, no meio de gente à antiga, zelosa das tradições honestas e puras do lar brasileiro” (*Ibidem*: 60). O aspecto físico de ambas se associa ao moral:

[...] Sem possuir, como Piedade, essa graça pura e virginal, cheia de candor doçura adolescente, que parecia evolada de um quadro de

Renoir, nem, como Glorinha, a pureza dolente de uma visão angélica e medieval, a esvair-se na penumbra de um túmulo, nem ainda, como Eunice, a gentil viúva, essa formosura fatal, estonteante e perturbadora, que enlixa, e arrasta para o fundo, o que faz dizer a Anatole ser para a mulher a formosura a maldição do céu – Teresa, entretanto, tinha, nessa hora, no seu desgarre incomparável, para o seu espírito abalado de tantas emoções, o irresistível *élan* de uma inclinação que se sobrepõe à nossa vontade e nos faz *querer contra nós mesmos* (*Ibidem*: 47).

Piedade, “pura virginal”; Glorinha, “pureza dolente de uma visão angélica medieval”; Eunice, “formosura fatal, estonteante e perturbadora”; Teresa emotiva “nos faz querer contra nós mesmos”. Nesta classificação maniqueísta da mulher inclui-se, também, Naninha, a moça que leva Álvaro à loucura:

Boa parte de culpa cabia à Naninha nesse desenlace. Fora a esposa que, pela sua leviandade, pelo seu nenhum amor à casa e ao marido, pelo descuido em que deixava o lar para se entregar à vida frívola de festa e piqueniques, contribuíra para de certo modo acirrar o estado mental de Álvaro, já de natureza mórbido. Histérica e sem filhos, vendo-se adorada pelo marido, obrigava-o a gastos além do possível (*Ibidem*: 82).

A “insensível” Naninha, juntamente a Eunice e a Tereza correspondem às mulheres perniciosas na vida de um homem. Essas personagens se relacionam às figuras femininas históricas e mitológicas que surgem “como virgem, esposa e companheira que prende, absorve, enlouquece o homem (as figuras de Circe, Astarte, Lilith, Vênus ctônica)” (BOFF, 2003: 240), contrapondo-se às personagens que aparecem “como virgem, esposa, companheira que fascina, encanta, inspira, apoia (as figuras de Maria e da Sabedoria)” (*Idem*). Boff (2003) fala dos mitos em relação ao feminino. Piedade se encaixa em parte nesse arquétipo de mulher, ela apoia e cuida do marido e também aconselha, é a figura que se não irá salvá-lo fisicamente, irá redimi-lo espiritualmente, acalentando a sua alma.

Piedade não é a única obra de Mesquita que tem como mote o ideal cristão. A novela *Graça*, publicada no jornal *A Cruz*, narra os diálogos entre dois casais, com o intuito de demonstrar o papel da mulher companheira do homem que o conduz ao bom caminho, “coube à mulher a conversão do homem para o caminho profícuo do Bem” (NADAF, 2002: 195). Yasmin Nadaf (2002) atribui à proximidade de Mesquita a

órgãos católicos, como o jornal *A Cruz* essa defesa dos dogmas cristãos. Quanto à *Graça* afirma:

O texto estrutura-se no diálogo entre o casal norteando de modo específico uma cadeia semântica com base na moralidade, no humanismo e no cristianismo e seus desdobramentos, entre eles o amor ao próximo, a caridade, a simplicidade, a fé, a bondade, e a crença e esperança na prática e no triunfo do Bem (NADAF, 2002: 195).

Nessa novela as personagens femininas também se chamam Maria, mas da *Graça* e *Amparo*. Novamente a figura de Maria redentora e solidária presente na literatura didática de *Mesquita*.

A tradição da fé concentrou o feminino em Maria, mãe de Jesus. Ali viu realizadas todas as possibilidades numinosas e luminosas do feminino a ponto de ela ser simplesmente a Nossa Senhora: ela é virgem, é mãe, é esposa, é viúva, é rainha, é a sabedoria, o tabernáculo de Deus etc. (BOFF, 2003: 15).

Em sua fé cristã e racionalidade Maria Piedade encanta a Paulo, as suas opiniões lhe parecem maduras para os seus dezoito anos, as suas ponderações estão sempre orientadas para o caminho da moderação:

— Oh! Você não imagina quem sou eu! Criei, no meu sonho de poeta, um ideal irrealizável, de uma mulher perfeita na forma, no moral e na mente, creatura que reúne, fundidas em um só ser, todas as graças que a natureza distribui sem equidade às mulheres do mundo todo, e, n'alma, como em um cadinho, todas as qualidades capazes de fazer a ventura do homem que elegeisse para seu esposo [...]

— Se essa mulher existisse, Paulo, disse Piedade, com vivacidade incontida, você não a poderia amar.

— Não poderia? E por quê?

— Porque imperfeitos, e fracos, nós só amamos o que é, como nós, imperfeito e fraco... Só a Deus amamos de perfeito, e isso mesmo emprestando-lhe qualidades nossas, limitadas e quase sempre falhas. Paulo calou-se. Nunca lhe parecera poder uma simples menina, de relativa cultura, dispor de tão profundos argumentos com que demonstrasse a fraqueza da sua erudição livresca, de que tanto se gabava. E quem sabe, pensou para si mesmo, é com Maria, talvez, que está a razão... (MESQUITA, 2008: 47-48).

Maria com esse comentário desfere um golpe no rapaz que, apesar de culto, conserva um espírito romântico, apaixonado pelas idealizações. Idealiza a mulher

amada não se contentando com o que possa vir a ter. Assim como idealiza o amor de forma arrebatadora, consumindo os apaixonados. Maria, por outro lado, entende o amor no respeito e carinho mútuos, podendo ocorrer com o tempo de convivência, sem arroubo, podendo ser unilateral em princípio:

Dias depois, referiu-se a um dos contos, cuja tessitura sentimental revelava a gênese de um amor rapidamente nascido em uma curta convivência entre os protagonistas, amor *coupe-de-fondre*, como dizem os franceses. E Piedade, risonha, pondo certa malícia grácil no olhar pondera.

— Há muita cousa na literatura que não há na vida...

— Não acredita, então, num amor assim? Perguntou Paulo.

— Não. Para mim o amor verdadeiro nasce do longo convívio, da amizade sincera, do mútuo conhecimento. O mais é fogo-fátuo... (*Ibidem*: 51).

Conversavam sobre um conto escrito por Paulo, no qual expressava, mais uma vez, a sua concepção de amor que leva ao êxtase. Por sua vez, Maria Piedade prega a temperança, afirmando que o amor verdadeiro só acontece quando construído com o tempo. Assim, Piedade, ainda, apenas prima, vai se tornando a figura que mostrará ao rapaz o caminho da redenção:

Associada à exposição dessa imagem positiva de mulher, o autor proclamou-se em defesa do amor, do casamento e da religião de Cristo. Valores que segundo ele despertam e ensinam sobre a benevolência, a tolerância mútua, o perdão, a caridade, a luz interior, a fé que a tudo conquista e supera, a confiança, a renúncia, entre outros sentimentos imprescindíveis à humanidade [...] (NADAF, 2002: 196).

A mariologia estuda a histórica-salvífica, além de Jesus Cristo, como único salvador, atribuindo à Maria um lugar na Santíssima Trindade junto ao Espírito Santo.

Leonardo Boff (2003), em *O rosto materno de Deus*, de 1979, faz um estudo de Maria e a sua importância para o catolicismo, associando-a ao feminino. Maria sempre foi estudada em épocas e sociedades patriarcais, portanto, entende Boff, a sua imagem deve ser revista, agora em um tempo no qual as mulheres reivindicam e conquistam novos espaços. Nesse contexto, Boff acredita na relevância maior de Maria e o feminino na Santíssima Trindade:

Sustentamos a hipótese de que a Virgem Maria, Mãe de Deus e dos homens, realiza de forma absoluta e escatológica o feminino porque o

Espírito Santo fez dela o Seu Templo. Seu Santuário e Seu tabernáculo de maneira tão real e verdadeira que ela deve ser considerada como unida hipostaticamente à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade (BOFF, 2003: 106).

Na tese de Boff os aspectos intrínsecos do humano e, principalmente, do feminino em Jesus foram transmitidos por Maria:

O acompanhamento do filho, sua educação, a participação do seu destino são dimensões de toda maternidade de verdadeira humana [...] Atrás da bondade humanitária de Jesus, de sua extraordinária sensibilidade religiosa, de sua sabedoria existencial está a presença da vida virtuosa de Maria que soube se espelhar no filho (*Ibidem*: 169).

Boff, no entanto, refuta a mariologia que exalta e explora a crença em Maria sem lhe conferir a devida importância, essa vertente acompanha o discurso dominante e machista e apresenta Maria, “apenas como aquela mulher que diz *sim (fiat)*, que se resigna a fazer a vontade de Deus, que se esconde nos afazeres caseiros, na modéstia e no anonimato” (*Ibidem*: 46). Para o autor, a posição de Maria na história do cristianismo seria maior do que essa; Maria difundiu a imagem de Deus como vingador dos humildes e dos oprimidos, “Maria não emerge apenas como modelo para as mulheres, mas de todo o discípulo e discípulo do Senhor [...]” (*Ibidem*: 46). Deve-se dissociar a imagem de duplicidade imposta à mulher, inclui-se Maria: infantil, necessitando de cuidados ou magnífica, colocando-a em um altar, tratando-a como pura e santa.

Segundo Simone Beauvoir (1980), a imagem de Maria começa a ser usada pela Igreja, como exemplo para as mulheres, a partir da Idade Média. As mulheres que se comportavam docilmente se tornavam uma santa, Maria, “É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé, é a mediadora da salvação como Eva o foi da danação” (BEAUVOIR, 1980: 214). Nessa concepção classificatória, a partir de agora, as mulheres são colocadas em dois polos opostos e se enquadram a um deles de acordo com a sua conduta.

Maria, para Beauvoir, serve como ilustração da submissão feminina ao patriarcado, pois, é a mãe que se ajoelha aos pés do filho, “reconhece-se livremente a própria inferioridade” (*Ibidem*: 215). A construção dessa personagem redentora para as mulheres tem, segundo Beauvoir, o intuito de legitimar a sujeição da mulher ao homem, “É a suprema vitória masculina que se consoma no culto de Maria: é a reabilitação da

mulher pela realização de sua derrota” (*Idem*). Maria é o sinônimo de entrega e dedicação na religião cristã:

A ideologia cristã não contribuiu pouco para a opressão da mulher. Há, sem dúvida, no Evangelho um sopro de caridade que se estende tanto às mulheres como aos leprosos; são os pequenos, os escravos e as mulheres que se apegam mais apaixonadamente à nova lei (BEAUVOIR, 1980: 118).

Beauvoir elenca com ironia as mulheres ao lado dos inocentes, as crianças, e os marginalizados, os leprosos, como admiradores e seguidores de Jesus, elas pertencem a este grupo de cidadãos. O evangelho liberta aos judeus, mas não as mulheres, e consequentemente a principal figura feminina no processo, Maria, que se atém apenas a seguir o filho.

Cotejando com Boff, esse apontamento de Beauvoir tem outra conotação, vejamos, “O Reino de Deus – mensagem central do Jesus histórico – tem como destinatários primeiros os pobres, marginalizados e oprimidos. As mulheres, mais do que outros, se incluem nesta classe de gente” (BOFF, 2003: 78). Boff salienta que Jesus dignifica pelo reconhecimento da pessoa, e não por supostas hierarquizações.

Como já dissemos, Boff entende a função de Maria como importantíssima, pois, o seu sim (*fiat*) a Deus aconteceu por escolha própria. Além disso, ocorre uma junção entre ela e o Espírito Santo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade. É Maria que dá a Jesus o sentido de humanidade não só por carregá-lo em seu ventre, mas é ela e José que o criam. E, ainda mais, é através dela que o filho de Deus recebe o feminino:

O feminino entrou, numa proporção toda especial, na constituição da existência concreta de Jesus. Sendo simultaneamente Deus, podemos entrever uma divinização insuspeitada do feminino. O feminino é assumido também por Deus; é feito veículo de salvação dos homens e de autorrevelação de Deus. O feminino conquistou assim, de Maria para Jesus, uma dimensão eterna (BOFF, 2003: 168).

Na representação de Maria, “aparece o protótipo da igreja” (*Ibidem*: 27). Há quem atribua o *status* de primeira seguidora de seu filho e fundadora da Igreja Católica. Esta instituição pretende ter os aspectos divinos daquela:

A Igreja deve ser santa e imaculada: Maria o é de forma acabada. A Igreja é chamada a viver tão unida a Cristo que forme com ela um só

corpo e uma só vida: Maria era com Cristo um só corpo, uma só vida e um só amor [...] (*Ibidem*: 27).

Maria, então, é corredentora na histórica-salvífica do cristianismo, nela o Espírito Santo se introduziu e se fez carne, divinizando-a. Maria, também, salva a humanidade e como uma das personagens principais nessa história é lembrada para sempre por seus fiéis. É como uma figura mediadora e salvadora que Maria é lembrada. E assim foi colocada por Mesquita.

2.5. Machado em *Piedade*

Maria Piedade pode ser vista também como uma mártir, nessa ideia da conduta feminina defendida pelo autor. Piedade se sacrifica pelo seu amado Paulo, cuidando dele até o seu esgotamento físico que a leva à morte. A sua dedicação respeita um dos sacramentos do casamento, “Na saúde e na doença”, sendo que ela se casa conhecedora da doença do rapaz, até a morte prematura os separar, mais um dos sacramentos, “Até que a morte os separe”. Nessa perspectiva de sacrifício por uma causa, Piedade é a figura que se entrega até a morte para a preservação do casamento. E mais ainda, ela se sacrifica conscientemente e feliz, sabendo que cumpriu a sua missão, salvar Paulo de uma vida de aflições e angústias.

Nesse ponto podemos aproximar, novamente, Mesquita e Machado. A intertextualidade se instala pela alusão, no qual as personagens femininas, hipertexto B, aludem a algumas do autor carioca, hipertexto B. Para isso, recorreremos a Ingrid Stein que, em *Figuras femininas em Machado de Assis* (1984), inventaria algumas personagens mártires do escritor carioca:

Entre as figuras femininas machadianas é frequente a presença de mulheres envolvidas numa aura de quase martírio, concebidas pelo escritor silenciosas, conformadas, dotadas de “virtude, “pudor, “recato”, e imbuídas do dever de manter os conceitos de “decoro” e “paz doméstica” (STEIN, 1984: 72).

Stein aponta as personagens Lívía (*Ressurreição*), Estela e Iaiá (*Iaiá Garcia*), Clara (*Ressurreição*) e a mãe de Estácio (*Helena*), como exemplo de mulheres que

silenciam a dor em nome da paz conjugal ou da família. Dessas a mãe de Estácio é a única que acaba tendo o mesmo fim de Piedade, a morte. Ela morre ao sufocar o seu desgosto pela infidelidade do marido; Clara sofre pela mesma razão; Iaiá se aproxima de Jorge para “afastá-lo da madrasta Estela, quando desconfia de que esta o ama: ‘Prosegue a tua obra; sacrifica-te; salva a paz doméstica’” (STEIN, 1984: 72). Já Estela prefere omitir do marido, Luís Garcia, “o antigo amor recíproco entre Jorge e ela” (*Idem*). Piedade após o casamento toma todos os cuidados para resguardar e, também, para não contrariar o marido doente. A moça lida com a doença e a incerteza do amor do cônjuge, mas tudo porque assim o quis:

Pensava em afastar-se, deixá-lo só no seu quarto ou gabinete, mas um receio de qualquer coisa inexplicável a fazia, mal a seu grado, ter necessidade de vê-lo a toda hora... Não jurara de si para si ser o seu anjo da guarda, a sua assistente desvelada, a sua amiga de todos instantes, de quando a quisesse e lhe reclamasse a presença e *de quando repulsasse e mostrasse até aborrecê-la?* Era esse seu papel, a tarefa que se traçara e a levaria até o fim, a custa de todos os sacrifícios. E Paulo jamais, jamais desconfiaria do seu padecer, nem se aperceberia da sua muda agonia (MESQUITA, 2008: 110).

Maria Piedade tinha um papel a desempenhar a qualquer custo, o da esposa dedicada e zelosa, não que isso a desagradasse, mas o afastamento de Paulo trazia à tona a sua insegurança em relação ao amor do marido. Logo nos primeiros meses de casamento isso já é patente e a moça se preocupa e, para não importuná-lo, se cala, resigna-se com o fato. Mas nesse afastamento se angustia, segundo o narrador, mais por Paulo do que por si, pois sem ela, o rapaz estaria perdido:

E doeu-lhe mais, não pela humilhação que havia nesse gesto ao seu pudor e ao amor próprio de mulher e amante, e sim pelo esposo mesmo, e pelas consequências futuras do seu proceder. Que seria de Paulo quando nas horas de dor e de tristeza, não a quisesse mais perto de si, confortando-o, trazendo-lhe o bálsamo carinhoso e maternal da sua compaixão infinita? (*Ibidem*: 112).

Esse trecho reafirma a função de tábua de salvação de Piedade para Paulo, bem como a relação maternal entre esposa e marido, com o acréscimo das palavras “compaixão infinita”, muito usada nas orações e ritos católicos, sentimento que se roga às figuras divinas (Deus, Jesus, Espírito Santo e Maria). O curioso é que esse fragmento

trata de uma narração indireta livre, ou seja, é Maria Piedade quem pensa, atribuindo a si essa condição “divina”.

Helena, nome homônimo do romance, é outra personagem machadiana classificada por Stein como mártir, nesse caso, involuntária, pois, acaba enredada em uma trama que não foi criada por ela. Isto a leva a adoecer e morrer, “Helena sofre com a farsa que a obrigaram representar, mas em momento algum cogita de revelar a mentira alheia de que era a colaboradora central [...]” (*Ibidem*: 73). Helena se sacrifica para não implicar o seu pai verdadeiro. Segundo Stein, Helena “não está emocionalmente à altura do que o papel lhe requer e vê-se como alguém que ‘caminha direto a um rochedo ou a um abismo [...]’” (*Idem*). Já Maria Piedade, como vimos, sabe exatamente o seu papel, e nem mesmo a sua morte antes a do marido a faz falhar, mesmo que até pense o contrário, “Lúcida, antevia que dentro em pouco, não mais existiria e que – era esta a sua grande mágoa, o seu receio maior – faltaria a Paulo, fraco e também prestes a tombar, o amparo compadecido do seu carinho” (MESQUITA, 2008: 138). Piedade resgata Paulo de uma vida de amores frívolos e angústias infundadas e lhe mostra o amor verdadeiro e cristão, parcimonioso, construído com o tempo, assim como acreditava ser possível:

Paulo tomou-lhe entre suas mãos delicadas e macias – as suas mãos de poeta, como Piedade costumava dizer – as esguias e exangues mãozinhas da mulher, que o frio da morte já começava a enregelar. Beijou-as de leve, pondo nesse gesto e no olhar que o acompanhou, toda a sua gratidão, todo o seu infinito reconhecimento pela meiga criatura que lhe sacrificara piedosamente a sua mocidade radiante, o seu futuro, a sua vida mesma (*Ibidem*: 138-9).

Assim é reconhecida por Paulo a dedicação da mulher, esta “sacrificara piedosamente a sua mocidade radiante” para cuidar-lhe e amparar-lhe. Em Machado o sentido desse sacrifício feminino é a “manutenção do decoro na sociedade e de uma – mesmo que só aparente – paz familiar, manutenção de que esta mesma sociedade encarrega justamente o sexo feminino” (STEIN, 1984: 75). Machado faz um registro da sociedade carioca classe média de sua época, ou seja, é uma exposição histórica. Em Mesquita percebe-se um fundo ideológico cristão, de redenção pelo sacrifício. Metonimicamente Maria Piedade pode ser interpretada como representação de todas as mulheres na relação matrimonial, ou seja, entrega incondicional feminina ao homem, para este conduzir o mundo.

Outra característica machadiana, assinalada por Stein, presente em *Piedade* é a da *femme fragile*, essa surgiu como oposição a *femme fatale*, ambas surgiram no final do século XIX, difundida pela literatura europeia:

Trata-se de um ser frágil, languido, melancólico, doentio, necessitado de repouso e com força de vontade um tanto paralisada, incapaz para a vida e vindo geralmente a sucumbir a ela: uma figura diáfana, etérea, em relação à qual igualmente não se fazem alusões à sexualidade – questão por demais real para seu delicado mundo (STEIN, 1984: 112).

Stein cita duas personagens Flora (Esaú e Jacob) e Raquel (Ressureição). Flora é uma moça introspectiva, “dava-lhe para se meter consigo”. Com o passar do tempo por não conseguir se decidir por um dos gêmeos, Pedro e Paulo, acaba adoecendo, “é acometida por uma espécie de alucinação, confunde as vozes dos gêmeos e faz dos dois uma única pessoa” (*Ibidem*: 114). A moça é chamada por Aires de “inexplicável”, a sua debilidade física corresponde à psicológica, e ela acaba morrendo. A outra personagem Raquel, também, apresenta os traços de *femme fragile*, “criança de dezessete anos, figura delgada, rosto angélico, formas graciosas, toda languidez e eflúvios” (ASSIS *apud* STEIN, 1984: 115). Apaixonada por Félix, também adoece em consequência do amor, mas não morre.

Stein ressalta as peculiaridades dessas moças na obra de Machado, várias de suas personagens “são dotadas de energia, força de vontade e iniciativa para a concretização de seus planos – claro que sempre levando em consideração a limitação do raio de ação concedido às mulheres na época” (*Ibidem*: 116). As personagens citadas fogem um pouco ao padrão do autor, mas muito, segundo Stein, por se tratar da personagem *femme fragile* ter nascido no romantismo, período que influenciou os primeiros trabalhos de Machado, “Raquel é uma dessas figuras de influência romântica e precursora da *femme fragile* que Flora viria a ser” (*Ibidem*: 115).

Em *Piedade* encontramos esse tipo de personagem em Glorinha, irmã de Piedade. Esta desde o princípio da narrativa tem a saúde debilitada, já nos é apresentada acamada, após um resfriado que não se cura, passa a ter tuberculose. Vejamos a descrição da moça um pouco antes da sua morte:

Sob o lençol alvíssimo, o corpo da moça desenhava-se esquálido, recostado aos travesseiros, e no seu rosto via-se já o vinco doloroso e fatal que a morte imprime aos eleitos do seu ósculo de gelo. As mãos

de longos dedos esguios, com as unhas arroxeadas, apertavam ao seio um crucifixo de marfim, linda obra de arte e maravilhosa imagem de fé [...] (MESQUITA, 2008: 57).

Apesar de dizer que Glorinha já fora forte e bonita, a moça após a doença passa a possuir, “a pureza dolente de uma visão angélica e medieval, a esvair-se na penumbra de um túmulo” (MESQUITA, 2008: 46). E durante o tempo em que está viva na narrativa se espera sua morte. O falecimento da prima causa mais um abatimento em Paulo que a considerava sua preferida, pois, tinham a mesma idade e cresceram juntos.

Maria Piedade possui um aspecto físico frágil, mas as suas atitudes não correspondem bem a isso. Possui opiniões opostas a de Paulo, e tenta dissuadi-lo das suas. Aparentemente não é uma *femme fragile*, entretanto, a forma como se comporta após o casamento mostra uma moça frágil, insegura, o que acaba acarretando na sua doença e posterior morte. Se em *Esau e Jacob*, Flora tem alucinação vendo um onde eram dois, em *Piedade* a moça após descobrir a sua doença tem um reação que demonstra a sua abnegação a Paulo. “— Paulo... Paulo... Que feliz que eu sou! Deus deu-me a graça de participar do seu padecimento e acompanha-lo na viagem” (*Ibidem*: 134). Nesse ponto da história Piedade continua cumprindo o seu papel, e agora com mais veemência, ela se torna dependente do marido tanto quanto ele dela. E a sua renúncia e sacrifício são recompensados por poder partir junto com o marido.

Em 1939, no ensaio *De Lúvia a Dona Carmo (As mulheres na obra de Machado de Assis)*, Mesquita elogia no bruxo do Cosme Velho a sua composição das personagens femininas, classificando-as em personagens de “alto valor moral” (principalmente representada nas mães) e as “hesitantes diante da vida” (Capitu, Virginia, Sofia), a sua predileção está, claro, com as de primeiro tipo.

O autor mato-grossense distingue como principal característica das personagens femininas machadianas o mistério, o enigma que sua narrativa deixa no ar, “[...] o segredo da arte machadiana está nesse meio-tom, que não é luz nem treva, e sim penumbra discreta, sombra de alma, leve, fluida, imponderável, que fica em nós após a leitura dos seus livros” (MESQUITA, 1939: 4). Segundo Mesquita, as descrições das heroínas de Machado se atêm mais em feições físicas que nas psicológicas, assim sendo, as conhecemos pelos olhos, pela testa, pela boca, ou outra parte do corpo. O aspecto físico ou o semblante nos dará pistas do traço moral da personagem:

É para ser notado que a qualquer concretização ou debuxo de fórmulas, a arte machadiana prefere, ao nos dar o perfil duma das suas magistraes criações femininas, a delicadeza dum traço moral que define vagamente – e quasi nunca define – a pessoa (MESQUITA, 1939: 5).

As personagens que mais atendem essa perspectiva de ocultar suas verdadeiras intenções, revelando pouco sobre si mesmo aos seus interlocutores e aos leitores, nos parecem as do segundo tipo, hesitantes. As outras, no entendimento de Mesquita, são exemplos de moralidade e abnegação aos filhos. Dessas personagens dá destaque para Dona Glória, mãe de Bentinho, de *Dom Casmurro*, e a sua retidão e moralidade em por em prática a sua promessa de fazer padre o filho:

Num livro amargo, em que se pode dizer o trazo da desillusão se mistura ás emoções mais fortes e doces, perpassa, envolta num halo suave de bondade, de ternura, de dedicação, esse vulto de mãe que redime a espécie humana, das suas erronias e descaídas. A penna de D. Casmurro, que se embebeu no amarume do desengano, para retratar outras figuras do romance, que se pode dizer o subtil e envolvente rythmo da perfídia femenina, distilla, entretanto, dulçores ineffaveis quando se refere á boa D. Gloria (*Ibidem*: 8).

Evidencia-se a admiração de Mesquita por essa personagem. Uma mulher extremamente católica e beata, que por causa de uma promessa pretende transformar em padre o filho Bentinho, “Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se em Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na igreja” (ASSIS, 1983: 28). D. Glória escondia a sua juventude e beleza na viuvez:

Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos [...] (ASSIS, 1983: 24).

A viúva foi feliz em seu casamento, e a morte prematura do marido lhe deixou apenas o filho que amava muito, tanto que no final das contas se deixa convencer que o melhor para ele é não ir para o seminário cumprir o “destino” que lhe cabia. Nessa “boa criatura” encontra-se a moral elevada que Mesquita apregoava necessária à mulher, o zelo e a bondade materna.

Nessa personagem depara-se a simbolização dos “mais doces sentimentos da mulher brasileira”, segundo Mesquita. A sua exaltação à personagem transborda de

cunho moral, nela há um exemplo de mulher, e de amor feminino. Toda a sua vida está no filho Bentinho:

Traços do caráter e do temperamento de D. Gloria enchem todo o livro e longe iria si me pusesse a respigal-os. Aqui é a referencia ás suas praticas religiosas de mulher «tamente a Deus» e á «fé pura que as animava» (pag. 231). Ali é o seu apego ao lar, á casa, aos velhos escravos, na palestra com Escobar, concluindo pelo conceito deste da «belleza moral que se ajusta á physica», para definil-a como um «anjo dobrado» (pag. 264). Typo de mulher brasileira, á antiga, «exprimia bem a fidelidade aos velhos hábitos, velhas maneiras, velhas idéas, velhas modas» (pag. 250). Sua ternura transparece a cada passo, dando-nos, nesta novella da perfídia, a impressão viva de que ó amor feminino se redime e se sublima pela maternidade: «Minha mãe beijava me com uma ternura que não sei descrever» – conta-nos Bentinho, ao narrar o seu regresso, formado, e resume a emoção materna em uma phrase: «Tu serás feliz, Bentinho! », que é a epigraphe do Capitulo (MESQUITA, 1939: 10).

Stein relaciona D. Glória entre as viúvas de Machado, figuras que aparecem com frequência em suas obras, que divide em três aspectos, “o da independência na decisão de questões pertinentes ao próprio destino; o da aceitação de ‘viver’ sua viuvez; e o do exercício de influência social” (STEIN, 1984: 86). Nessa classificação a mãe de Bentinho esta inclusa, parece-nos no segundo tipo, “Vivia sobretudo em função do filho, e dividia as responsabilidades e tomava decisões através do conselho que integrava com padre Cabral, seu irmão Cosme e sua prima Justina” (*Ibidem*: 88). Embora possa ser analisada sob outros aspectos, sua condição de proprietária, por exemplo, Mesquita valoriza apenas o cuidado incondicional ao filho e a conduta religiosa e devota de D. Glória, cujas virtudes são amplamente ressaltadas:

[...] ao registrar a morte de D. Gloria, discretíssimo, é na inscrição que lhe fez gravar sobre a lapide, que condensa «todas as virtudes que a finada possuiu na vida». Não lhe põe nome nem individuação alguma. Duas palavras a definem e valem pela mais elevada e sublime biographia com que este desilludido pessimista proclama a grandeza e a belleza moral da mulher – *Uma Santa* (*Ibidem*: 11).

Relacionemos D. Glória a duas personagens de *Piedade*, a protagonista e a sua mãe D. Francisca. A primeira porque é a construção de um símbolo moral para as jovens moças, assim como Mesquita acredita ser D. Glória para a mulher brasileira; e a segunda pela sua condição de viúva. Desta o narrador não fala tanto: viúva, mãe de

cinco filhos, quatro meninas e um rapaz, cria os sobrinhos Paulo e Álvaro, “[...] a boa D. Francisca, que sempre o tratara como filho, não sabendo distinguir entre os sobrinhos e os nascidos do seu sangue [...]” (MESQUITA, 2008: 24). Esse trecho denota a bondade da senhora, igualando à D. Glória. Durante a trama D. Francisca enfrenta a morte de uma filha, Glorinha, com desespero e comoção, e a partida do filho Léo para estudar. Mais para o final da narrativa se muda para casa de Paulo e Piedade a fim de cuidar dos doentes:

D. Francisca, ao se inteirar, com profunda mágoa, do estado da filha, que o médico declarara irremediável, viera, com Ercília, para casa do genro, onde assumiria o papel de ecônoma, dispenseira, dirigente dos serviços domésticos, no intuito de descansar a pobre doente, cujos desvelos ficavam assim reservados de todo ao esposo (MESQUITA, 2008: 135).

D. Francisca é a mãe dedicada aos filhos, seus ou não. É um exemplo e modelo para Piedade, a responsável pela educação da moça, elogiada por Paulo, que diz ser ela criada à moda antiga, ou seja, dentro de preceitos religiosos.

A semelhança entre Piedade e a personagem machadiana, ultrapassa o âmbito do apego à moral cristã. Ela passa também pela composição narrativa, já que o capítulo da morte de ambas é intitulado com nomes que remetem ao catolicismo: em *Dom Casmurro*, *Uma Santa*; em *Piedade*, *Ao toque de Ângelus* (ou Toque das Ave-Marias), o momento da Anunciação, feita pelo anjo Gabriel. Se a morte da outra não é descrita, a não ser com um sucinto, “minha mãe embarcou primeiro” (no caso, antes de José Dias), a de Piedade é narrada com pompa:

Na doce penumbra crepuscular, um sino dolente começava a planger o ângelus vespertino, a triste ave-maria que é a oração da agonia das tardes flor de bronze a abrir-se na haste esguia do campanário, em lágrimas e suspiros de Piedade infinita (*Ibidem*: 139).

D. Glória era uma senhora adorável, como afirmara Escobar, ou uma Santíssima, como José Dias. A sua bondade e o amor pelo filho, talvez, estejam constatados nos capítulos 79. *Vamos ao capítulo* e 80. *Venhamos ao capítulo*, nos quais Bentinho explica a vontade da mãe em desistir da promessa, pela saudade que lhe tem, “Bem examinadas, apesar da distância, vê-se que eram saudades prévias, a mágoa de separação – e pode ser também (é o princípio do ponto), pode ser que arrependimento

da promessa” (ASSIS, 1983: 102-3). Entre o amor que não suporta a distância do filho e a promessa de uma mulher, “temente a Deus; sabes disto, e das suas práticas religiosas e da fé pura que as animava” (*Idem*), D. Glória titubeia por algum tempo. Nesses capítulos, o narrador, Bentinho, mostra uma mulher indecisa entre o amor pelo filho, e o desejo de tê-lo por perto, vê-lo constituir família, e a promessa de entregá-lo à vida eclesiástica, “Minha mãe faria, se pudesse, uma troca de promessa, dando parte dos seus anos para conservar-me consigo, fora do clero, casado e pai; é o que presumo, assim como suponho que rejeitou tal idéia, por lhe parecer uma deslealdade” (*Idem*). Parece uma absolvição do narrador à mãe que o prende à promessa, construindo uma imagem de santa, “Por mais que me estivesse então obrigando a uma carreira que eu não queria, não podia deixar de sentir que era adorável, como uma santa” (*Idem*). Apesar de santa e temente a Deus D. Glória é humana, vacila e hesita na “missão” que se propõe, tanto que desiste da ideia de fazer padre o filho. O caráter de “santa” aproxima Piedade de D. Glória, assim como a sua humanidade. Como já vimos, a moça cuiabana é insegura em relação ao amor do marido, e se aflige por causa disso, entretanto, ela conclui a sua “missão”, sem vacilar.

A viúva se dedica integralmente ao filho, assim como Piedade a Paulo. Coincide aí a relação maternal, na primeira sanguínea, na segunda estabelecida pela construção das personagens: a moça, mãe já no nome; e o rapaz pelas suas fraquezas física e espiritual.

As duas mulheres são extremamente religiosas, tanto que Capitu chama D. Glória de, “— Beata! carola! papa-missas” (ASSIS, 1983: 36). O padre Cabral era um frequentador assíduo da sua casa. Piedade, por sua vez, nos é mostrada em alguns momentos de exteriorização de sua fé, “[...] o doce e sereno perfil de uma virgem que diante do oratório, olhos marejados de lágrimas, pedia a Deus a conversão de uma alma que julgava perdida para o seu amor” (MESQUITA, 2008: 52). Esses momentos ocorrem principalmente quando a moça se refere ao seu romance com o primo.

Parece-nos que Mesquita procura em Piedade a construção de um ser exemplar, assim como observava em D. Glória, um símbolo dos doces sentimentos da mulher brasileira, devota a Deus e entregue à família, principalmente, ao filho. Em Maria Piedade esses mesmos valores estão presentes, mas agora dirigidos a um público feminino que vive intensamente a modernidade e as mudanças sociais e de costumes que a alcançava: trabalho, direito a voto, autonomia em suas decisões etc.:

Todos riram, menos Piedade, que deitou a irmã um olhar de suave exprobação, pois, com mágoa, verificava que a “caçula”, como era tratada Ercília em casa, ia crescendo em tanto “sem modos”. Nunca fora por essas brincadeiras e intimidades com homens, mesmo sendo velhos desfrutáveis como Cardozo. Por isso também crescera meio isolada, não tivera, como todas as meninas de sua idade, namoricos nem amizades íntimas. Ficara meio encolhida, desconfiada, ensimesmada, nunca se abrindo sequer com as irmãs, chegavam a censurar-lhe o que cuidavam ser reserva estudada e era pura simplicidade. Nada, porém, de prejuízo disso lhe adviera. Valeu-lhe também essa reserva ter conservado certa candura virginal, raríssima em dias de hoje [...] (*Ibidem*: 107-8).

Piedade, como se fora a voz de seu criador, vai emitindo impressões em relação à liberdade que as mulheres possuem em seu tempo, sempre demonstrando a sua pureza e consciência ao comportamento que cabe ao seu sexo:

Piedade condensou nestas palavras a impressão que lhe dava a cunhada de Paulo:

— Triste época a nossa, esta em que nos foi dado viver! Tudo engano, tudo fogo de vista! Desde a cabecinha oca, até a ponta dos sapatos, nem uma naturalidade! Até nos seus enfeites é o superficial que predomina [...] Oh! Que nojo me faz a tal democracia, Paulo!

[...]

— Tudo o que é nobre, antigo, sério, duradouro, foi posto à parte... Tão certo que é a pureza e a verdade repugna a essa gente de agora! Oh! Os lindos tempos, o progresso, a civilização! Conclui, com inconsciente ironia, a horrorizada moça (*Ibidem*: 128-9).

Mesquita era um homem ativo na sociedade e pensador da contemporaneidade, visto nas várias conferências que proferiu e nas suas crônicas nos jornais de Mato Grosso – em que pese o conservadorismo de seus posicionamentos –, em *Piedade* cria um personagem exemplar, dentro da sua concepção. Como demonstramos a sua protagonista dialoga com personagens literárias e figuras históricas que serviram de modelos e ajudaram na sua construção.

CAPÍTULO III- DIANTE DA MODERNIDADE

Na conferência já citada por nós, *Professoras novas para um mundo novo*, de 1939, Mesquita procura transmitir às ouvintes a sua concepção de mulher moderna. Analisa a modernidade e a critica pela sua mecanização e perda da fé, ou desvirtuação desta, assim como por forjar um homem moderno sem espiritualidade, “A carência de espiritualidade, que melhor se exprime inversamente, como a hipertrofia do utilitarismo, é um dos mais evidentes sinais da decadência moral do nosso tempo” (MESQUITA, 1939: 9). O pedagogo, essencialmente moralista, Mesquita entende como perniciosas para a humanidade as transformações sociais e tecnológicas que venham a alterar os costumes e hábitos tradicionais. Nessa censura, o escritor cuiabano ressalta a ênfase que passa a ser dada aos bens materiais e ao acúmulo de fortuna, implicando no esvaecimento de ideais e na diluição da ética “na alma dos homens”. Tudo isso causa o arrefecimento da espiritualidade, pois a vida volta a ser um “banquete pagão”.

Esse quadro do século XX cria no homem um vazio, comparado por Mesquita com o “sentimentalismo doentio de Werther”. Este livro construiu o protótipo do ser romântico: melancólico, solitário, sonhador, deprimido, suicida etc. O homem desta época culmina no homem do tempo de Mesquita. Werther é do século XVIII um período que gera, segundo Georg Lukács (2000), o indivíduo problemático. Nesse momento da humanidade as relações transcendentais se diluem, e não há mais certezas absolutas. O homem acredita cada vez menos na religião, e mesmo em Deus.

A personagem Paulo, de *Piedade*, comparada a Werther, Adolph e Benjamin pelo narrador, seria um romântico – utilizando expressão de Drummond (2007) – “tardio”, pois essas personagens foram criadas por seus autores em um momento de vigência do espírito romântico.

3.1. A ascensão do individualismo e da interioridade na literatura

Se o Romantismo eleva o eu a tema central a literatura já procurava desvendá-lo desde *Dom Quixote*: como a cisão do homem. Na obra de Cervantes, o protagonista possui duas personalidades: a real, Alonso Quijano, e a inventada, Dom Quixote.

Entretanto, aponta Sérgio Givone (2009), a verdadeira está, possivelmente, na fábula, pois a sua história deve ser vista como anamnese.

O eu está ligado à alma, a interioridade da personagem no romance moderno, cujo primeiro exemplo é *Dom Quixote*, “Completamente fora de si, e no entanto mergulhado em si, vítima de suas alucinações: eis Dom Quixote” (GIVONE, 2009: 459). Sergio Givone, no ensaio *Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno*, constrói um panorama que vai dessa obra, considerado o primeiro romance moderno, até outras do princípio do século XX. As personagens citadas possuem um fundo de introspecção que as fazem construir um mundo paralelo à realidade, mas não escapam de um diálogo quase sempre prejudicial a si mesmas.

Uma das principais angústias modernas, a configuração da identidade, foi exposta por Cervantes. O protagonista de seu romance, “[...] não tem nenhuma necessidade de voltar a si. Seu eu mais íntimo está no mundo e o mundo é a expressão de seu mais íntimo eu” (*Ibidem*: 461). A situação dessa dicotomia identitária foi remediada, aparentemente, no final, no qual Dom Quixote escolhe a razão, abrindo mão da fantasia, ao recobrar o juízo.

Givone cita ainda outras figuras emblemáticas: Robinson Crusóé, Wilhelm Meister, Emma Bovary etc., como exemplos do tratamento da interioridade no romance moderno. Crusóé se vê isolado do mundo civilizado e tendo que lidar com a hostilidade do que não conhece. Para Givone, ao se recolher, Crusóé começa a pesar as coisas e passa a entender que a situação não é tão ruim:

O náufrago olha ao redor. Mas não mais para escutar apenas a linha do horizonte, e sim o perfil das próximas, que já não são tão hostis, visto que, apesar de estranhas, parecem servir para a satisfação de suas necessidades e, assim, revelam o espaço de uma vida possível (GIVONE, 2009: 463).

A partir desse momento o homem começa a vencer a natureza, pois a introversão não domina mais o herói, ele passa a construir um mundo mais humano, “O ‘eu’ do homem não se oculta nas profundezas, mas está na superfície, ali fora” (*Ibidem*: 463).

Para os dois heróis citados a perda e a recuperação da razão ocorrem de forma contrária, no primeiro a razão é perdida no mundo aventureiro e recuperada no seu retorno ao lar, já no segundo a razão é reencontrada no seu mundo aventureiro, pois a irracionalidade é anterior à chegada à ilha.

Wilhelm Meister é o protótipo do burguês que pretende conciliar o seu mundo interior ao exterior, antagonista. Wilhelm procura “o desenvolvimento harmonioso do seu eu”, entretanto esse desenvolvimento só é permitido ao nobre, como burguês, ele deve ter através do fazer, “Se reconhecemos o burguês por suas ações e, portanto, pelo que ele realiza, reconhecemos o nobre pelo comportamento, pelo modo de ser, pela atitude” (*Ibidem*: 464). O teatro, ou seja, a representação por máscaras é o modo pelo qual o protagonista enfrenta a vida:

[...] o mundo é um teatro – assim pensa Goethe. O desenvolvimento harmonioso é próprio de quem se move no mundo como se fosse um palco. Mas o desenvolvimento harmonioso também é próprio de quem se move no palco como se, ali, o mundo se deixasse recapitular inteiramente no espaço da representação (*Ibidem*: 465).

Desde o Renascimento a modernidade vem sendo construída ao explorar cada vez mais o ser humano, a sua interioridade e os seus sentimentos mais recônditos. O homem moderno trabalha nesse limite entre a razão e a emoção, o coletivo e o individual, não que esses termos formem pares óbvios, mas para os românticos o florescer das emoções o coloca mais perto de si próprio, dando vazão aos seus sentimentos. Os românticos circulavam por fronteiras limítrofes na sua composição contraditória. Porém, o eu sempre teve a função refratária ou propulsora das ações dos românticos, “[...] eles se voltavam para o interior da alma” (GAY, 1999: 49).

A modernidade, segundo Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), é um turbilhão no qual o ser moderno caminha nos últimos quinhentos anos. Este tempo contempla o início do século XVI até o fim do século XVIII; a onda revolucionária de 1790 – Revolução Francesa; e o século XX em uma fase já expansiva da modernidade. Berman define o que é ser moderno:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (BERMAN, 2007: 24).

A interioridade resultante do *pathos* desse sujeito moderno subsidia a sua existência. Este procura a liberdade, para os românticos, possível apenas na filosofia de Johan Gottlieb Fichte. Segundo o filósofo alemão, a realidade se explica em um

princípio único, o que agrada os românticos alemães – os irmãos Schlegel –, orientada por uma *ação efetiva*, original, universal, incondicionada e que tudo condiciona. Fichte chama esse primeiro princípio de *Eu*, uma autoconsciência pura, porém, supraindividual, carregado de divino e absoluto, “O eu puro [...] é atividade pura, dinamismo puro, ação pura, sem pressuposto e criador de toda realidade” (BORNHEIM, 1978: 86). O Eu explica a realidade, pois esta deriva daquela. A autoconsciência pura origina as representações contidas na realidade. A existência do Eu e sua autoafirmação ocorre somente pela oposição com um não-Eu, “Desta oposição, que obriga o Eu a reflectir-se e a limitar-se, depende a consciência – que tem de ser consciência de alguma coisa – e o desdobramento do ideal e do real, do conhecer e do ser” (AGUIAR E SILVA, 1968: 543). O Eu nessa composição nasce no particular, mas se faz pelas relações ou oposições com o não-Eu. A filosofia de Fichte se pauta pela máxima: *pensa-te a ti mesmo*. A atividade pura do Eu cria tudo que existe, pela sua *imaginação produtora*:

A imaginação produtora não se caracteriza, como poderia parecer à primeira vista, por uma atividade caprichosa, caótica, fantasiosa; existe, para Fichte, uma necessidade transcendental nas produções pré-conscientes. As representações que o homem guarda em sua consciência empírica não brotam do caos, do arbitrário completo, mas possuem a sua razão de ser naquela necessidade transcendental que reside no Eu puro supraindividual (BORNHEIM, 1978: 88).

O homem e seu mundo substancial, assim como a metafísica, são explicados pelo Eu puro de cada um e a intersubjetividade, ou seja, a relação de um espírito com o outro espírito, de uma liberdade com outra liberdade. Incorporado aos “preceitos” românticos, o idealismo afasta o escritor da sua realidade social, aproximando-o de um mundo ideal.

Aguiar e Silva (1968) afirma que os românticos interpretaram erroneamente o pensamento de Fichte, pois confundiram o Eu puro com o eu do indivíduo, o gênio individual. Os românticos atribuíram ao indivíduo enorme importância, nessa figura mora o gênio original, busca-se a sinceridade, a entrega do autor em sua obra. Nesse momento a arte romântica rompe com a clássica, pois não há mais regras a serem obedecidas na criação, ou melhor, há apenas a regra mais importante do romantismo: o eu. A psicologia do autor ganha destaque, os poemas líricos são os preferidos dos poetas

românticos, por serem subjetivos e introspectivos. Tanto os romances em terceira ou primeira pessoas apelam para o sentimental, procurando o compadecimento do leitor aos problemas da personagem. Os romances epistolares, por exemplo, conquistaram o público por serem narrados em primeira pessoa, fazendo o leitor crer ler uma história real de sofrimento.

O movimento romântico acompanha o processo de modernização pelo qual passava a Europa. A preocupação consigo próprio, ou seja, o egoísmo nas páginas dos livros, a aflição dos protagonistas evidenciada em suas lamúrias é sintomático com o momento. Peter Gay (1999) salienta que a preocupação com o eu se tornou uma neurose no século XIX, “[...] em meados do século a tentativa de revelar ou ocultar – pelo menos de compreender – a vida secreta do ‘eu’ havia se tornado o esporte favorito, levado muito a sério” (GAY, 1999: 12). Levado a sério, pois todas as áreas estudavam, falavam sobre o indivíduo. As artes e as ciências humanas se dedicavam a autoexploração. Ao fazerem isso ou, simplesmente, atiçavam a curiosidade do público ou encontravam interlocutores angustiados, sôfregos. Escreve Gay que Edgar Allan Poe, “[...] prometeu a glória instantânea a quem escrevesse ‘um livro bem pequeno: *Meu coração desvelado*’” (*Idem*). Nenhum autor escreveu, mas a sociedade do século XIX parece ter ouvido e pôs-se em busca do eu, tornando assim o falar sobre si ou ler, ouvir sobre o outro e sua interioridade uma obsessão para a época. É curioso notar que a escrita do eu se estendeu ao “burguês comum”, passando a escrever “diários íntimos, confissões escritas, cartas confidenciais, missivas de amor e rumações religiosas” (*Ibidem*: 13). A exposição da interioridade torna-se comum na Europa burguesa, preocupando alguns autores, Goethe, por exemplo, disse: “*Conhece-te a ti mesmo*, essa tarefa tão importante, que soa tão significativa, sempre me pareceu suspeita” (*apud* GAY: 13). Pode soar estranho vindo do escritor alemão, mas estamos em 1823, algum tempo depois de *Werther*. Essa obra que provocou em seus leitores reações diversas, até mesmo suicídio. A identificação dos jovens leitores com a personagem constatou o espírito romântico e idealista que tomava conta do continente e da sua juventude.

Os românticos tematizavam o amor quase sempre desesperado com impedimentos para a sua concretização. Essa configuração oportunizava a criação de personagens angustiadas, presumivelmente, comparadas ao seu criador. Os românticos ingleses se aproximavam da burguesia por esse tema, apesar de revoltados e críticos da sociedade, ao escreverem sobre o amor, o público respondia comprando seus livros:

O canal que ligava o público seletivo dos românticos às massas respeitáveis era o amor romântico. Sua origem vulgar e suas pretensões metafísicas não impediam que o amor surgisse como um agente poderoso, disseminando um novo sentido do “eu” igualmente pitoresco e efetivo (GAY, 1999: 104).

As concepções de amor variavam um pouco, mas coincidiam na idealização, ou seja, na exaltação do amor romântico, “[...] os românticos sublimavam o amor sob a forma de ideologia” (*Ibidem*: 104). Mais do que o par é o sentimento idealizado que atrai o autor romântico.

Escritores românticos vitorianos, como os classifica Gay, também forjam conceitos em relação ao amor. Shelley alimenta a introspecção, nascida da “percepção amorosa”, e a liberdade como fundamentos. O amor não deve se prender a instituições ou sacramentos, “[...] ele é incompatível com a obediência, o ciúme e o medo; existe na forma mais pura, mais perfeita e ilimitada quando os que amam vivem em confiança, na igualdade e sem reservas” (SHELLEY *apud* GAY: 104-5). Portanto, o casamento prende os apaixonados em uma relação que só pode se tornar odiosa, “O amor precisa ser protegido dessa prisão que é o casamento, que corrói necessariamente a essência amorosa” (GAY, 1999: 105). Para Shelley, a felicidade estava no amor, e por esse ideal atacava tanto os “amantes egoístas e promíscuos”, quanto “os defensores da respeitabilidade cristã”. Entretanto, ao contrário do que poderia se supor, o poeta inglês não dava tanta importância ao sexo, considerando um “nada”. O romântico elabora três pontos essenciais para uma boa fluência do amor:

O verdadeiro amor é governado por três considerações: a pessoa amada deve ser “tão bela e perfeita quanto possível, tanto no corpo como no espírito”; o ato sexual devia ser degustado de forma moderada, para que não se pervertesse em “um hábito doentio, igualmente pernicioso ao corpo e à mente”; devia ser praticado “de acordo com a natureza” (*Ibidem*: 105).

O amor, para Shelley, se concretiza na união livre, possível apenas nessas suas considerações que denotam admiração, respeito e cuidado.

No século XVIII, o amor era tratado como um sentimento sem importância. Os iluministas desdenhavam e recebiam com frieza, chegavam a desenvolver teorias sobre o sexo, enquanto o amor era desprezado. Mas os românticos procuravam resgatar o

amor e harmonizar corpo e mente, “Friedrich Schlegel e seu amigo Schleiermacher analisavam o amor verdadeiro como confluência de duas correntes: a afeição e a paixão. Sem paixão, a afeição é amizade; sem afeição, a paixão é mera luxúria” (*Ibidem*: 106).

Para os românticos alemães, os casais viviam uma farsa, o casamento seria um concubinato, pois, o verdadeiro matrimônio que transforma as pessoas em uma única existe apenas quando alia aquelas duas correntes, “A regra rígida seguida nos Estados cristãos, que torna indissolúvel até mesmo o mais miserável dos casamentos, é um obstáculo poderoso à autenticidade de união conjugal” (*Idem*). Este sacramento cristão sufoca a espontaneidade e prende as pessoas em uma relação sem afeição ou paixão.

Em suas teorias sobre o amor Schlegel iguala a importância de homem e mulher, rechaçando a visão que associa o primeiro à razão, e a segunda à emoção. Qualidades apregoadas às mulheres, “[...] como a domesticidade, a dependência, a piedade, na verdade tinham sido impostas pelas práticas culturais há muito vigentes” (*Idem*). Para o poeta alemão, homens e mulheres compartilhavam das mesmas características e podiam ser ambos independentes e fortes, ou flexíveis e emocionais.

Em uma época em que os casamentos eram arranjados de acordo com o interesse e conveniência dos responsáveis pelos noivos, os românticos defendiam a liberdade de escolha de ambas as partes, “[...] nessa teoria romântica a livre escolha do parceiro é um requisito essencial do amor, cuja santidade não deve ser perturbada por nenhum cálculo financeiro ou tribal” (*Ibidem*: 108). Os românticos criticavam os costumes burgueses que diminuía o amor, associando-o ao casamento e às vantagens. A prática de arranjar matrimônio de acordo com interesses pecuniários ou sociais, segundo Gay, era comum à classe média burguesa. O amor romântico, a livre escolha do par, uma relação iniciada pela paixão não eram consideradas na hora do casamento.

A Europa, apesar da difusão do amor entre muitos jovens, ainda era conservadora, como aponta Gay através da fala de uma mulher da época:

[...] “O lar francês”, em contraste com o inglês, onde se via muito romance nos noivados e casamentos, “é estritamente prosaico; o matrimônio é uma parceria promovida fundamentalmente para atender a circunstâncias mundanas” [...] “Na França o matrimônio não é um assunto individual, mas familiar, é como o estabelecimento de uma firma. O inglês se casa com sua mulher; o francês aceita a esposa para o bem e para o mal, rica ou pobre, e também toda a sua família” (BETHAM-EDWARDS *apud* GAY, 1999: 116).

Na Europa conservadora as obras românticas se multiplicavam graças à alfabetização, aos novos recursos técnicos de impressão que barateavam a produção e o preço, à construção de bibliotecas públicas e o aluguel de livros, e a publicação de revistas e jornais. Os autores românticos tinham mais veículos e, conseqüentemente, leitores. Agora os seus textos eram lidos pelas massas, entretanto, eles tinham a competição de escritores que exploravam o amor romântico de forma melodramática, “[...] os imitadores dos românticos ofereciam uma versão degradada do romantismo, incapazes que eram de alcançar as sutilezas ou os conflitos que tinham marcado seus modelos” (*Ibidem*: 113). As histórias desses amenizavam na melancolia e apostavam no *happy ending*, “Nesses livros, o amor – amor romântico – tudo vence” (*Ibidem*: 114). A concepção de amor dos primeiros escritores românticos fascinava, mas também arrefecia com o passar do tempo e a distância da sua origem. Por exemplo, nos Estados Unidos os jovens não viviam pela paixão, os enlaces amorosos ocorriam com o tempo. As “extravagâncias românticas” eram tentações de adolescentes, que precisavam ser superadas; devia-se desconfiar das obras românticas, de sua orientação traiçoeira embora difícil de resistir, que levava a “uma visão da vida extravagante e falsa” (*Ibidem*: 115).

A ideologia romântica influenciou a civilização Ocidental, porém, encontrou resistência da sociedade burguesa apegada à religião e do liberalismo e do capitalismo que, surgidos recentemente, envolviam e conduziam as relações sociais. O amor romântico não substituiu a religião, como ambos os lados chegaram a visualizar, o que houve, pelo menos na Inglaterra vitoriana, foi a acomodação desse sentimento no cotidiano tanto que, “[...] na era vitoriana a maioria dos casais apaixonados queriam não só dormir juntos, como juntos frequentar a igreja” (*Ibidem*: 118).

Para Peter Gay, os românticos conseguiram inserir na vida dos vitorianos o culto ao “sublime egotista” e o estímulo à introspecção, “Os românticos foram os primeiros nesse século a propor essa concentração permanente no ‘eu’, com sua teoria e o caminho que recomendavam de forma universal” (*Idem*).

Se Peter Gay estuda o “eu” na sociedade vitoriana e o amor romântico como princípio de comportamento e sinal de liberdade procurado pelos românticos, Ian Watt (1990) observa o início do romance na Inglaterra no mesmo período, entendendo também o individualismo como pedra fundamental no nascimento do gênero. Para isso estabelece uma conjugação entre o individualismo e o realismo filosófico.

O realismo literário pautado no individualismo é consequência do realismo filosófico que investiga os particulares da experiência. Os estudos filosóficos da Idade Média norteados pela ideia de universalidade buscavam explicar o mundo respondendo pelas experiências coletivas. Os escolásticos consideravam as realidades como universais, ou seja, o real é aquilo que é universal, aceito por todos. O que provinha do particular, concreto, da percepção sensorial acabava sendo impellido, tratado como duvidoso, mentiroso.

Entretanto, ao longo do tempo, os filósofos invertem o sentido do termo realismo, passando a considerá-lo como produto dos sentidos do indivíduo. O ser humano é capaz de descobrir verdades através de experiências particulares. Para Watt, esse método de investigação do realismo filosófico moderno beneficia e influencia o romance inglês do século XVIII, e, também, de todo canto do mundo.

Watt elogia Descartes por buscar a verdade como uma questão individual rompendo com a tradição de descoberta pelos universais. A importância da individualidade para as questões filosóficas tem em Descartes um dos principais nomes. O pensador francês e a sua máxima *cogito ergo sum* (penso logo existo) inauguram nas epistemologias um novo alvo para análise, o indivíduo. Descartes contribuiu, “[...] para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual [...]” (WATT, 1990: 14). O romance captura esse momento e passa a mostrar protagonistas mais preocupados consigo mesmos, e no qual a medida do mundo são os seus sentimentos. É um espírito egoísta. Nesse início o romance se afirma pela originalidade e pela novidade, possível apenas na experiência particular. Então, o romance nasce nessa época de novidade e investigação e difusão do eu, e acaba corroborando as ideias ao passá-las para as suas páginas.

A forma romanesca ocupa-se de pessoas específicas, dedicando imensa atenção à individualização das personagens. Como os filósofos realistas, os romancistas objetivavam definir a pessoa individual, dando-lhe, por exemplo, nomes próprios que, “são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo” (*Ibidem*: 19). A personagem individualizada é identificada em um tempo e em um local particularizados.

Integrado ao pensamento filosófico de valorização do indivíduo pelo realismo, o romance incorpora a sua técnica narrativa elementos que acentuarão esse intuito:

[...] caracterização e apresentação do ambiente; certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente (WATT, 1990: 19).

As personagens e o ambiente passariam a ser especificados, detalhados, postos em um microscópio, a disposição de observadores. Como no realismo filosófico, a experiência individual serve de medida para as hipóteses construídas. Os temas reforçavam a mudança no foco da literatura, para tratar do indivíduo, nada parecia melhor do que basear os enredos em eventos contemporâneos, conhecidos do público, facilitando a repercussão e possível identificação.

Segundo Watt, as generalizações do pensamento e da ação humana persistiram até meados do século XVIII, somente quando Hobbes e Locke aplicaram a abordagem psicológica em sua filosofia, a particularidade surgiu como tendência, cooptando a arte. Esta se dividiu entre aqueles que defendiam a verdade no universal e no geral, a pintura italiana; e outros no particular, a pintura holandesa.

O individualismo aflora na modernidade em ebulição com a Reforma, o surgimento dos Estados nacionais e posteriormente a implantação do capitalismo, “uma estrutura social menos rígida e homogênea e com um sistema político menos absolutista e mais democrático, aumentou enormemente a liberdade de escolha individual” (*Ibidem*: 56). As ações dos homens não estão mais condicionadas à Igreja, à família ou ao Estado, coadunando com essas mudanças escritores do início do século XVIII retratam heróis do individualismo econômico.

As personagens da ascensão do romance – tanto na literatura inglesa quanto na francesa – são indivíduos problemáticos que buscam uma verdade particular em um mundo sem essência transcendental, entretanto, com várias outras “essências”: dinheiro, classe social, poder etc. O indivíduo problemático procura aceitação de si, quanto indivíduo, pelos outros, e, posteriormente, a inserção no meio que almeja.

3.2. Paulo e o protagonista sem nome: sonhadores

Se no romance em tela a personagem feminina, Maria Piedade, ganha vida na relação intertextual com a figura de Maria, representada na *Pietà*, e nas personagens machadianas da predileção de Mesquita, a personagem masculina – como ressaltada em

vários momentos pelo narrador – é moldada pelos heróis pelos ultrarromânticos, “Era bem um irmão espiritual de Werther, René, Adolphe, Obermann, ser sem vontade, todo nervos, sensibilidade, impregnado do mal romântico pela hereditariedade e pela cultura...” (MESQUITA, 2008: 85). Essa construção se estende às personagens posteriores a essa época, como o protagonista sem nome de *Noites Brancas* (1848), de Fiódor Dostoiévski, em comum com as outras personagens, a melancolia e o estado de solidão constante.

Logo no início da trama de Mesquita, temos um capítulo intitulado *Noite em Branco*. Se admitirmos a hipótese de uma alusão à obra russa, teremos em Paulo o hipertexto B, e o jovem russo o hipertexto A, hipotexto. Este perambula pelas noites de São Petersburgo a observar a cidade e os seus transeuntes. A personagem Paulo não possuía esse hábito, mas esses rapazes compartilham uma característica: a solidão. Comparemos a vida e a situação dos dois moços e tentemos demonstrar as semelhanças e as diferenças que os cercam.

Ambos sentem um vazio, aparentemente, irremediável. No protagonista da obra russa isso é evidenciado pela narração em primeira pessoa. Essa estratégia do autor e o transcorrer do enredo nos mostram que a sensação de solidão do rapaz é justificável:

Vinha-me a impressão de que vivia tão sozinho, de que havia ainda de chegar a ver-me abandonado por toda a gente, de que todos haviam se afastado de mim [...] Mas eu já há oito anos que vivo em São Petersburgo e, apesar disso, nunca me pareceu que tivesse arranjado um só amigo [...] (DOSTOIÉVSKI, 2010: 11).

Logo na primeira página, sabemos que o protagonista é um solitário que vagueia pela cidade, mas considera a todos seus amigos, “Eu sou amigo de toda a cidade de São Petersburgo”. A solidão se acentua no momento em que muitos viajam de férias com a chegada do verão. O jovem encontrará uma moça, à qual se mostrará prestativo e depois verá nela uma possível tábua de salvação para a sua situação. A redenção será frustrada por outro por quem Nástienhka, esse é o nome da moça, é apaixonada, e corresponde a esse amor.

O capítulo *Noite em branco* na obra mato-grossense nos apresenta Paulo, com considerações do narrador, em terceira pessoa, sobre o rapaz. A trama se inicia com a morte de mãe Roberta, uma velha ama querida pela família. No capítulo citado, o jovem se encontra na sala da casa da tia, D. Francisca, onde o corpo está sendo velado,

“Deixou-se estar na sala, sentado a uma cadeira de balanço, velando o cadáver” (MESQUITA, 2008: 23). No silêncio da sala, escuta a tosse constante da sua prima Glorinha. A doença abalou o primo que a tinha como preferida, até porque tinham praticamente a mesma idade, “Paulo sentia-se cruelmente mortificado com o estado de Glorinha e mais o impressionava a frequência com que na família se manifestavam esses casos de tísica, quase sempre de marcha fulminante e fatal [...]” (*Idem*). Esse pensamento o leva a considerar que um dia virá a ter mesma moléstia, o que acabará ocorrendo. Mas observamos que nessa noite em branco o narrador – tal qual o do livro de Dostoiévski – já fala muito sobre a personagem, deixando transparecer a tendência do rapaz à melancolia. Levantemos as razões para tal estado: a morte de mãe Roberta, o abandono da mãe que o preteriu ao padrasto. O próprio Paulo por meio de narração indireta livre pondera a sua vida nesta noite de reflexão, “Doeu-lhe o pensar em si. Sentiu-se muito só e muito triste. Ia fazer 23 e parecia um velho, acabado, já sem esperanças nem sonhos” (*Ibidem*: 24).

A solidão e a tristeza sentidas por Paulo são corroboradas pelo narrador que traça o seu perfil psicológico, “Paulo, pelo seu feitio nervoso, era de uma esquisita sensibilidade, de uma constituição profundamente romanesca, a que as leituras e a vida ensimesmada que levava contribuíram para tornar mais delicada ainda” (*Ibidem*: 25). Com uma sensibilidade intrínseca, acentuada por suas leituras, o rapaz apenas alimenta seu caiporismo com os fatos de sua vida.

Entretanto, devemos salientar as diferenças entre o hipertexto e o hipotexto. Em *Piedade* a solidão pode ser remediada, segundo o narrador, pelo casamento, apesar das dúvidas, “[...] mas quem lhe asseguraria que pudesse amar uma mulher e fazer-se sinceramente amado?” (*Idem*). Isso acabará acontecendo e se concretizará na figura de Maria Piedade, como já sabemos. Na história do jovem cuiabano a existência de um núcleo familiar também é uma distinção em relação à russa. Paulo, apesar da solidão, tem vários parentes com os quais convive intensamente e compartilha sentimentos, “Restava-lhe esse doce ambiente familiar em que ainda se sentia viver, partícipe das alegrias e tristezas alheias [...]” (*Ibidem*: 24). A relação próxima à família da tia parece de um lado abalá-lo por, “Mãe Roberta, Glorinha prestes a morrer, Regina noiva, dentro em breve essa doce convivência acabaria aos poucos [...]” (*Idem*), essas infelicidades afligem-no, fazendo-o perder a frágil estabilidade das coisas ao redor. Por outro lado, nesse mesmo grupo que causa perturbações a Paulo estará a moça que lhe mostrará que

o casamento, dentro de algumas circunstâncias, é o remédio que o curará da “esquisita sensibilidade”.

Essa distinção entre as duas personagens demonstra a contraditória relação de Paulo com uma das principais normas do Romantismo e da modernidade: o sentimento egoísta. A sua preocupação com os parentes, por um lado exemplifica o seu sentimentalismo, e por outro o arrasta a um provincianismo que não coaduna com a modernidade, de certa forma isso o afasta do contexto romântico. Devemos considerar o local em que se passa a história, Cuiabá, princípio do século XX, este período não difere muito do século anterior como aponta João Edson de A. Fanaia (2010), a cidade vivia em atraso em comparação a algumas capitais do país, principalmente a federativa (Rio de Janeiro). O principal problema da cidade era o abastecimento de água, apesar de ser banhado pelo rio Cuiabá:

A condição de capital do Estado não significava ausência de problemas com a relação à inexistência ou ineficácia dos equipamentos urbanos. As dificuldades iam desde as condições de abastecimento de água aos problemas oriundos da insalubridade agravados pela distância e deficiência de comunicação com os centros urbanos em melhores condições de prestar efetiva assistência em caso de surtos epidêmicos (FANAIA, 2010: 49).

A carência de estrutura urbana de certo modo coincidia com o anacronismo da sociedade cuiabana em se tratando dos costumes. Nessa perspectiva, o narrador parece indicar que Paulo calça um sapato que não lhe cabe. A relação estreita com os parentes insere o rapaz em um contexto familiar carinhoso e afetivo. A sua solidão, nesse sentido, não se justificaria.

No campo comparativo, em *Noites Brancas* o protagonista não apenas se sente solitário, como o é de fato, pois não têm parentes, nem trava relações com as pessoas. Uma vez em que pensou cumprimentar um senhor com o qual cruzava com frequência, arrepende-se e vê nisso um acerto:

[...] como ficamos dois dias sem nos ver, quando no terceiro nos encontramos, ficamos quase a ponto de levar a mão ao chapéu, mas felizmente refletimos a tempo, deixamos cair as mãos e passamos um em frente do outro com visíveis sinais da mútua satisfação (DOSTOIÉVSKI, 2010: 12).

Em *Piedade* o protagonista fala sobre si mesmo, apenas pela voz do narrador, na obra russa já é a própria personagem quem fala. Conversando com Nástienhka, se classifica como um tipo, quando ela pergunta que tipo, diz-se um sonhador. E define o termo:

[...] Um sonhador – para explicar-me mais concretamente – não é um homem, fique sabendo, mas uma criatura de sexo neutro. Geralmente o sonhador costuma viver fora do mundo, num refúgio, como se se escondesse da luz do dia, e, uma vez instalado no seu esconderijo, vive e cresce nele tal como um caracol na sua concha, ou pelo menos pode-se dizer que é parecido com esse animalzinho singular, que é ambas as coisas, o animal e sua própria morada, e ao qual chamamos tartaruga (*Ibidem*: 33).

Assim se autodefine o homem sem nome, vive em seu mundo sozinho, escondido. Ele também se chama “misanthropo cômico”. Comumente o termo sonhador é utilizado àquele que vive alheio à realidade, em um universo particular. Com essa personagem é assim que ocorre. Dizendo-se um tipo, esclarece ser um tipo sonhador, mas poderia se designar um *flâneur*, que Baudelaire denominou “o homem das multidões”. O *flâneur* é uma pessoa que vagueia pela cidade observando aos outros, juntando-se à massa, como apenas mais um, deixando-se levar pela multidão, é um errante (BENJAMIN, 1989). Entretanto, tudo que o jovem vê em suas andanças guarda para si, pois é um sonhador, esclarecido como um solitário.

Diferentemente à personagem russa, o protagonista de *Mesquita* não tem nada de *flâneur*, entretanto um pouco de “sonhador” sim, já que se sente solitário e se fecha em si mesmo:

Fora assim desde criança e agora não via como transformar o seu temperamento, a sua organização. Profundamente sentimental, de um forte nervosismo, Paulo sabia-se dotado de uma extraordinária sensibilidade, de uma aptidão invulgar para o padecimento, convertendo os menores casos, as mais ligeiras referências em causas recônditas e indizíveis torturas íntimas. Trazia – como costumava dizer para si mesmo – a lama à flor da epiderme. Não sabia a arte de dissimular, de encorajar-se contra as dores da vida. E o pior, era que procurava, com extrema cautela, esconder, mesmo aos mais chegados, essa especial feição da sua alma que lhe parecia um estigma de inferioridade mental, uma neurose hereditária, reforçada pela sua educação e pelas muitas leituras românticas de que saturara o espírito (MESQUITA, 2008: 26).

Temos nesse excerto algumas considerações que compõem a personalidade de Paulo. A sua extrema sensibilidade, a sua suscetibilidade às contrariedades da vida e a sua insistência em não deixar transparecer seus sentimentos. E também o reforço das leituras românticas ao seu estado.

Apesar de serem de épocas posteriores ao auge do movimento romântico, as duas obras possuem a mesma preocupação com o eu. Entretanto, em *Piedade* o derramamento de sentimento ganha, por parte do narrador, tons críticos, principalmente, às leituras românticas aludidas a todo instante. Em *Noites Brancas* há complacência do rapaz a sua situação. Das perspectivas em que são julgados, os vereditos são distintos. A angústia é solucionável no romance mato-grossense pelo casamento, ao contrário do romance russo. Este, porém, é amenizado pelo fragmento narrado, “Meu Deus! Um momento de felicidade! Sim! Não será isso o bastante para preencher uma vida?” (DOSTOIÉVSKI, 2010: 94). Aqui há a conformidade por apenas um momento de felicidade, apesar da solidão.

Para Paulo a solução encontrada está no amor, mas não no amor arrebatador, como desejava, e sim naquele mostrado por Maria Piedade. Paulo é sem dúvida uma alma romântica, no molde comparativo do narrador, ou seja, irmão espiritual de personagens ultrarromânticos.

As teorias dos pensadores românticos – Shelley, Schlegel etc. – em relação ao amor norteiam os sonhos do jovem apaixonado, tanto o sentimento, quanto a mulher que viria a ser o objeto deste é uma idealização:

— Oh! Você não imagina quem sou eu! Criei, no meu sonho de poeta, um ideal irrealizável, de uma mulher perfeita na forma, no moral e na mente, criatura que reúne, fundidas em um só ser, todas as graças que a natureza distribuiu sem equidade às mulheres do mundo todo, e, n’alma, como em um cadinho, todas as qualidades capazes de fazer a ventura do homem que elegeisse para o seu esposo. Ora, positivamente, essa mulher não existe, não pode existir... Seria uma deusa, pois só Deus é perfeito, mas a religião que professamos exclui dos altares as deusas e, de conseguinte, a suprema perfeição. Para que uma mulher satisfizesse ao meu ideal fora preciso que pudesse ser, ao mesmo tempo, a melhor cooperadora de minha obra, a maior inspiradora de minha obra, a maior inspiradora de meus versos, a superior razão da minha vida, a única e suprema finalidade de minha arte... (*Ibidem*: 47-8).

Paulo, então, cria uma mulher ideal aos moldes dos escritores românticos, “uma mulher perfeita na forma, no moral e na mente”, que poderá ser sua esposa. Essa “confissão” dos seus pensamentos faz com que Piedade retruque, como já vimos, dizendo-lhe que a perfeição não existe em pessoa alguma, mas apenas em Deus. A réplica da moça impressiona o rapaz. A argúcia apresentada, além de contribuir para o aumento da afeição, serve para lhe abrir os olhos à simplicidade que a vida e o amor exigem, sem extravagâncias em idealizações. Mas, como vimos, Paulo é uma alma romântica como Werther, de Goethe. Almas sensíveis que se amarguram no mundo de interesse material.

3.3. Paulo e Werther: melancólicos

A modernidade chama à aventura ao mesmo tempo em que impõe barreiras. Goethe escreveu e publicou *Os sofrimentos do jovem Werther*, em 1774, e, “Com a mesma competência e originalidade foi um romântico e também um cultor do classicismo, mas quando descrevia ou investigava a Natureza era profundamente romântico” (GAY, 1999: 99). Werther é culto, admirador da natureza, bondoso etc., um protótipo do que seria o homem romântico. A estética romântica ainda estava em processo e as obras de Goethe, apesar da influência clássica, serviram de base para a sua elaboração. Na obra há a dispersão de um eu perturbado:

[...] Tu sabes que não existe no mundo nada tão instável, tão inquieto quanto o meu coração. Se é que tenho necessidade de dizê-lo a quem tantas vezes carregou o fardo de me ver passar da aflição à digressão, da doce melancolia à paixão furiosa, meu caro! É por isso que trato meu coraçãozinho como uma criança doente, satisfazendo-lhe todas as vontades. Não diga isso adiante, há pessoas que poderiam usá-lo contra mim (GOETHE, 2006: 19).

A vontade do coração em primeiro lugar é um sinal do individualismo, ou exatamente do sentimento egotista. *Werther* difunde, aparentemente, a ideia de que se devem satisfazer os desejos próprios. Destaquemos, também, a instabilidade e a inquietação do coração do rapaz. No homem do final do século XVIII esses sentimentos fomentaram revoluções científicas, estéticas e sociais. Em *Werther*, a sensibilidade atinge o seu pico, a sua suscetibilidade à natureza, à amizade, ao amor estão em cada

página. Essa mesma suscetibilidade o faz cair de lugares mais altos, ocasionando a inquietação, a melancolia tão cara aos jovens da época:

Que a vida humana é apenas um sonho outros já disseram, mas também a mim esta idéia persegue por toda a parte. Quando penso nos limites que circunscrevem as ativas e investigativas faculdades humanas; quando vejo que esgotamos todas as nossas forças em satisfazer nossas necessidades, que apenas tendem a prolongar uma existência miserável; quando constato que a tranquilidade a respeito de certas questões não passa de uma resignação sonhadora, como se a gente tivesse pintado as paredes entre as quais jazemos presos com feições coloridas e perspectivas risonhas – tudo isso, Guilherme, me deixa mudo. Meto-me dentro de mim mesmo e acha aí um mundo! Mas antes em pressentimentos e obscuros desejos que em realidade e ações vivas. E então tudo paira a minha volta, sorrio e sigo a sonhar, penetrando adiante no universo (*Ibidem*: 24).

Essa confissão de Werther carregada de resignação e desapontamento por ter que dissimular a tristeza, o empurra à solidão, “Da falência desta aventura, da impossibilidade de realizar o absoluto a que se aspira, nascem o pessimismo, a melancolia e o desespero, a volúpia do sofrimento, a busca da solidão” (AGUIAR E SILVA, 1968: 547). A frustração pelas irrealizações e a insatisfação pelo pouco que tem, leva Werther ao suicídio.

Para Georg Lukács (2000), a solidão configura a tragédia moderna. Se na tragédia grega as personagens se sentiam entrelaçadas por um destino inexorável, agindo os deuses como titereiros e afirmando a totalidade transcendental, no drama moderno o herói faz o seu destino e não possui parceiros que dividam o vil destino sem os deuses. Ele anseia pela comunidade, mas é um solitário. Sendo a lírica a expressão da sua alma:

Essa lírica é aqui a unidade épica última; não é ela a volúpia de um eu solitário na contemplação de si mesmo livre de objetos, não é a dissolução do objeto em sensações e estados de ânimo, mas antes, nascida da norma e criadora de formas, ela sustenta a existência de tudo quanto foi configurado (LUKÁCS, 2000: 49).

Segundo Lukács, o subjetivismo da tragédia moderna desembocará em mais uma nova forma: o romance. A forma do romance sustenta as inquietudes, as incertezas, o subjetivismo, o individualismo etc., do mundo. Um mundo sem essências, rompido com a antiga totalidade dos gregos e dos séculos que o sucedeu.

As mudanças sociais, políticas, econômicas eclodem, e não há mais essência ou totalidade transcendental que satisfaça o *indivíduo problemático*, identificado pelo pensador húngaro, “A forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (*Ibidem*: 77). Quando se diz isso, entenda-se que a forma romanesca tem que contar com a contingência e a descontinuidade da vida, na qual as partes independentes, não orgânicas, fazem parte da composição do gênero. A forma biográfica é a relação do indivíduo configurado com o sistema (composição, arquitetura etc.):

[...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático (*Ibidem*: 78-79).

A vida do indivíduo problemático composta por sua existência particular e por um mundo de ideias – postas, impingidas, contingentes – perturba e aflige esse sujeito. Por sua vez, a sua manifestação de revolta se estabelece no gênero do romance, o homem moderno procura um sentido para a vida:

[...] a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (*Ibidem*: 82).

Entretanto, mesmo alcançando o autoconhecimento, “a discrepância entre ser e dever-ser não é superada” (*Idem*). A forma interna do romance possibilita ao homem apenas um vislumbre do sentido da vida, sendo isso o máximo que a vida pode alcançar dentro da perspectiva do gênero. No romance o caminho é medido e mensurável, “O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio” (*Ibidem*: 84).

“O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (*Ibidem*: 55). Essa é

uma das razões apresentada por Lukács para considerar o romance um gênero do indivíduo.

Para Lukács, a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a sua alma, desacompanhado dos deuses em sua jornada, procura conhecer a si mesma pelas aventuras, “[...] para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (*Ibidem*: 90). Essa jornada só é possível porque o romance é o gênero da maturidade, no qual, “[...] [o] escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia [...]” (*Ibidem*: 86). Nesse contexto, a literatura cresce, pois, vive em um tempo sem deus e sem sentido, precisando encarar uma vida que sem a ação do demoníaco apodreceria em silêncio.

Diante deste quadro: um mundo sem deus. O herói romanesco se aflige por duas razões opostas, mas que advêm da mesma inadequação: ou sua “alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado” (*Ibidem*: 99). Se mais estreita, o herói se recolherá em irracionalidade, um misto de loucura e descrença, como o *Dom Quixote*, de Cervantes, mas que o levará a ação e ao conflito, se mais ampla o indivíduo se fecha em si mesmo, vivendo em “uma realidade puramente interior”, sem embate com o mundo exterior, como no Romantismo:

Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração [...] 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 fadada à morte (*Ibidem*: 122).

O estreitamento da alma conduz o homem à interioridade, esta terá a primeira manifestação no idealismo alemão. Segundo Lukács, a falta de conteúdo do drama, assim como o excesso de sublimação, carrega as personagens de comicidade involuntária. A alma se aproxima cada vez mais do mundo das ideias, conseqüentemente, o homem não interage de forma efetiva com o que o rodeia, deixando escapar a construção de uma totalidade épica, que abarca tanto o mundo quanto o ser humano.

A alma ampla sente a inadequação entre si e o mundo de forma passiva, “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” (*Ibidem*: 118). A alma tem a certeza da derrota e sofre, portanto, a luta é inútil:

A melancolia, a sensação oprimida de sentir-se vítima, é vivida como culpa. Esse sentimento de culpa não menospreza o progresso e suas conquistas, nem se volta a idealizações nostálgicas e falsas do antigo, mas realça o nexo estreitíssimo entre o progresso e a violência das transformações que o realizam, o perigo que ameaça o indivíduo, que corre o risco de ser destronado e tragado em um anonimato indistinto (MAGRIS, 2009: 1020).

A interioridade é exacerbada e potencializada em comparação à alma estreita.

As hipóteses discursivas e a ação efetiva – o suicídio – do jovem alemão o identifica com a teoria lukacsiana da inadequação da alma com o mundo exterior. No caso de Werther, a sua alma é mais ampla que o mundo que se lhe apresenta. No excerto acima, o vimos escrever que se mete dentro de si e acha um mundo. Essa introspecção nos termos de Lukács é a interioridade que se confronta com o mundo exterior:

[...] 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 [...] (LUKÁCS, 2000: 118).

E nessa introspecção que Paulo se assemelha a Werther, Mesquita lança mão do hipotexto e o utiliza para criar a personalidade introspectiva e suicida da sua personagem, mas como a sua história tem um propósito didático o final dos protagonistas é alterado.

Werther não podendo ficar com a sua amada Carlota suicida-se. A sua paixão arrebatadora impedia-no de conviver com a moça por mais tempo, pois após o casamento, o jovem frequentava a sua casa, mas a situação se torna insustentável. A alma ampla de Werther não suporta, e ele põe fim à própria vida. Ao aludir a irmandade espiritual de Paulo com Werther, o narrador nos leva a crer que o jovem cuiabano pode ter o mesmo desfecho do alemão.

A alusão ocorre no capítulo *Começo da crise*, Paulo se atormenta pela internação do irmão em um manicômio e conjectura se isso tudo não é hereditário e poderá acontecer consigo. Atribuindo, também, à loucura de Álvaro o amor desmedido por Naninha, o rapaz se pergunta se todas as mulheres são deste modo. Se os casamentos feitos por amor terminam sempre assim. Ou seja, o amor é o ponto principal

da sua preocupação. A idealização do amor romântico, a paixão sem freio, a paixão sem afeição leva à mera luxúria, como pensava Schlegel e Schleiermacher.

A esse capítulo segue-se *Amor de Piedade*, neste Maria Piedade entra no quarto do primo e entre vários livros, destaca-lhe um que Paulo havia-lhe dito ser o seu preferido *Journal*, de Maurice de Guerin. A moça abre-o em uma página marcada, lê um trecho sublinhado no qual o poeta confessa ter uma “alma fraca e enfermiça” que compadece de tristeza. Há o desejo de se encontrar um amor igual ao do caderno em que se escreve, terno e dedicado. O poeta pede uma alma distinta da sua, para assim lhe completar.

[...] Para ser amado, tal como sou feito, para mister que se encontrasse uma alma que quisesse inclinar-se para outra inferior, uma alma forte que se prosternasse diante da mais fraca, não para a adorar, mas para a servir, a consolar, velar pela outra, como por um doente: uma alma, por fim, dotada de uma sensibilidade tão humilde quão profunda, que se despojasse do orgulho natural mesmo no amor, para amortilhar o seu coração num amor obscuro, de que o mundo nada entenderia, para consagrar a sua vida a um ser débil, languesciente, e todo interior, para decidir-se a concentrar todos os seus raios numa flor sem brilho, fanada e trêmula, que lhe daria desses perfumes cuja suavidade encanta e penetra, mas nunca desses que embriagam e exaltam até a feliz loucura do arrebatamento (GUERIN apud MESQUITA, 2008: 91).

Para a alma débil e enferma uma forte para contrapor-se, forte, mas servil. Claridade para iluminar o obscuro. A citação desse trecho de Guerin marca a decisão dos primos de por em prática o amor que sentem. Maria Piedade se dispõe a ser para Paulo essa alma forte que servirá, consolará e velará a sua. Pelo final da citação, vemos também que Paulo abre mão da paixão arrebatadora, como a que sentia por Eunice e Tereza, e romântica, por um amor contido e com afeição sem paixão que encarna Piedade.

No capítulo seguinte *A crise*, Paulo está disposto a ter o mesmo fim de Werther, “A sua vida só servia de tortura para si e para os demais. Fardo ingrato, estava-lhe nas mãos alijá-lo a qualquer momento” (MESQUITA, 2008: 95). O rapaz só não concretiza a sua intenção, pois, até já havia pegado seu revólver e já encostara ao ouvido, porque vê o retrato da mãe sobre a mesa, supostamente, censurando-o. Ao pensar na mãe, lembra-se da relação desta com Piedade e o que havia dito uma vez, “Você, por meu gosto, será a mulher de Paulo, se algum dia meu filho resolver a tomar

estado” (*Ibidem*: 96). A lembrança da benção materna faz o jovem se decidir pela prima. Sem o final do protótipo romântico, Werther, Paulo terá o amor redentor, cristão, personificado pela figura feminina, filha de Maria, Piedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intertexto nos remete não só à obra referencial e as suas páginas, mas também ao seu contexto histórico e, possivelmente, ao intuito da escrita do livro. Analisar uma obra por meio da intertextualidade é comparar não só os enredos e as personagens, mas entender a razão de se eleger como referência um escritor ou um período específico e não outro. No caso de José de Mesquita, a escolha pela crítica ao chamado ultrarromantismo e a escolha do título remetendo à obra de Michelangelo, *Piéta*, podem ter sido provenientes, no primeiro, pelo fato de, no seu entendimento, o homem do princípio do século XX assemelhar-se ou ser um resultado do processo sofrido pelo homem do final do século XVIII e início do XIX; e, no segundo, por uma necessidade de construção de um modelo feminino.

Em nossa pesquisa procuramos demonstrar a forma como José de Mesquita recorreu à intertextualidade na composição de seus protagonistas. E, no entendimento dessa questão, a relação do autor com a crença cristã e a literatura não pode ser colocada de lado, pois nela está uma provável intenção do escritor. Constatamos que não escapa ao romance um tom didático, no qual a exemplaridade da personagem feminina, Maria Piedade, contrapõe-se à debilidade da masculina, Paulo.

Mesquita escreve para uma sociedade cuiabana ainda por entrar na modernidade. Se as personagens tomadas como modelo viveram na Europa e renderam-se ao materialismo, resultando num arrefecimento da fé – assim entendida pelo autor – o mesmo não deveria ocorrer entre nós. Aqui o ideal seria pautar-se nos princípios cristãos, presentes em instituições defendidas no livro: família e casamento. O apaziguamento do romantismo exacerbado de Paulo só é possível com a estabilidade representada por Maria Piedade. A intertextualidade levantada não teve como função apenas a listagem de obras citadas no romance, mas procurar uma razão para o uso desse recurso que encontramos na moldação das personagens.

Maria Piedade é a personagem a ser imitada, criada ao molde das personagens da Idade Média e do Renascimento, como um “modelo humano moralizante”. A sua semelhança com Maria e as personagens machadianas mais elevadas moralmente, aliada à contraposição com outras personagens femininas que disputam a atenção de Paulo mostram o tipo de mulher que deveria servir de exemplo às

leitoras do livro. Maria, mãe de Jesus, é o protótipo almejado e alcançado de entrega e abnegação.

Em contrapartida, passeia pelas páginas da obra, através das ponderações do narrador, a preocupação de Mesquita em apresentar um contra-exemplo, através da personagem Paulo. Sua fragilidade emocional, por um lado proveniente de certo atavismo, por outro, principalmente, das leituras, representa o modelo a não ser copiado pelo leitor. As razões para as aflições do jovem poderiam ser solucionadas: o abandono da mãe poderia ser remediado pelo afeto da tia e o acolhimento dos primos, já que Paulo vive em uma família estruturada e rica; os seus fracassos amorosos são mais consequências de suas idealizações. O rapaz, como qualquer jovem romântico, espera um amor arrebatador e uma figura feminina perfeita em beleza e moral. Assim, Paulo estaria fora da época e local adequados para o seu temperamento.

O Romantismo teve, durante o tempo em que predominou na literatura Ocidental, várias vertentes, do cunho nacionalista ao mais intimista, este movimento “[...] foi, na filosofia, na literatura e na arte, o reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento” (FISCHER, 1966: 63). Politicamente, por exemplo, o Romantismo andou do lado dos conservadores na Alemanha e dos revolucionários na França (HAUSER, 1982).

Transpondo para o nosso contexto, temos que Mesquita era um poeta formal e tematicamente romântico e ideologicamente seu pensamento coadunava com o da Era Vargas, o que não chega a se configurar como contraditório, uma vez que o Estado Novo acalentava o ideal da construção de uma identidade nacional exaltadora dos seus bens, o que, na literatura, nos remete ao Romantismo. Em *Piedade* as características que implicam em suas ressalvas a esta escola literária são aquelas que levam o homem a se refugiar no seu “segundo eu”, assim chamado por Hauser:

“[...] o impulso irresistível para a introspecção, a tendência, que assume o nível de mania, para a auto-observação [...] A ideia do “segundo eu” é, claramente, apenas uma tentativa de fuga e traduz a incapacidade dos românticos de se resignarem à sua situação histórica e social próprias (HAUSER, 1982:834).

O estado de alma suscitado no Romantismo, criticado por Mesquita em sua obra, tem origem somente quando o espírito ganha autonomia, deixando de ser um meio para o fim e tornando-se o objetivo, não mais obedecendo a normas eclesiásticas,

monárquicas etc., “[...] tornou-se concebível a ideia de autonomia intelectual” (HAUSER, 1982: 832). À procura de um caminho que o leve à felicidade, e “[...] contra o materialismo do mundo e como proteção contra a hostilidade da burguesia e dos filistinos pelas coisas do espírito” (*Idem*), os românticos exageram no seu individualismo.

Hauser, contestando uma afirmação de Goethe de que o Romantismo era como “poesia de hospital”, escreve que a filosofia do doentio é muito mais que chamar aos românticos de doentios, é sim elemento essencial do seu conceito do mundo, “[...] o doentio representava a negação do vulgar, do normal, do razoável, e continha o dualismo do viver e do morrer, do natural e do não natural, da subsistência e da dissolução, que dominava todo o seu conceito da vida” (HAUSER, 1982: 835). Ao representar Paulo, com a sua introspecção e enfermidade, seu desejo de se esconder do mundo que o cerca, mas que na verdade possui um convívio social e familiar profícuo, Mesquita revela a inadequação de tal comportamento no contexto cuiabano.

Nesse processo que, segundo Compagnon (1996), pode ser comparado ao de cortar e colar, Mesquita exagera no tom didático, quando poderia ter seguido o seu mestre, Machado de Assis, ou seja, tratar as situações com ironia. O seu corte sai por vezes muito grande não cabendo no desenho. O didatismo e a insistência nas citações carregam a história, tornando-a melancólica, ironicamente como uma história romântica. A própria morte de Piedade caracteriza-a como uma heroína romântica que se sacrifica por amor. Se Paulo não pôs fim a sua vida – como Werther –, Maria Piedade e a sua dedicação ao marido, e o fato de saber que este morreria, a faz desejar e obter a morte. Paulo se salva ao aceitar uma boa mulher, esta e o seu sacrifício tem um misto de cristão e romântico. A obra impregnada por essas duas ideologias cumpre o seu dever criando exemplos para a modernidade.

Desse modo, podemos ponderar sobre dois aspectos do Romantismo que pairam na obra, e se exemplificam nos protagonistas. A introspecção que abstrai o indivíduo do mundo exterior e a entrega que o faz chocar-se contra o mundo. Pensando assim, o primeiro tipo se refere a Paulo, para quem a realidade é um peso, um fardo, que deve ser substituída, assim como para os românticos:

[...] a experiência do mundo pela experiência do seu próprio eu e acabou por sentir que a atividade espiritual, o fluxo de pensamentos e

de sentimentos, o caminho que levava de um estado espiritual a outro tinham mais realidade do que a realidade exterior (HAUSER, 1982: 836).

O segundo tipo trata-se de Maria Piedade incorporando o romantismo de escolha e “enfrentamento”, já que procura a felicidade – dentro dessa dubiedade cristã e romântica – na sua dedicação ao homem que ama. Nesse sentido, é como um escritor romântico francês do século XIX, mas se lá aquele combatia politicamente contra a Restauração e o apoio da burguesia, aqui a jovem combate o espírito e o corpo doentes de seu amado.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Modesto de. **Um discípulo de Machado de Assis**, 1936. Disponível em: <<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1968.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: **A poética clássica/** Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

----- . **Helena**. 4ª ed. São Paulo: FTD, 1997.

----- . **Quincas Borba**. Goiânia, GO: Dist. Livros Planeta, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

----- . O problema do texto. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. N. (1926) **Discurso na vida e discurso na arte**. Trad. Cristóvão Tezza e Carlos Faraco. (Texto de circulação acadêmica).

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin/** Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.). 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3).

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus**. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

BORNHEIM, Gerd Alberto. Filosofia do Romantismo. In: **O Romantismo**. J. Guinsburg (org.). São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CALABRESE, Stefano. *Wertherfieber*, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca. In: **O Romance**, 1: A cultura do romance. Franco Moretti (org.). Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976a.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Noites brancas**. Trad. Natália Nunes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

DRUMMOND, Maria F. S. I. José de Mesquita e o romance tardio. In: **Polifonia**. Periódico do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem-UFMT. Cuiabá: Editora Universitária. Ano 9. Vol. 14, 2007, p.131-142.

FANAIA, João Edson de Arruda. **Elites e práticas políticas em Mato Grosso na primeira república (1889-1930)**. Cuiabá: EdUFMT, 2010.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. de Sérgio Duarte. São Paulo: Ediouro, 1998.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Globo: Porto Alegre, 2005.

GAY, Peter. **O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitoria a Freud**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte, MG: Edições Viva Voz, 2010.

GIVONE, Sergio. Dizer as emoções – A construção da interioridade no romance moderno. In: **O Romance**, 1: A cultura do romance. Franco Moretti (org.). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução, organização, prefácio e notas Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

HAUSER, Arnold. **Historia social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

HORACIO. Arte Poética. In: **A poética clássica/** Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades.** Tradução da revista *Poétique* número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

KOTHE, Flávio R. *O herói.* 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOPES, Edward. **Fundamentos da linguística contemporânea.** São Paulo: Cultrix, 1997.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso: século XX.** Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAGRIS, Claudio. O romance moderno é concebível sem o mundo moderno? In: **O Romance, 1: A cultura do romance.** Franco Moretti (org.). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MESQUITA, José de. **De Livia a Dona Carmo (As mulheres na obra de Machado de Assis),** 1940. Disponível em: <http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

-----, **Letras mato-grossenses**, 1936a. Disponível em:
<<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

-----, **Mato Grosso através de sua literatura**, 1924. Disponível em:
<<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

-----, **Piedade**. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008.

-----, **Professoras novas para um mundo novo**, 1936. Disponível em:
<<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

-----, **Poesias**, 1919. Disponível em:
<<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

-----, **Roteiro da felicidade**, 1946. Disponível em:
<<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

-----, **O sentido da literatura mato-grossense**, 1936b. In:
<<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

NADAF, Yasmin Jamil. A transgressão no folhetim de Mato Grosso, e seus responsáveis. In: **Estudos literários em livros, jornais e revistas**. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2009.

-----, **CRUCINA, de José de Mesquita**. (No prelo), 2012.

-----, **Rodapé das miscelâneas – o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Nobel, 2002.

PINTO, Luiz Renato de Souza. **Rica/bendita; pobre/mal-dita**: as cores da mulher em José de Mesquita (1915-1961). 2005. 129p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005.

QUEIROS, Eça de. **O primo Basílio**. Santiago, Chile: O Globo/Editora Klick, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976b.

SILVA MELLO, Franceli Aparecida da. O leitor de carne e osso e os leitores de papel e tinta: representações de leitura e de leitores no romance Piedade de José de Mesquita. In: **Polifonia**. Periódico do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem-UFMT. Cuiabá: Editora Universitária. Ano 17. Vol. 22, 2010, p.81-94.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

TACCA, Oscar. A personagem no romance moderno. In: **Revista Letras**. Curitiba-PR, 25, 293-299, 1976c.

VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua**. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.