

SEMPRE ETERNA CORRIDA AOS MITOS

Carlos Alberto Vechi¹

O século XIX foi um divisor de águas na visão do mundo da cultura ocidental. Até então, não importando de que mecanismos a cultura ocidental tenha se valido para manter uma ordem para a **urbe**, os mitos que construíram a cultura greco-romana foram de diversas formas glosados e apresentados como maneira de ser do Homem no Universo pela cultura ocidental cristã. O Romantismo foi a última manifestação cultural a apresentar uma visão idealizadora do homem. Foi um momento da cultura ocidental que buscou salvaguardar a idealidade da realidade. Entretanto muitas fissuras se abrem entre a intenção romântica e a sua plena realização. A cultura que tinha o mundo clássico como modelo apresentava uma visão do mundo pautada na coletividade. No que diz respeito ao Romantismo, essa visão já se mostra espúria, pois o coletivo é substituído pelo individual e o diálogo universal que caracterizava a obra de arte anterior a esse movimento é substituído por um discurso que se confronta com outros vários discursos. É nesse momento da História que o homem se conhece como solidão e a imagem que faz de si se reflete no espelho do outro. Entretanto, a arte romântica se valerá de uma série de procedimentos que lhe possibilitarão encontrar uma saída para essa contingência de representar um mundo alheio aos valores autênticos, como, por exemplo, a construção do mito do gênio criador e a do herói messiânico.

A partir do Modernismo, essa situação começa a se modificar, e, quanto mais avançamos para o século XXI, mais a crise se acentua: a arte perde por completo a sua aura. Hugo Friedrich (1978), analisando a poesia ocidental, de Baudelaire à lírica européia do século XX, detecta essa crise e ressalta três pontos que serão responsáveis pela fisionomia que a arte irá adquirir. Além do processo contínuo da despersonalização do “eu” criador, assiste-se também ao surgimento de obras centradas no que o ensaísta alemão designou de *idealidade vazia*. O terceiro estaria representado pela estética do feio, mediatizada pelo grotesco, que se expande na lei do absurdo.”[A lei do absurdo], de acordo com as palavras de Friedrich, “é a lei que obriga o homem a expressar o sofrimento por meio do riso”(1978, p. 44).

Com as idéias acima introduzimos o cotejo que pretendemos estabelecer entre o conto do escritor curitibano Dalton Trevisan, “Última corrida de touros em Curitiba” e o do escritor romântico português Rebelo da Silva, “Última corrida de touros em Salvaterra”. Buscamos mostrar as semelhanças e diferenças entre as duas narrativas, bem como analisar a construção do protagonista de ambos os contos e demonstrar que a estrutura de cada um remete ao significado que a realidade recriada por meio da visada do artista adquire. Consideram-se, evidentemente, os contextos históricos que enformam ambas as representações: no Romantismo, os mitos já se encontram ameaçados pela civilização industrial; as literaturas moderna e contemporânea inscrevem-se num contexto cultural em que o mito se encontra completamente deslocado.

A narrativa do autor português apropria-se da realidade histórica, realidade que marca a ascensão da burguesia. A nobreza, que de há muito perdera os seus ideais, começa a se sentir ameaçada pela burguesia, que se pauta pelo trabalho e a idéia de lucro.

¹ Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, cacs@uol.com.br..

O assunto de “Última corrida de touros em Salvaterra” é, aparentemente, a morte do conde dos Arcos em uma tourada. Porém o que realmente ganha relevo na narrativa é a figura do Marquês de Marialva, pai do conde D’Arcos. A nobreza gravita em torno de D. José I, que “era em Salvaterra, um rei em férias”. Como pano de fundo, temos o comentário maldoso que fazem a respeito do rei e do seu primeiro ministro, o Marquês de Pombal. Nele, confronta-se ironicamente a personalidade do monarca e a do ministro. “A verdade é que os maldizentes notavam, em segredo, que Sua Majestade em Lisboa estava sempre ao torno e o marquês de Pombal no trono”. (SILVA, 1999, p. 67/68).

O trocadilho entre ‘trono’ e ‘torno’ já aponta para a inversão que se estabelece entre o poder de mando do rei e o do seu ministro. O rei, como torneiro, rebaixa-se da nobreza para a condição de operário, ao passo que o marquês, da condição de mero súdito, ascende, ao assumir as rédeas do destino de Portugal, legítimo senhor a governar o país. Além disso, o motivo que leva o rei e sua corte a Salvaterra nada tem de político ou social: é apenas o divertimento que lhes possibilita alienarem-se dos problemas que assolam o país: “Uma tourada real chamara a corte a Salvaterra. Os fidalgos respiravam nessa ocasião menos oprimidos. Não os assombrava tão de perto a privança do ministro” (Silva, p.68).

Em “Última corrida de touros em Curitiba”, a tensão se estabelece entre o que é socialmente admitido e o que realmente ocorre na convivência entre ‘marido e mulher’. D. José I, que por ser “torneiro”, exime-se dos deveres que teria como chefe de sua nação, Dadá, o protagonista do conto daltoneano, exime-se dos deveres de chefe de família. Para ele, o que conta é apenas uma existência pautada pelo hedonismo:

“Casou no sábado e logo na terça entrava em casa às três da manhã. A noiva em pranto, de chapéu e malinha de roupa, todas as janelas iluminadas:-São horas? Um homem casado? De chegar? O Dadá fazendo meia volta, no passinho de samba de breque: -Não cheguei minha flor, só vim pegar o violão (TREVISAN, 1981, p.38).

Essa situação de conflito que inicia o conto, num primeiro momento, conduz o leitor a acreditar que o poder de mando pertence a Dadá, e à sua mulher, Cotinha, só restaria suportar a vida extraconjugal do marido. A ele está reservado o espaço aberto da boêmia, a ela, o espaço fechado do “lar, doce lar”. O marido de dona Cotinha, graças às suas façanhas marginais e à atitude autoritária, acaba por tornar-se clichê do “macho” latino-americano, aquele que tudo pode, impunemente; a esposa é vista inicialmente pelo narrador como santa e heroína:

Mulato pinto e sestroso, bigodinho, cabelo par o crespo. De sargento da polícia a professor de educação física: peito forte, brigador. Passista premiado no famoso baile do Operário. Boêmio desde menino, casado não mudou de vida: saíote vermelho de crepom, chupeta gigante no babador, porta estandarte do bloco *Senhora dona, guarde o seu balaio*. Farrista, com amantes, a mulher era uma heroína, por que não santa? (TREVISAN, p.38)

A caracterização do protagonista o apresenta como alguém que se destaca dentro de seu grupo. O conde dos Arcos também se destaca entre os nobres portugueses. O conde dos Arcos e Dadá, em seus respectivos contextos histórico-sociais, colocam-se como modelo de comportamento de uma determinada visão do mundo. A personagem do conto português é exemplar para os demais membros da nobreza, pois é “o melhor cavaleiro de Portugal, e talvez da Europa” (SILVA, p. 70).

Já o marido de D. Cotinha é exemplo do boêmio farrista que acumula incontável número de amantes, bem como ocupa posição de prestígio no espaço que freqüentava: o da boêmia. Da mesma forma que Dadá, o conde sofre um revés marcado pelo inesperado. Dadá, certo dia, ao tomar seu banho, de repente se vê “...de borco no ladrilho, sofrera um

derrame. Dez dias no hospital, se sobrevivesse ficaria entrevado” (TREVISAN, p. 39). O conde, que “desprezava o perigo”, enfrentou o touro com sua lança. Porém o touro lhe fere a perna, furiosamente, e o lança aos ares. “Este doloroso lance ocorreu com a velocidade de um raio. Estava já consumada a tragédia e não havia expirado ainda o eco dos últimos aplausos” (SILVA, p.71).

Essa cena da morte do conde dos Arcos coloca o leitor frente a uma tragédia, cuja vítima morre por uma causa destituída de significado heróico: perde a vida numa tourada. É o oposto do que ocorria com a antiga nobreza. Esta colocava a vida em risco em nome de ideais grandiosos. O conde, embora pertencente à antiga nobreza, filho da tradicional estirpe dos Marialvas, tem a vida tolhida num arremedo da justa praticada pelos cavaleiros medievais: a tourada. É vencido pela irracionalidade que caracteriza a nobreza, interessada só em usufruir dos privilégios dessa classe. Essa irracionalidade, fruto de atitude irresponsável, vem alegoricamente representada pela figura do touro.

Após a morte da “flor dos cavaleiros”, a atenção se volta para seu pai, o marquês de Marialva, que assistira a tudo da tribuna real. A partir desse ponto da narrativa, é a figura do marquês que ascende ao primeiro plano. Ele irá concretizar o gesto que o filho não conseguiu completar: o de vencer o touro. Mesmo diante da proibição de D. José, ele não desistiu da idéia: entra na arena e enfrenta, num longo combate, o animal que contra ele investia às cegas. Agora a palavra **fidalgo** não tem o mesmo significado que adquirira quando do combate do conde dos Arcos: remete ao “velho fidalgo” que enfrenta o touro. E, quando todos os presentes, viam a morte eminente do marquês, num gesto heróico ele supera a fúria assassina do animal. Sagrando-se vencedor, o velho marquês frustra tanto a expectativa de D. José I, quanto daqueles que assistiam à tourada: De súbito solta El-Rei um grito e recolhe-se para dentro da tribuna. O velho aparava a peito descoberto a marrada do touro, e quase todos ajoelharam para rezar a alma do último marquês de Marialva (SILVA, p.73).

No conto brasileiro, diferentemente, as situações vividas pelo protagonista são destituídas de qualquer gesto heróico, mas trazem marcas que remetem às personagens de Rebelo da Silva. A mais importante delas é que os três – o conde, o marquês e Dadá- participam de uma corrida. Entretanto, essas corridas, além de realizarem-se em espaço distinto- Salvaterra (Portugal) e Curitiba (Brasil)- e apesar de nomeadas pela mesma expressão, são de natureza diversa.

Dadá traça uma trajetória inversa à do conde dos Arcos. Este inicia sua desventura cercado de uma natureza bela, o que acentua o caráter trágico do que está por vir: Vicejavam os campos em plena primavera. A amendoeira cobria-se de flores, os bosques enfolhavam-se, e a brisa doidejava indiscreta arregaçando o lenço à donzela que passava, ou roubando um beijo à rosa perfumada. Tudo eram alegrias e cânticos... (SILVA, p. 68)

A paisagem aqui descrita nos lembra a natureza primaveril concebida pelo movimento *Árcade*, o *locus amoenus*, que é utilizado pelo autor do século XIX para situar o tempo histórico em que passa a narrativa, o século XVIII. Ela é também o espaço em que o homem, distanciado da nocividade da vida em sociedade, recupera a sua integridade. Há que se acentuar, ainda, outro significado simbólico atribuído à primavera: ela traduz o rejuvenescimento, o início de um novo ciclo vital. Entretanto, é o trágico que vai se instaurar e comprometer o equilíbrio da situação vivida pelo conde dos Arcos. O que deveria ser vida torna-se morte. O que deveria ser o início de um novo ciclo torna-se a marca de um final.

Em Dalton Trevisan, a guerra conjugal tem paralelo com o antagonismo que

assinala a relação que a nobreza mantinha com o marquês de Pombal. Dadá na figura do opressor, Cotinha no papel do oprimido. Vítima de um derrame cerebral, o mulato sestroso torna-se presa fácil de sua esposa, que até então representava o papel de ser abnegado. Agora ela passa a determinar tiranicamente a ordem das coisas. Inverte-se a hierarquia doméstica cultuada pela classe média: a mulher passa a assumir o que caberia exclusivamente ao homem. Em razão disso, ela age, com relação a Dadá, como se fosse não esposa mas mãe que protege e repreende o filho que, por ter sido desobediente, tem de enfrentar uma situação adversa. Torna-se ou revela-se a mãe castradora e megera que se sente muito importante, pois Dadá está inteiramente à sua mercê. Frente às visitas ela se debruça sobre ao marido com palavras que poderiam traduzir o carinho com que a esposa cerca o marido. “Fez xixi direitinho”; “Obrou um nadinha”. Entretanto, o que elas conotam é o desprezo que Cotinha sente pelo marido. Quando estão a sós, Cotinha se vinga das humilhações vividas desde as núpcias:

Solícita e implacável, enxugando-lhe o queixo com o guardanapo amarrado ao pescoço.- Dadá, eu bem disse, não facilite - e indiferente ao clarão de ódio no olho estagnado. - Você bebe demais, come demais. Já não é moço. Pensa que ligava? - Dadá, olhe a extravagância. Um dia pode ter alguma coisa. Veja o que aconteceu. Bem, eu não disse? (TREVISAN, p. 39)

A cena reproduzida nos mostra o protagonista como se tivesse retornado à infância. É na condição de criança que ele é transportado para um espaço que o coloca junto à natureza: o jardim de sua casa. Ali ele se delicia “com o trino da corruíra, [com] um cacho dourado de gesta, as folhinhas do chorão faiscando ao arrepio com vozes esganiçadas - verde, verde!”(Trevisan, p.39)

O espaço aqui descrito remete-nos à primavera, o mesmo que nos é apresentado no conto português, e é nela que Dadá irá renascer, como a fênix, bem como descer aos infernos para se sagrar herói e realizar a sua façanha: a de promover uma corrida de hemiplégicos.

Como já referido, no conto português a natureza exuberante antecede a tragédia do conde dos Arcos. Em Dalton, o cenário primaveril recupera o ser, que se determina um ato extraordinário, pelo menos no que diz respeito a alguém que tem metade dos movimentos do corpo tolhidos. Antes, porém, da façanha, o leitor tem diante de si uma imagem grotesca da personagem, como arremedo de um monarca. Como D. José I, por direito, assume seu lugar no trono, Dadá também se assenta num, só que em condições deploráveis, tanto física quanto espacialmente:

Em casa nas tardes de sol, carregado e instalado numa cadeira de braços no jardim - sobre a palhinha dura o retalho humilhante de plástico. Manta xadrez nos joelhos, cochilava de cabeça tombada no peito, um fio de baba no queixo que não podia enxugar (TREVISAN, p. 39).

Um mês depois, Dadá está sentado em seu “trono” no jardim de sua casa e cai uma tempestade. Cotinha pede à empregada que recolha as roupas que estavam no varal e prenda o cachorro da família. Só depois de passado algum tempo é que a esposa se lembra de que o marido ficara ao relento. A água da chuva cai sobre Dadá como um bálsamo. É sob ela que o protagonista recupera a possibilidade de retornar ao estilo de vida que sempre gostou de levar. Tão logo se vê capaz de se locomover, faz sua visita à amante e ao bar que freqüentava quando são. Promove a corrida de hemiplégicos; é o vencedor. Logo depois dessa proeza, morre engasgado “com a semente da batida dupla de limão” (TREVISAN, p. 40).

O que acontece na vida do protagonista de “Última corrida de touros em Curitiba” se aproxima e se distancia do que acontece na narrativa portuguesa. Às personagens está reservada uma morte determinada pelo imprevisto. O conde morre vítima da fúria de um touro; Dadá torna-se vítima fatal da semente de batida dupla de limão.

A possível aproximação da morte dos dois personagens se deve apenas às circunstâncias em que cada uma delas ocorreu. Além de viverem em épocas e culturas distintas, o trágico que envolve a morte do conde dos Arcos é substituído pela situação grotesca que envolve a morte de Dadá, na medida em que o sério e o cômico se fundem. A morte do conde dos Arcos é redimida pelo gesto heróico de seu pai. A morte de Dadá não encontra justificativa e nem redenção.

Depois da morte do conde, em cumprimento à palavra que o rei havia dado ao marquês de Pombal, “nunca mais se picaram touros reais em Salvaterra”. A corrida de touros realizada por Dadá também não voltará a ocorrer, porém, por outro motivo: com sua morte, desaparece o seu idealizador e líder. Dadá não deixa nenhum exemplo a ser seguido. Sua corrida e posterior morte mostram o vazio de sua existência, bem como apontam para um mundo em que o mito já não tem lugar.

O conde dos Arcos, ao entrar na arena, é apresentado através da seguinte imagem: “Ele e o corcel, como se ajustados a uma só peça, realizavam a imagem do centauro antigo” (SILVA, p.70). Dadá também entra no embate ajustado, mas ao par de muletas, como se elas fossem a continuação de seu corpo. Entretanto o significado das duas imagens é completamente distinto. Em Rebelo da Silva, a dimensão humana acaba por superar a animalesca: o homem acaba vencendo a irracionalidade, na medida em que o touro é sacrificado.. Em Dalton, não se tem mais a dicotomia homem/animal: os paraplégicos, ao mesmo tempo “touros” e “toureiros”, disputam para saber quem é o mais veloz.

Até aqui viemos apontando elementos que aproximam e distanciam os dois contos, quer quanto à história narrada, quer quanto à caracterização das personagens e a conseqüente visão do mundo que se tem a partir delas. No conto de Rebelo da Silva, o ideal acaba superando o real, graças ao gesto do marquês de Marialva. Além disso, traz uma situação exemplar, que tem, por finalidade, recuperar aqueles valores que haviam se deteriorado. Tanto a ação do marquês e o seu desfecho quanto a promessa que o rei faz ao velho fidalgo são os elementos que possibilitarão a volta a uma situação de equilíbrio e a recuperação daqueles valores ameaçados.

Embora a narrativa de Rebelo da Silva esteja eivada de ironia, justamente por causa do comportamento do rei e da nobreza, acaba, como já disse, por reconstruir uma idealidade perdida. Assim, a oposição entre o ócio da nobreza e o pragmatismo da burguesia presente no conto é deixada de lado tão logo começa a tourada. Se de início o leitor espera que lhe seja dado o que lhe é prometido - uma visão crítica da realidade -, ao chegar ao final de sua leitura frustra-se, pois a velha ordem é restabelecida.

Se em “Última corrida de touros em Salvaterra”, o ideal possibilita o reencontro com a realidade mítica, em Dalton Trevisan o idealismo e o utópico são substituídos por um hiperrealismo e pela confirmação da gratuidade do gesto humano. Em seu universo ficcional não há espaço para atos heróicos. A corrida que Dadá promove e da qual sai vencedor mostra que ele age às cegas. É seu lado animal que determina os atos que pratica. O ser humano, tal como visto pelo narrador daltoniano, não tem nenhum vislumbre de transcendência. Na contemporaneidade o homem está mutilado. Dadá é a alegoria dessa mutilação.

Referimos acima que a irracionalidade da nobreza vinha concretizada na figura do

touro; essa alegoria ainda preserva a humanidade do ser. Há ainda uma diferença, mesmo que tênue, entre o homem e o animal.

Na alegoria que aparece em “Última corrida de touros em Curitiba”, o irracional e o animalesco sobrepõem-se ao humano. Se há ali algum espaço para o humanismo, este se encontra em frangalhos. E como afirma José Guilherme Merquior, citando Walter Benjamin: “O alegorismo pós-romântico, erguido sobre as ruínas da vivência da aura, interioriza o sentido da corrupção da vida” (1980, p.12).

De nossa parte, diríamos que a obra literária construída num mundo carente de heróis e de ideais estabelece uma ruptura total com relação à literatura romântica. E, dentro dessa perspectiva, cabe dizer que o modelo exemplar presente até o século XIX se desagrega com a literatura produzida a partir da segunda metade do século XX, que marca um momento da história em que mitos e modelos exemplares perdem sua razão de ser. Em outras palavras, o conto de Dalton Trevisan registra um momento da história literária em que arte e artista deixam de ser os guias de sua cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico: e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SILVA, Rebelo da. “Última corrida de touros em Salvaterra”.. In MOISÉS, Massaud. **O conto português**. São Paulo: Cultrix, 1999, p.67-74.
- TREVISAN, Dalton. “Última corrida de touros em Curitiba”. In GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto. **Dalton Trevisan**. São Paulo: Abril, 1981, p. 38-40.
- VILLEGAS, Juan. **La estructura mítica del héroe**.. Barcelona: Planeta, 1978.