

## ROSA E BANDEIRA – (RE) LEITURAS EM TORNO DE UM CLÁSSICO AMOROSO

*ROSA AND BANDEIRA - (RE)  
READINGS AROUND A  
CLASSIC AMOROUS*

**Elisabeth Battista<sup>1</sup>**  
**(UNEMAT)**

*Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é  
absorção de um outro texto.*

(JULIA KRISTEVA)

**RESUMO:** A literatura, enquanto bem simbólico constitui-se um dos graus mais elevados de expressão cultural de um povo. A atividade literária de um povo expressa-se por meio do seu

---

<sup>1</sup> Docente e Diretora da Faculdade de Educação e Linguagem – FACEL, do Campus Universitário de Cáceres, da Universidade do Estado de Mato Grosso. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL. Possui Pós-doutorado pela Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa – FLUL, Portugal.

legado e fornece farto e fértil material para um vasto sistema de trocas e releituras, instigando novos e diversificados olhares. No estudo que vimos realizando percebemos que um dos motivos recorrentes nas narrativas breves de Guimarães Rosa e Manuel Bandeira é a leviandade amorosa. Constatamos que as narrativas “Desenredo” de Guimarães Rosa e “Tragédia Brasileira” de Manuel Bandeira, selecionadas para este trabalho, além de serem a expressão criativa de autores brasileiros representantes do estilo Modernista em suas diferentes fases, se comunicam esteticamente com um dos eixos temáticos que estruturam a clássica obra *Iliada*, de Homero. Instiga-nos perceber em que medida a memória discursiva que permeia a (re)leitura que as produções fazem do tema, se alicença em uma confluência entre o clássico e o contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Comparada; Narrativa breve; Personagem feminina; Desenredo; Tragédia Brasileira.

**ABSTRACT:** The literature, as well symbolic constitutes one of the highest degrees of cultural expression of a people. The literary activity of a people is expressed through his legacy and provides bountiful and fertile material for a vast system of exchanges and reinterpretations, instigating new and diversified looks. In the study we have taken notice that one of the leitmotifs in the brief narratives of Guimarães Rosa and Manuel Bandeira is loving levity. We note that the narratives “denouement” of Guimarães Rosa and “Brazilian Tragedy” by Manuel Bandeira, selected for this job, besides being the creative expression of Brazilian authors representatives of the Modernista style in its different phases, aesthetically communicate with one of the themes structuring Iliad classic work of Homer. Instigates us realize to what extent the discourse memory that permeates the (re) reading the productions make the theme, is grounded in a confluence between the classic and the contemporary.

**KEYWORDS:** Comparative literature; Narrative soon; female character; Denouement; Brazilian tragedy.<sup>1</sup>

Tendo como ponto de partida a leitura de narrativas breves da Literatura brasileira, de autoria de Manuel Bandeira e Guimarães Rosa identificamos relações temáticas que ensejaram a nos voltar para a linguagem como um campo de trocas e diálogos com o legado literário fornecido por autores de outras gerações e estilos.

O estudo analítico e comparado do conto “Desenredo”, selecionado da coletânea *Tutaméia*, (1976), de Guimarães Rosa e “Tragédia Brasileira”, do livro *Poesia Completa e Prosa* (1967), de Manuel Bandeira que vimos realizando levou-nos à constatação de que o tema da leviandade nas relações afetivas provocado pela volubilidade da personagem feminina se destaca.

Ao colocar em relevo o referido tema por meio da representação literária, somos imediatamente conduzidos pela memória discursiva à explorar as relações entre textos e autores e nos ocupar da investigação das prováveis confluências entre os eixos temáticos, a ordem discursiva e suas eventuais relações intertextuais.

## **Enredos em diálogo**

A literatura nasce da literatura, cada obra nova é uma continuação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Para os escritores, escrever é dialogar criativamente com o legado da literatura anterior, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 91), em seu artigo “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”, defende que “ao escrever os escritores consciente ou inconscientemente estão retomando passagens de textos escritos por outros autores”.

Ao nos voltarmos para a compreensão do processo dialógico/ intertextual, em primeira instância é preciso entender os sentidos e o funcionamento de um texto. Ou seja, ao lançar um texto, o autor encontra um legado considerável de outros textos e, este é um fator relevante para a captação do processo que se configura nas trocas e a verificação da intertextualidade entre os discursos.

O fenômeno da relação entre textos e discursos foi verificado pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin que detectou um novo tipo de discurso que chamou de dialógico, ao constatar que nos romances de Dostoiévski não há uma voz unificadora, mas sim uma pluralidade de vozes. Em seus estudos observou o diálogo interno da obra e, por conseguinte, um diálogo da referida obra com outras obras do seu tempo. Definiu assim, a literatura como um vasto sistema de trocas. O termo intertextualidade foi proposto por Julia Kristeva como substituto ao “dialogismo”, conceito lançado inicialmente pelo soviético Mikhail Bakhtin. É de Kristeva a clássica afirmação “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), ou seja, todo texto apresenta relações dialógicas com outros textos, o que configura o princípio da intertextualidade como constitutivo das práticas textuais.

A leitura do conto rosiano “Desenredo”, colhido em *Tutaméia* (1976) – último livro publicado por Guimarães Rosa em vida, e a narrativa “Tragédia Brasileira”, colhido em *Poesia Completa e Prosa* (1967), de Manuel Bandeira levam-nos a perceber que as tramas das narrativas se entrecruzam por entre alguns motivos e núcleos que vão estruturar semanticamente as narrativas breves. Em ambos, um dos principais núcleos organizadores dos eixos temáticos vem a ser leviandade da personagem feminina na relação amorosa.

Nos textos selecionados a investigação das confluências entre os eixos temáticos e a ordem discursiva começará pelo exame de suas relações intertextuais. A aproximação e a comparação entre textos pode revelar se a organização textual das narrativas admite que a literatura se produz num constante diálogo interdiscursivo entre motivos, seja por retomadas, empréstimos ou trocas, conforme veremos adiante. O desafio ao leitor é perceber o efeito de sentido provocado pelo deslocamento, ou transformação de “velhos” textos e o propósito comunicacional dos novos textos construídos.

O *corpus* constitui-se de duas produções ficcionais breves, ou

seja, dois contos. Embora o conto hoje seja uma forma literária reconhecida e utilizada por inúmeros escritores, a sua origem é marcada pela simplicidade. Consta que nasceu entre o povo anônimo. Começou por ser um relato simples e despretensioso de situações imaginárias, destinado a ocupar os momentos de lazer. O interesse dos intelectuais pelo conto popular surgiu no século XVII, quando, em 1697, Charles Perrault publicou a primeira recolha de contos populares franceses, que incluía histórias tão conhecidas como “A Gata Borralheira”, “O Capuchinho Vermelho” e “O Gato das Botas”.

O interesse pela literatura popular acentuou-se no século XIX, com os trabalhos dos irmãos Grimm, na Alemanha, e Hans Christian Andersen, na Dinamarca. Em Portugal destacaram-se nessa tarefa investigadores como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Leite Vasconcelos e Consiglieri Pedroso. O próprio Almeida Garrett recolheu no seu Romancero numerosas narrativas em verso, que são afinal parentes próximos do conto popular.

O estudo de André Jolles, fornece considerações acerca do surgimento e do conceito do “conto” enquanto gênero literário. É do teórico que retiramos a informação de que o emprego da palavra conto para designar uma forma literária - por muito estranho que pareça - está bem limitado e afirma:

As palavras *Sage* (saga), *Rätsel* (Adivinha) e *Sprichwort* (Ditado) são encontradas em numerosos dialetos germânicos, ao passo que *Märchen* (Conto) só existe em alto-alemão; até os holandeses que, de modo geral, dão às formas nomes vizinhos dos alemães, utilizam nesse caso uma outra palavra: *sprookje* (JOLLES, 1976, p. 181).

Jolles, ao efetuar o levantamento das palavras germânicas empregadas para designar a narrativa breve, encontra um variado repertório lexical, verifica entretanto, que apenas no repertório do alto alemão é que se localiza “*Märchen*” o termo empregado para designar o conto.

Assim, ao explorar as relações entre as produções ficcionais breves devemos ter em conta que a opção pela Literatura Comparada visa (...) as relações não apenas entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa também de questões oriundas do confronto entre o literário e o não-literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio (CARVALHAL, 2003, p.11).

Assim, o estudo analítico e a aproximação sob a perspectiva comparatista entre as narrativas de Rosa e Bandeira, em específico nesse campo teórico, nossa tarefa será a de travessias, de subversões de fronteiras entre gêneros e estilos de época.

#### Perspectiva intertextual e comparativismo literário

Os princípios estruturantes da organização textual das referidas obras, nos remeteram ao estabelecimento de confluências estéticas entre os *corpus* dos referidos textos literários selecionados. A partir da tessitura literária da narrativa de “Desenredo”, retirado do livro *Tutaméia*, 1976, de Guimarães Rosa, último livro publicado pelo autor em vida, sendo constituído por quarenta contos e quatro prefácios, discutiremos a forma que o tema da infidelidade feminina, colocado em relevo, se destaca neste conto estabelecendo paralelo com “Tragédia Brasileira”, colhido no livro *Poesia Completa e Prosa*, (1967), de Manuel Bandeira. Ao influxo da memória discursiva, somos impulsionados a fazer associações entre os motivos, as confluências temáticas com determinados aspectos da obra clássica *Iliada* de Homero, visto que para compreender os sentidos e os funcionamentos de um texto há em seu redor outros textos. Esta premissa básica é relevante para a compreensão do processo da construção ficcional dialógica/intertextual.

Iniciaremos com o conto *Desenredo* de Guimarães Rosa que acentua o poder da narrativa de contar o vivido e, sobretudo, o poder de modificar, reelaborar e inventar o real. O referido texto ficcional é narrado em 3ª pessoa, narrador onisciente, ou seja, domina tudo sobre as personagens e sobre o enredo, sabe o que passa em

seu íntimo, conhece suas emoções e seus pensamentos. O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialidade dos seres que a vivem.

O narrador de *Desenredo* narra a história de Jó Joaquim, homem que se apaixona por uma mulher extremamente volúvel. A personagem, ao longo da narrativa é apresentada por nomes diferente, Rivília/Livíria/Irlívia. Jó a conhecera ainda casada. Flagrada pelo marido com um terceiro homem, a amante de Jó Joaquim escapa da morte, “apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro... Sem mais cá nem mais lá, mediante revólver, assustou-a e matou-o. Diz-se, que de leve a ferira, leviano modo” (ROSA, 1976, p.38). Este, decepcionado, decide então, se afastar, mas, com a morte do marido casa-se com ela, que, por sua vez, passa a traí-lo. Com a reincidência do ato, mais uma vez descoberta, Jó expulsa a adúltera companheira.

No curso do enredo, da outra vez, Jó Joaquim foi quem deparou, em péssima hora: traído e traidora. “De amor não a matou, que não era para a truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. E viajou fugida a mulher, a desconhecido destino” (ROSA, 1976, p.39).

Mediante imprevista situação, e reconhecendo a inabilidade para viver sozinho, o protagonista dá curso à uma verdadeira campanha com o objetivo de, por meio do discurso, modificar a imagem da companheira, afirmando a sua inocência, “entregou-se a remir, redimir a mulher à conta inteira” (ROSA, 1976, p.39). Sua obstinação, canal de expressão de um amor incondicional, faz com que ele construa a imagem desejável da mulher e transmita um modelo de fidelidade tão perfeito, que aos poucos todos começam a acreditar em sua idealização. A produção de uma nova materialidade discursiva, revelou-se tão eficiente que não só a comunidade torna-se indulgente com a nova imagem que, até a parceira passa a crer na imagem construída. Tanto que para fazer

jus à tão boa fama, ela torna-se leal, volta-se para o parceiro e recompõe o vínculo amoroso.

Mesmo a mulher, até por fim. Chegou-lhe a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento. Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida (ROSA, 1976, p. 40).

Enquanto narrativa bem realizada, a construção textual do conto rosiano em destaque estrutura-se em três momentos distintos. No primeiro, o narrador apresenta as personagens Jó Joaquim e Vilíria, relata a sua traição, revelando traços da leviandade do seu caráter, a morte de seu marido e em que circunstância o leitor é surpreendido com a consumação do enlace conjugal.

O segundo momento, introduzido pela conjunção “mas”, que remete à condição de adversidade, ou seja, as traições não cessam, pois, com a consolidação da união dos ex-amantes, por meio do matrimônio, o narrador rememora, um episódio de leviandade da Vilíria, por meio da técnica do *mise em abisme*, reduplica um episódio que remete às circunstâncias da primeira separação do casal porque Jó, após o casamento, surpreendeu Vilíria com um novo amante.

O terceiro e o último movimento inicia-se com o conjunção aditiva “mais”, termo que remete também, ao campo semântico da adição, ou seja, a personagem protagonista vai contra a fama de adúltera que a sua esposa possuía e, nessa parte Jó Joaquim procura reabilitar a imagem da esposa e a perdoa.

No conto não há marcas temporais explícitas, podemos dizer que o conto é uma narrativa atemporal porque o que realmente importa são os fatos, os acontecimentos e não o tempo ou a época em que ocorreram. Como podemos perceber, o tema de *Desenredo* é o adultério feminino e a capacidade humana de, a partir de uma



construção discursiva, conseguir mudar a sua visão sobre o comportamento da parceira. O (des)enredamento na forma pode ser percebido desde o primeiro parágrafo. Narrado em terceira pessoa, por uma visão de fora, aponta para o tom fabulista do conto e remete às metamorfoses pela qual passará o nome próprio da personagem, a começar pelo nome próprio da mulher e, conseqüentemente, em defini-la, o que faz dela um ser fugidio e extremamente ambíguo.

A personagem masculina Jό Joaquim, ao contrário, é de constituição plana, apresenta-se complacente e flexível o que pode ser definível e captável através dos singelos adjetivos que o caracterizam: “-Jό Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro da cerveja” (ROSA, 1976, p. 38).

Basta uma frase para que se tenha o perfil da personagem, definida, apenas como quieta, boa e tão agradável quanto o cheiro da cerveja – associação incomum e inusitada. Mediante construção imagética suscitada pela associação percebe-se, pelo campo semântico, que a imagem da personagem encontra-se associada a um produto de degustação, da cultura gastronômica e, portanto, vinculado aos prazeres da mesa, do líquido consumido para saciar momentaneamente a sede. Mais que isso, Jό Joaquim, além de simples e bom, é um homem extremamente comum, consumível sem nada de notável, visto que, “tinha o para não ser célebre” (ROSA, 1976, p. 38), ao final classifica-o como um ser ordinário.

A personagem feminina é exatamente o paradoxo de Jό Joaquim. Antes mesmo de descrevê-la, o narrador prenuncia que, “com as mulheres ninguém pode”, uma vez que sua própria criação se deu à revelia do homem e que este, sempre a cochilar, não está à altura da sagacidade própria da condição feminina. “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Lírvia, Rivília ou Irlívia” (ROSA, 1976, p. 38). Os três nomes atribuídos à personagem correspondem às diferentes fases do percurso pelas quais esta passará. A metamorfose constitui-se forte indicativo da

ambiguidade e astúcia como atributos-chave na construção da personagem. Os atributos físicos da mulher reiteram as características prenunciadas pela mistura do seu nome. “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão” (ROSA, 1976, p. 38). A beleza é o primeiro atributo desta mulher, beleza esta associada a um caráter fugidivo, evidenciado pelo olhar de mosca viva, que ao contrário da “mosca morta”, nunca se deixa captar. Além do olhar, os demais atributos físicos confirmam a ideia de que esta mulher sintetiza o protótipo de modelo feminino, no que ele tem de mais sedutor e que aguça, instintivamente os apetites e o instinto masculino.

O processo de sua transformação só será possível, graças à competência comunicativa e ao paciente trabalho de Jó Joaquim, que aposta na eficiência da linguagem. Atividade laboriosa, por este elaborada de forma amatemática, “com paciência, sem insistência, principalmente” e que resulta das “antipesquisas, acronologia” (ROSA, 1976, p. 40), com que a personagem vai reconstruir a imagem da sua mulher, ou seja, faz surgir, por meio do discurso, uma outra pessoa completamente diferente da imagem inicial, no papel da adúltera que o traía tanto na condição de amante, como na de esposa, e desta forma reescrever a sua história.

O paciente Jó Joaquim, ao recriar a imagem da sua mulher, por meio do discurso, obtém tal sucesso que eles não apenas vivem bem, mas “convolados”. O que significa que Vília – finalmente, o emaranhado de letras do início, é ordenado e ela, assim como uma nova identidade, passa a ter não um, mas o nome dado por seu criador – “mudou de sentimento e de estado”, transformando-se de adúltera em esposa fiel e exemplar.

A palavra “Desenredo” que dá o título ao conto de Guimarães Rosa tem sentido de oposição já que o prefixo “des” tem sentido de ação contrária, no caso, ação contrária ao enredo, pois recria a realidade e transforma o passado. O conto quebra um paradigma, muda o curso da previsibilidade na medida em que desvia-se da norma do senso comum onde prevalece a máxima, “a honra”

masculina se lava com sangue. O conto rosiano “desconstrói-se” discursivamente, refazendo a história. do de sentimento e de estado emocional, transformando-se.

Passemos à abordagem de “*Tragédia Brasileira*”, de Manuel Bandeira. Este, em sua construção, assim como o conto de Rosa, opta pela narração em terceira pessoa, sendo portanto, um narrador onisciente, ou seja, aquele que conhece todos os aspectos da história e suas personagens. Seu enredo narra a estória de Misael, funcionário público da Fazenda, bem de vida, com 63 anos de idade que conhece Maria Elvira, “prostituta, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria” (BANDEIRA, 1967, p.283) e lhe fornece o conforto e os cuidados de que necessita, “Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria” (BANDEIRA, 1967, p.283). O conto de Bandeira cria uma expectativa inicial para os leitores e para Misael.

Bandeira fornece para a cena literária uma diversificada representação do tema. Isto porque, inicialmente, Misael, assim como os leitores esperam de Maria Elvira, o reconhecimento, a retribuição por tudo que este fizera, tem a expectativa que, doravante esta mudará o seu procedimento, passando a de portar-se de maneira digna e respeitável, entretanto, “quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado” (BANDEIRA, 1967, p. 283). Tal revelação quebra a expectativa, gerando um conflito no espírito de Misael. Maria Elvira, personagem plana, mantém-se na infidelidade.

A obra de Bandeira se funda, portanto, na pluralidade de perspectiva, na medida em que fornece ao leitor a possibilidade de legitimação de múltiplas identidades. Assim, o leitor poderá reconhecer-se na representação literária do diverso ou mesmo se reconhecer o Outro.

Vimos que nas produções selecionadas o tema da infidelidade feminina se dá em diferentes circunstâncias, contudo, está presente

nos dois textos. Pelo viés do eixo temático identificamos a presença da intertextualidade, pela memória discursiva, no qual, um texto dialoga com outro. Em seu bojo, a traição e a infidelidade feminina são princípios estruturantes, entretanto, na obra de Bandeira a solução estética acenta-se no desfecho trágico, enquanto que em Guimarães, as personagens, em seu percurso encontrarão a “felicidade” após a ocorrência do perdão dos “deslizes” da esposa volúvel e infiel.

Em Manuel Bandeira a traição leva ao crime passional, “por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros...” (BANDEIRA, 1976, p.283) e já em *Desenredo* as traições são perdoadas, “nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. [...] Cumprilhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo” (ROSA, 1976, P.39).

O adultério, ocasionado pela infidelidade da parceira, sob o ponto de vista da memória discursiva, ao longo dos tempos é vista, inegavelmente como um tabu. Basta nos reportarmos à memorial passagem bíblica, no Novo Testamento, acerca da condenação pública da mulher adúltera. Decorridos mais de dois milênios, desde o registro literário do célebre perdão à mulher adúltera, contemporaneamente, resguardando-se as condições de produção e os limites temporais, registros da vida social demonstram que a mulher que trai o seu parceiro com outro (a), torna-se alvo de severa punição social, jurídica e econômica.

No conto de Manuel Bandeira, colhemos aspectos desta reação, na solução estética que sinaliza para o direito do traído “lavar a honra”; “Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada” (BANDEIRA, 1976, p.283). Ou seja, não era incomum a mulher infiel sofrer qualquer tipo de violência por ser considerada adúltera. A despeito de Misael não ser casado oficialmente com Maria Elvira, assim como as personagens de “Desenredo”, Jó e Lívia, Misael espera que ela corresponda em lealdade e fidelidade, por este ter lhe proporcionado conforto, saúde

e boa aparência. No início Misael não a pune conforme a moral dominante: “surra, tiro, facada”, e simplesmente se afasta, “toda vez que Maria Elvira arranjava um namorado, Misael mudava de casa” (BANDEIRA, 1967, p, 283).

A solução paliativa e provisória adotada pelo marido, na tentativa de encontrar uma solução para o seu conflito conjugal, soa como irônica e produz um efeito estético no espírito do leitor: difícil não provocar um riso discreto, sobretudo, depois que tomamos conhecimento dos mais diferentes lugares que o casal passou a residir: Os amantes moravam no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos... (BANDEIRA, 1967, p. 283). Através de uma seleção de nomes de ruas e bairros, nos é revelado os tipos de amantes, que Maria Elvira teve e mais ou menos quantas vezes Misael mudou-se de casa, mais ou menos, porque constatamos que lista não foi concluída, uma vez que a frase termina com reticências.

Se, em Guimarães Rosa a personagem Jó Joaquim destaca-se na cena literária pela sua paciência e perseverança, esses atributos encontrarão um limite na em Misael que, descontrolado, acaba por executar a parceira, cometendo assim “crime passionnal”. O senso comum caracteriza como “crime passionnal”, o crime cometido por amor. Ou seja, o narrador conduz defesa de Misael, justificando seu ato infeliz, cometeu o crime porque amava Maria Elvira e, desejava que esta reconhecesse e correspondesse ao seu amor. Porém, a farta lista de locais para onde o casal foi viver, é indicativa de que Maria Elvira não correspondeu. Assim, as sucessivas mudanças de residência, provocadas pelo comportamento de Maria Elvira acarretam o descontrole emocional de Misael, levando-o a cometer o crime.

O que se percebe a partir da leitura das duas obras é que no conto *Desenredo* a felicidade só é conseguida por intermédio da

paciência, da perseverança, da bondade e do recato, qualidades que não predominaram em *Tragédia Brasileira*, já que Misael terminou por retirar a vida da parceira infiel.

Podemos dizer ainda que no conto de Guimarães o amor assenta-se na desconstrução do discurso acerca da imagem de Irvília, ou seja, seu sentimento funda-se na disciplina de monge, com paciência beneditina recupera a imagem da parceira. O que não assegura que, de fato, a parceira veio a corresponder. Para a vida social, contudo, anotamos que Jó Joaquim obtém êxito no cumprimento de seu intento. Tanto em *Desenredo*, como em *Tragédia brasileira*, a referência é o amor, só que tematizada de forma diferente: Jó Joaquim vê o amor como um bem incondicional, enquanto Misael tenta consegui-lo por meio da troca e oferta de bens materiais, na medida em que dispõe de condições para oferecer dignidade por meio de uma vida mais confortável e ascensão social. Misael traz a parceira para o seu mundo “burguês” e a instala em seu núcleo, conferindo-lhe amplo acesso aos bens tangíveis ou como, no dizer de Antonio Candido no texto “O direito à literatura” “bens compreensíveis e indispensáveis à dignidade humana” (CANDIDO, 1991, 9).

A intertextualidade entre as duas obras pode ser constatada também ao nível linguístico, na construção das frases. Há emprego de uma expressão em um dos textos que pode ser também verificada no outro. Estamos nos referindo à passagem em que os dois autores usam a expressão “decúbito dorsal” que se refere à posição corporal em que as personagens foram encontradas: “... e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul” (BANDEIRA, 1967, p. 283) e “... no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios...” (ROSA, 1976, p.39). Notadamente, a expressão vem atestar a nossa tese de relação intertextual se dá não apenas pelo eixo temático, como também pode ser verificado a nível linguístico.

Em *Questões de Literatura e de Estética - A teoria do romance*, Bakhtin discute as diferentes formas e graus da orientação dialógica do

discurso e as possibilidades da prosa literária no romance. Para Bakhtin “o enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes” (BAKHTIN, 2002, p.86), pois ele também nasce desse diálogo como sua réplica, ou seja, todo discurso se encontra com o discurso de outros, um texto retoma passagens de outro.

Podemos afirmar com Bakhtin que no campo da linguagem a produção literária está impregnada de relações dialógicas firmando-se como a verdadeira vida dessas produções, pois um texto que recorda outro suscita esse outro para que se possam formular significações. Ou seja, um texto que é feito de outro texto retira-o do silêncio do passado e o torna a significar em um presente, e afirma que “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 2002, p. 183).

Dessa forma, o discurso que pretende estar livre do dialogismo na produção de sentidos tem que ter uma proposta de verdade absoluta, não deixando se manifestar nenhuma voz para que possa sozinho falar sobre um objeto como o único detentor dos sentidos possíveis desse objeto. De acordo com Bakhtin (2002, p. 88), isso não é possível porque, a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e intensa.

### **Águas do Egeu tocam o Atlântico: o clássico e o contemporâneo em diálogo**

A dedicação ao estudo comparativo entre Guimarães Rosa e Bandeira, procurando identificar os diálogos entre o espaço

textual e os fios temáticos convergentes entre as narrativas remetem-nos ao clássico do cânone ocidental, *Iliada* de Homero, em que a personagem Helena, assim como Vilíria e Maria Elvira cometem o adultério. O poema épico grego *A Iliada* narra os acontecimentos do período de pouco mais de 50 dias, durante o décimo e último ano da Guerra de Tróia. O título da obra deriva de um outro nome grego para Tróia, Ílion.

A *Iliada*, poema extenso, é povoado por significativo número de personagens da mitologia grega, e Homero assumia que seus ouvintes estavam familiarizados com esses mitos, o que pode causar confusão no leitor contemporâneo. É, contudo, a ação da personagem Helena que desencadeará toda a movimentação no interior da trama, ou seja, pode-se dizer mesmo que a temática da infidelidade feminina é o princípio estruturante do seu enredo. Da mesma forma, vimos no percurso das narrativas selecionadas de Rosa e Bandeira que as personagens Rivília e Maria Elvira cometeram o ato do adultério.

A narrativa épica bem realizada de Homero merecerá aqui um destaque na medida em que, no percurso investigativo deste trabalho, colocamos em relevo a comunicação estética que se dá entre a constituição do padrão da infidelidade plasmado na personagem feminina. Assim, nos reportaremos ao enredo clássico, sobretudo no aspecto em que as obras contemporâneas selecionadas fazem eco ao clássico de Homero. Helena era uma mulher bela “monta à câmara sua Helena bela”, filha de Zeus e Leda. Leda era casada com Tíndaro, rei de Esparta. Helena possuía diversos pretendentes, que incluíam muitos dos maiores heróis da Grécia, e o seu pai adotivo, Tíndaro, hesitava tomar uma decisão em favor de um deles temendo enfurecer os outros.

Finalmente um dos pretendentes, Ulisses, rei de Ítaca, resolveu o impasse propondo que todos os pretendentes jurassem proteger Helena e sua escolha, qualquer que fosse. Helena então se casou com Menelau, que se tornou o rei de Esparta.



O adultério acontece quando Helena foge com Páris, filho de Príamo rei de Tróia, enfurecendo Menelau. Este apelou aos antigos pretendentes de Helena, lembrando o juramento que tinham feito. Agamêmnon então assumiu o comando de um exército de mil naus e atravessou o mar Egeu para atacar Tróia. As naus gregas desembarcam na praia próxima à Tróia e iniciam um cerco que iria durar dez anos e custaria a vida de muitos heróis de ambos os lados. Finalmente, seguindo uma emboscada proposta por Ulisses, o famoso cavalo de Tróia, os gregos conseguem invadir a cidade governada por Príamo e terminam a guerra.

Após o término da guerra, Helena foi recuperada pelo marido e levada de volta para seu reino, Esparta. Na mitologia grega Helena seria a causadora da guerra de Tróia por ter fugido com o filho do rei que a governava abandonando assim Menelau, seu esposo e rei de Esparta. Como podemos perceber há uma grande semelhança entre as personagens de Guimarães Rosa e Manuel Bandeira, e a da mitologia grega, pois ambas, cada uma a sua maneira cometeram adultério.

A diferença é que Rivília era infiel, mas mantinha o laço matrimonial e Maria Elvira o relacionamento com seu parceiro, enquanto Helena abandonou de fato o esposo para viver sua aventura amorosa. O personagem Menelau também se assemelha a Jó Joaquim, pois não aceitava o fato de sua esposa tê-lo abandonado e fugido por sua própria vontade, alegando que Helena havia sido raptada por Páris, jurando vingança:

Com a esposa de um Teucro antes que durma,  
Rapto e mágoas de Helena assim vingado,  
Nenhum se apresse; e quem, da fuga amigo,  
De Crenado baixel tocar nos bancos,  
O mortal trago provará primeiro (HOMERO, 2003, p. 68).

Em contraponto às referidas personagens movidas pela emoção e inconstância, portanto consideradas adúlteras temos a

personificação da fidelidade em Penélope também da literatura grega clássica, esposa de Ulisses cuja atitude é movida pela extrema fidelidade. Enquanto Ulisses atuava e combatia em altos mares sem garantia de retorno ao lar, o pai de Penélope sugeriu que ela se casasse novamente. Ela, uma mulher apaixonada e fiel ao seu marido, optou por aguardar a ausência e decidiu esperá-lo até sua volta. Perante a insistência de seu pai, para não desagradá-lo, Penélope resolveu aparentemente aceitar a corte dos pretendentes à sua mão, mas com uma condição: casaria somente após terminar de tecer uma colcha. Colcha tecida em tricô, para que a noite pudesse desfazer, pois na essência ela nutria forte esperança no retorno do ser amado.

E assim fez: de manhã aos olhos de todos, Penélope tecia a colcha, de noite ela desmanchava. E foi assim até uma de suas servas descobrir a mentira e contar toda a verdade. Ela então teve outra ideia e fez a proposta para seu pai e para seus pretendentes que o homem que conseguisse atirar uma flecha com o arco que Ulisses tendeu, poderia se casar com ela, e foi assim que nenhum pretendente conseguiu e ela conseguiu ser fiel a seu esposo Ulisses até sua volta, seus planos de realização amorosa se concretizam.

Como podemos ver claramente, Penélope está mobilizada por incondicional amor, pois manteve-se fiel ao seu marido, ao contrário de Helena, que movida pela paixão e forte erotismo gera muitas dúvidas no espírito do observador atento se esta realmente fora raptada ou se acompanhou-o espontaneamente.

Um terceiro aspecto de intertextualidade com textos do passado é do conto *Desenredo* com a Bíblia. Como podemos perceber o nome Jó nos faz lembrar do nome bíblico, “Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado” (ROSA, 1976, p. 38). Jó é a personagem bíblica a quem Deus, ao longo de sua vida, privou de bens materiais, tirou os filhos e o submeteu à deformação física através da lepra, mesmo assim ele não se revoltou, mantendo a fé em Deus, até ser recompensado com a bonança em vida. A sua característica mais

aguçada é a paciência, que é também um dos traços mais marcantes do personagem Jó Joaquim, depois da fé inabalável.

Havia, na terra de Hus, um homem chamado Jó, íntegro, reto, que temia a Deus e fugia do mal. [...] Nu saí do ventre de minha mãe, nu voltarei. O Senhor deu, o Senhor tirou. [...] Aceitamos a felicidade da mão de Deus; não devemos também aceitar a infelicidade? (BÍBLIA, 2003, p.613-614).

A organização textual da narrativa remete ainda ao diálogo aberto com a Bíblia. O conto estampa a frase: “Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivíria ou Irlívia”, Adão e Eva são personagens do livro de Gênesis, livro voltado à construção narrativa da origem da espécie humana, ou melhor, trata da gênese da raça humana pelo discurso bíblico. Quando Deus criou o primeiro homem, Adão, achou-o solitário e então criou a mulher, Eva para sua companhia: Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou a para junto do homem (Idem, 2003, p.50).

A presença e a atuação de Eva, segundo o discurso bíblico será determinante para a orientação do comportamento de Adão. Consta que Eva desobedeceu a Deus e fez com que Adão consumisse o fruto da árvore da sabedoria e ambos foram expulsos do paraíso. Ou seja, a culpa recai sobre a personagem feminina. Nos contos selecionados Vilíria e Maria Elvira, serão as causadoras da infelicidade de Jó e Misael.

Baseado no conceito de intertextualidade, foi possível entrever como os textos se inter-relacionam. “Desenredo” e “Tragédia Brasileira” apesar da temática ser a mesma, os escritores trabalham a temática de forma diferente, produzindo novos sentidos em seus textos. Assim, podemos perceber que a questão da intertextualidade trabalhada por Bakhtin, nos remete à noção expressa de que as obras são feitas a partir de outras obras: leituras, releituras, desleituras, ou

seja, um texto só existe em meio a outros textos que se relacionam e, sobretudo dialogam entre si.

Narrar é preciso. Amar é preciso. Falar sobre o ato de narrar remete-nos à reflexão sobre uma das necessidades inerentes à condição humana: a necessidade de comunicação. Linguagem, narrativa e imaginação são indissociáveis na atividade simbólica e inerentes à raça humana – tanto da produção criativa quanto da recepção dos processos comunicativos, sobretudo, de caráter ficcional como é o caso dos gêneros textuais selecionados.

## **Considerações finais**

Como foi possível verificar ao longo do trabalho, o reino da intertextualidade pelos quais os textos se fundem para formular sentidos é um processo da vida da palavra e das vozes dos autores do passado que sempre se tornam atuais pelas suas vozes rememoradas. E com isso afirmo que o presente trabalho também foi constituído desse emaranhado de palavras concretizadas a que lancei mão para falar sobre um dos eixos temáticos que os aproxima esteticamente, que é a infidelidade feminina no plano da expressão artística- a literatura. Optando por esse fio dialógico/intertextual da teoria de Bakhtin para demonstrar que a literatura é rica em uma tradição de leitura/escritura de vozes que se inscrevem através dos enunciados e que sempre somos co-autores nesse processo de escritura.

Contudo, é no olhar do escritor para a matéria de seu trabalho, a palavra, que este retira as várias vozes do passado que não se calam e sempre serão rememoradas e entrelaçadas no fio do intertexto, pois um texto não tem um significado sozinho, necessita dos outros sentidos internalizados em nós, sobretudo, aquelas memórias que vão sendo impregnadas com a vivência.

O homem, a partir da necessidade de organizar os acontecimentos relativos à sua trajetória (coletiva e individual), passa

a “editar” esses eventos, dando origem então a narrativas organizadas e posteriormente concretizadas pela linguagem. Dessa maneira, temos a produção das narrativas ficcionais que marcam uma época como é o caso do poema grego atribuído a Homero.

Nas obras de Bandeira e Rosa há um diálogo entre si e um diálogo aberto com a o universo cultural da produção clássica. Nossa constatação corrobora-se com o que Bakhtin expressa quando define a literatura como um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam e o mais importante é a contribuição e as novas interpretações que os textos da tradição podem suscitar em relação às novas produções literárias.

Considerando que o ato de comunicar dá conta daquelas atividades imprescindíveis ao homem no sentido da sua perpetuação, a motivação constante da sua existência, constatamos que as narrativas selecionadas, além de marcar a expressão criativa do estilo modernista se comunicam esteticamente, por meio da memória discursiva, como o eixo temático do mito presente na *Iliada* de Homero.

As infidelidades femininas, aspectos recorrentes que perfazem o eixo temático das referidas obras corroboram para a sedução do leitor que fica na atitude expectante do desfecho da trama. A análise comparativa nos permitiu conhecer a diversidade de tratamento dado ao tema investigado em diferentes épocas e espaços, do clássico ao contemporâneo. Gostamos da literatura porque através dela nos aproximamos da nossa essência, ela nos permite ver, enfim, como somos esteticamente falando.

O conto de Guimarães Rosa e o de Manuel Bandeira Trata-se de duas formas canônicas de apresentar histórias. Relevante, portanto é a contribuição e as novas interpretações que os textos da tradição podem suscitar em relação às novas produções literárias e o fecundo diálogo com universo cultural que se verifica no legado ocidental.

## Referências

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**: filologia e crítica. Org: Davi Arriguci Jr e Samuel Titan Jr. Coleção Espírito Crítico. Trad.: Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. SP: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literaturas e de Estética** (A teoria do romance). Trad. Do russo por Aurora Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena Nazário e Homero F. de Andrade. São Paulo: Editora UNESP/HICITEC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas na poética de Dostoiévski**. [Trad. Paulo Bezerra]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Tragédia Brasileira**. In: **Poesia completa e prosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967, p. 283.

BÍBLIA, Sagrada. “O livro de Jó”. São Paulo: Ed. Claretiana, 2003.

CARVALHAL, Tânia F. & COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada**. Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Polifonia Textual e Discursiva**. In: **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin**. Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs) - Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GRAÇA, Paulino. WALTZ, Ivete & Cury, Maria Zilda. **Intertextualidades**. São Paulo: Formato, 2005.

HOMERO. **Ilíada**. [Trad. Manuel Odorico Mendes]. Editora Martin Claret, 2003.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix. 40. LABOV, William, 1972.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Coimbra: Editora Armenio Amado, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. [Trad. Lúcia Helena França Ferraz]. Editora Perspectiva S.A, 1969.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura comparada, intertexto e antropofagia**. In Flores da Escrivantina. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

ROSA, João Guimarães. “Desenredo”. In **Tutaméia**. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1976. p. 38-40.

#### WEBGRAFIA:

<http://www.cce.ufs.br/~nupill/ensino/diaogismo.htm>-<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/intertextualidade.htm> Visitado em 09 de outubro de 2015.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Helena\\_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Helena_(mitologia)): Visitado em 15 de novembro de 2015.

<http://www.regina.celia.nom.br/lit.1.4histpoesia.2.htm>: Visitado em 16 de dezembro de 2015.