

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS**

ANA PAOLA LAEBER

**(DES)CONHECENDO CENTAURO E SUAS MULHERES: UM ESTUDO
ARQUETÍPICO EM *A CEIA DOMINICANA*: ROMANCE NEOLATINO,
DE REINALDO SANTOS NEVES**

**VITÓRIA
2015**

ANA PAOLA LAEBER

**(DES)CONHECENDO CENTAURO E SUAS MULHERES: UM ESTUDO
ARQUETÍPICO EM *A CEIA DOMINICANA*: ROMANCE NEOLATINO,
DE REINALDO SANTOS NEVES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras, na área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho

VITÓRIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

LAEBER, Ana Paola, 1970

(Des)conhecendo Centauro e suas mulheres: um estudo arquetípico em *A ceia dominicana*: romance neolatino, de Reinaldo Santos Neves/Ana Paola Laeber – 2015. 137f.

Orientador: Deneval Siqueira de Azevedo Filho

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. 1. Neves, Reinaldo Santos, 1946- – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Mitologia na literatura. 4. Arquétipos na literatura. I. Azevedo Filho, Deneval Siqueira. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ANA PAOLA LAEBER

**(DES)CONHECENDO CENTAURO E SUAS MULHERES: UM ESTUDO
ARQUETÍPICO EM *A CEIA DOMINICANA*: ROMANCE NEOLATINO,
DE REINALDO SANTOS NEVES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras,.

Aprovada em de de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/PPGL
Orientador: Membro Presidente

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/ PPGL
Membro Interno: Titular

Prof. Dr. Wilson Côelho
Serviço Social do Comércio – SESC
Membro Externo: Titular

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/PPGL
Membro Interno: Suplente

Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio
Instituto Federal do Espírito Santo – Ifes/ *campus* Vitória
Membro Externo: Suplente

Dedico este trabalho, principalmente, a Deus por ter me concedido a graça de concluir mais uma etapa de minha caminhada, com sucesso.

Ao meu amado marido, Tone Costa, companheiro incondicional em todos os momentos desta árdua caminhada. E ao nosso querido filho, Rafael, razão de nossas existências.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força espiritual que me proporcionou nos momentos de desânimo;

A meus pais e demais familiares, pelo carinho, pelo amor e pelo apoio, pois muito contribuíram para a minha formação e, além disso, cuidaram do meu amor, Rafael;

Ao professor Dr. Denerval que me orientou para o desenvolvimento deste trabalho;

Às professoras Ester Abreu e Mirtis Caser que, graças a disciplina que ministraram, com os seus ensinamentos singulares trouxeram-me luz para a feitura deste trabalho;

Aos professores da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES que, com competência e compromisso, me auxiliaram na construção da aprendizagem e do saber;

Ao amigo Leandro Freitas Menezes e às amigas Cláudia Fachetti, Elizabete Gerlania, Ângela Regina e Adriana Vieira que, de forma direta ou indireta, cooperaram para a edificação de minha formação.

Teço um novo tecido de amor eterno
a cada olhar seu de afeto
não ligo para nada que doeu.
Só para o que deixou de doer tenho olhos.
Cega do infortúnio
pesco os peixes dos nossos encaixes
pesco as gozadas
as confissões de amor
as palavras fundas de prazer
as esculturas astecas que nos fixam na história
dos dias [...].

(“Escolha” – Elisa Lucinda)

RESUMO

A partir de uma linguagem rica de múltiplas significações, realizamos nesta pesquisa uma ampla discussão por teorias que versam acerca do mundo mitológico. Observamos, de maneira especial, a obra do autor capixaba Reinaldo Santos Neves, *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008), cuja tessitura de escrita se apoia em matrizes mitológicas. Esse romance, parte de uma trilogia, foi escrito baseado em vários autores clássicos, nacionais e capixabas, além de misturar livremente gêneros textuais diversos. Tendo em vista a complexidade da obra, elaboramos os seguintes questionamentos: que imagens arquetípicas são possíveis apreender da literatura de Reinaldo Santos Neves quando expressam o universo feminino e por que razão o protagonista se intitula biforme, centauro? Utilizamos a visão sobre os mitos e arquétipos literários, tendo como foco as estruturas míticas, tais como, a mulher fatal, o eterno retorno, o ritual de passagem e a metamorfose, etc. Dentre uma gama de teorias acerca do universo mítico, fizemos uso, preferencialmente, dos pressupostos teóricos do psicólogo Carl Jung com sua obra *Os arquétipos do inconsciente coletivo* (2000), do russo Eliezer Melentinski em *A poética do mito* (1987) e em *Os arquétipos literários* (2002), de Mircea Eliade em *O mito do eterno retorno* (1992), *Tratado de história de las religiones* (1974) e *Mito e realidade* (1972). Utilizaremos como consulta e apoio o *Dicionário de mitos literários* (1988) do crítico literário francês Pierre Brunel e também o *Dicionário de Cultura básica* do acervo digital da UNESP escrito por Salvatore D'onofrio. O resultado mostrou que a linguagem literária reinaldiana suscita os mitos e os arquétipos literários entendidos como pontos temáticos da literatura universal. Dessa forma, entendemos que as estruturas míticas retomam a narrativa contemporânea reinaldiana acerca dos acontecimentos mundanos, apontando um sujeito fragmentação.

Palavras-chave: *A ceia dominicana*: romance neolatino. Reinaldo Santos Neves. Literatura. Mito. Arquétipos literários.

ABSTRACT

From a language rich in multiple meanings, we performed this study a broad discussion by theories that deal around the mythological world. We note, especially, in Espírito Santo, Reinaldo Santos Neves' work, *A ceia dominicana*: romance neolatino (2008), the composition of writing is based on mythological matrices. We observed that the novel is part of a trilogy, was written based on various classical authors, national and from Espírito Santo, and freely mix different genres. Given the complexity of the work, we developed the following questions: What are the archetypal images to grasp on Reinaldo Santos Neves literature when they express the feminine universe? Why is the protagonist called biforme, centaur? Thus, we conducted an analysis of Reinaldo Santos Neves' work, *A ceia dominicana*: romance neolatino, using the insight into the myths and literary archetypes, focusing on the mythic structures, such as the femme fatale, the eternal return the rite of passage and the metamorphosis, etc. Among a range of theories about the mythical universe, we preferably used the theoretical assumptions, as the psychologist Carl Jung with his work *Os arquétipos do inconsciente coletivo* (2000), the Russian Eliezer Melentinski in *A poética do mito* (1987) and *Os arquétipos literários* (2002); Mircea Eliade in *O mito do eterno retorno* (1992), *Tratado de história de las religiones* (1974) and *Mito e realidade* (1972). We will use as consultation and support *Dicionário de mitos literários* (1974) by French literary critic Pierre Brunel also as *Dicionário de Cultura básica* from UNESP digital collection written by Salvatore D'onofrio. The result showed that the reinaldiana literary language raises the myths and literary archetypes seen as thematic points of world literature. Thus, we understand that the mythic structures retake the reinaldiana contemporary narrative about worldly events, pointing a subject fragmentation.

Keywords: *A ceia dominicana*: romance neolatino. Reinaldo Santos Neves. Literature. Myth. Literary archetypes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – CONCEPÇÕES SOBRE MITOS E ARQUÉTIPOS.....	15
1.1.OS MITOS: CONCEITO E CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS.....	16
1.1.1 Miletinski: o princípio do mito	17
1.1.2 Eliade: arquétipos, mitos e a narrativa sagrada.....	23
1.1.3 Jung: imagens primordiais e símbolos.....	25
1.2 MITOS E ARQUÉTIPOS MASCULINOS	27
1.3 MITOS E ARQUÉTIPOS FEMININOS	28
1.4 MITO E ARQUÉTIPO DO ANDRÓGINO	31
CAPÍTULO 2 – A CEIA DOMINICANA: SUAS CARACTERÍSTICAS E A NARRATIVA	34
2.1 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS E O PROCESSO NARRATIVO	35
2.2 (DES)CONHECENDO O CENTAURO E SUAS MULHERES: UMA BREVE ANÁLISE LITERÁRIA	37
2.2.1 Graciano Daemon: o centauro.....	38
2.2.2 Eugênia: a bacante	42
2.2.3 Alice: a virgem	45
2.2.4 Fausta: a Psique	46
2.2.5 Graciano e Fausta: O mito do amor eterno após a morte.....	49
2.2.6 O mito da beleza masculina	53
2.2.7 O mito do esforço exagerado ou da superação da morte	54
2.2.8 Correspondências etimológicas e de sentido entre o nome Graciano Daemon e as divindades Apolo e Dioniso	55

CAPÍTULO 3 – OS ARQUÉTIPOS E SUA FUNÇÃO NO TEXTO, CONTEMPORANEIDADE	63
3.1 O MITO NA CONTEMPORANEIDADE	64
3.2 A FUNÇÃO DOS ARQUÉTIPOS NO TEXTO	70
3.3 HIBRIDISMO E O DIÁLOGO DO ROMANCE COM OS CLÁSSICOS	81
3.3.1 Satyricon de Petrônio: o árbitro da elegância.....	83
3.3.2 Metamorfoses.....	87
3.3.3 O asno de ouro.....	88
3.3.4 A <i>Odisseia</i>	89
3.3.5 Os Lusíadas.....	96
3.3.6 Outras particularidades entre <i>A ceia dominicana</i> e os clássicos	97
CAPÍTULO 4 – CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E A CONTEMPORANEIDADE DO ROMANCE	103
4.1 EXPLICAÇÕES FILOSÓFICAS, SOCIOLÓGICAS E PSICOLÓGICAS SOBRE A TRAJETÓRIA DO SUJEITO NO MUNDO	105
4.1.1 O existencialismo de Blaise Pascal	105
4.1.2 O pensamento niilista e o amor fati por Friedrich Nietzsche.....	109
4.1.3 Aspectos sobre A identidade cultural na pós-modernidade, por Stuart Hall	112
4.1.4 Os relacionamentos humanos.....	115
4.1.5 Aspectos sobre A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze.....	121
4.2 A METÁFORA DO NAUFRÁGIO E O DESASSOSSEGO EM <i>A CEIA DOMINICANA</i>	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS.....	132

INTRODUÇÃO

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e a arte de representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida - umas porque usam de fórmulas visíveis e, portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana. Não é o caso da literatura. Essa simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso. (PESSOA, 2006, p.392-393)

Existem muitas formas de empreender uma análise literária, porém dentre elas, a busca pela compreensão dos arquétipos é uma das mais comuns. O arquétipo é um modelo, um paradigma ou um tema universal. Embora ocorra de forma diferente, ele é individual e comporta uma mensagem cuja significação é coletiva. Nesse sentido, percebe-se que o significado desse termo está ligado diretamente à psicologia, especialmente aos estudos de Carl Jung. Este considera os arquétipos resultado do inconsciente coletivo, produzido pelas experiências acumuladas pelos antepassados e partilhadas ao longo do tempo, principalmente, por meio da mitologia. Sendo assim, tais experiências e ideias conceituais tornaram-se parte do homem, razão pela qual em épocas passadas e na atualidade nos identificamos com narrativas nacionais ou estrangeiras. O estudioso muito contribuiu com os conceitos de arquétipo que apreciamos hoje, os quais também servem de suporte para diversas outras áreas do conhecimento.

Trilhando esse caminho, desenvolvemos um estudo sobre a obra de Reinaldo Santos Neves, *A ceia dominicana*. Essa obra tem uma constituição complexa, pois, além de fazer parte de uma trilogia – cuja composição se completa com os livros *Poema Graciano* (1982) e *As mãos no fogo: o romance graciano* (1983) – é fruto da releitura de *Satyricon* de Petronius Arbites. Para a feitura da narrativa, Reinaldo baseou-se também em várias outras obras clássicas da literatura universal, como: *Metamorfoses*, de Ovídio, o *Asno de ouro*, de Apuleio, *A Odisseia*, de Homero, dentre outras. Dessa forma, mistura-se linguagem latina com o comum vulgar, o erotismo, o picaresco, a sátira e a comédia.

Observando as personagens protagonistas e as antagonistas, percebe-se que são

como os seres mitológicos, resultado dos arquétipos literários entendidos como pontos temáticos da literatura universal. Essa observação por si constitui um problema dentro do nosso estudo, uma vez que por um lado temos essa constatação e por outro não sabemos como as estruturas míticas do passado retomam a narrativa contemporânea reinaldiana acerca dos acontecimentos mundanos. Além disso, não sabemos quais as implicações disso para a ocorrência de um sujeito fragmentado¹.

Sendo assim, que imagens arquetípicas são possíveis apreender na literatura de Reinaldo Santos Neves quando expressam o universo feminino e por que razão o protagonista se intitula biforme, centauro? O recorte da figura feminina como a imagem fundamental na obra reinaldiana ora analisada, bem como o significado aos signos em relação do feminino com o masculino será estritamente subjetiva, pautada na minha percepção como leitora, amparada por bases teóricas que me capacitarão melhor em relação às observações. Com isso, o objetivo dessa pesquisa foi o de realizar um estudo acerca das estruturas arquetípicas de *A ceia dominicana*, utilizando-se do método bibliográfico, exploratório e descritivo.

Por meio da contextualização do problema e dos estudos preliminares é possível admitir, por hipótese, que as personagens femininas Eugenia e Fausta relacionam-se com o protagonista Graciano Daemon devido à dimensão simbólica e mítica e ainda à metafórica. Atentaremos aos traços arquetípicos e míticos por meio das atitudes que essas personagens realizam no decorrer da obra e como tais respectivas relações atrelam diversos gêneros textuais nessa obra, da mesma forma que é percebível o procedimento híbrido de ressignificação no espaço, na cultura e na linguagem.

No que tange às concepções arquetípicas e às mitológicas, tomaremos como suporte teórico os conceitos propostos pelo russo Eliezer Mielentinski em *A poética do mito* (1987) e em *Os arquétipos literários* (2002); pelo romeno Mircea Eliade em *O mito do eterno retorno* (1992), *Tratado de história de las religiones* (1974) e *Mito e*

1 Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) oferece três concepções sobre o sujeito. O terceiro modelo do sujeito é o que será aqui abordado, ou seja, o sujeito pós-moderno que traz consigo os sinais de fragmentação e da pluralidade de identidades.

realidade (1972). Utilizaremos, ainda, o *Dicionário de mitos literários* (1974) do crítico literário francês Pierre Brunel e o *Dicionário de Cultura básica* do acervo digital da UNESP, escrito por Salvatore D'onofrio.

A fim de desenvolver a pesquisa de forma mais organizada, a dividimos da seguinte forma: inicialmente, fizemos a introdução; no primeiro capítulo, apresentamos a fundamentação teórica, a metodologia e o tema; no segundo, falamos sobre a obra *A ceia dominicana*; suas características, a própria narrativa e, também uma breve análise literária; no terceiro, versamos sobre os arquétipos e sua função no texto, a contemporaneidade, o hibridismo e o diálogo do romance com os clássicos; no quarto e último capítulo, desvelamos a construção de identidades, procurando compreender por que o romance é contemporâneo, entre outras inquietações que pululam a pós-modernidade; por fim, realizamos as considerações finais.

CAPÍTULO 1

CONCEPÇÕES SOBRE MITOS E ARQUÉTIPOS

Náiades, vós que os rios habitais
Que os saudosos campos vão regando,[...]

Deixai logo as aljavas e águas frias,
E vinde, Ninfas belas, se quereis,
A ver como de uns olhos nascem mágoas.

Notareis como em vão passam os dias;
Mas em vão não vireis, porque achareis
Nos seus as setas, e nos meus as águas.
(CAMÕES, 1862, p.157).

1.1 OS MITOS: CONCEITO E CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DOS ARQUÉTIPOS

De forma geral e científica, Kuhn (1962) define como paradigma as realizações científicas partilhadas e consolidadas por uma dada comunidade. Porém, do mesmo modo que as criam, as “dinamitam”, quando não oferecem mais respostas a suas pesquisas. Portanto, esses paradigmas são transformados apenas em objeto de pesquisa, dando lugar a novos. Embora não possamos enquadrar a literatura como uma ciência, a definição de paradigma de Kuhn (1962) pode nos ajudar a entender que o conhecimento não morre. Aqueles elaborados primeiro tornaram-se uma base sólida sobre a qual outros foram construídos, reconstruídos e atribuídos novos significados. Ou seja, mesmo que novas formas de pensar foram edificadas sobre aquilo que os primórdios lançaram base, não podemos negar o passado. Semelhantemente os mitos funcionam como essa base sólida que forneceram e fornecem sustentação por meio de arquétipos e todo tipo de subsídio para que a sociedade compusesse e componha o conceito de vida social.

As histórias mitológicas passadas pela tradição oral e depois escritas, atualmente, estão transmutadas nas mais diversas formas, tanto no mundo real, quanto na literatura em geral e no cinema, porém os arquétipos fornecidos pelos mitos são os mesmos, a prova disso é que mesmo inconscientemente nos identificamos com eles. Nesse sentido, seria muita presunção nos dias atuais admitir um conceito totalmente simétrico entre o mundo real, o ficcional e a estética literária. No entanto, não podemos negar que os mitos funcionam como elos entre esses mundos. Assim, dada à importância que os arquétipos representam, o termo pode ser entendido

etimologicamente como *arkhetypon* do grego αρχη, *arché*, “fonte”, “princípio” e “origem”, e τυπος, *typos*, “impressão” ou “modelo” (FERREIRA, 2008).

Como modelo primitivo, o termo arquétipo revestiu-se de significação no âmbito sociológico e psicológico, sendo, pois, utilizado nos campos da filosofia, da psicologia, da crítica literária, entre outros. Por exemplo, para o filósofo grego Platão, nascido em 427 a.C, os mitos são a apresentação daquilo em que ele acredita quando os argumentos filosóficos chegam ao fim. Já o arquétipo é revestido de vários sentidos e mescla em si uma série encadeadora de conceitos de cunho próximo, a saber: imagem, mito, alegoria, símbolo, signo, dentre outros. Platão acreditava que os arquétipos ou os protótipos fazem parte do mundo hiperurânico ou mundo das ideias eternas em detrimento ao mundo real, uma vez que neste, “[...] nada é real, tudo é devir, as coisas aqui existentes são apenas cópias da realidade. O mito da caverna revela a inconsistência desse mundo” (FERREIRA, 2008, p. 26).

Pretendemos compreender o funcionamento dos arquétipos no campo literário e mais especificamente em *A ceia dominicana*, porém definir de forma precisa a função dos arquétipos, seja no mundo real ou no ficcional, torna-se algo de extrema complexidade. Por esse motivo, para entendê-lo, nos propusemos a fazer uma busca da significação e da simbologia do mito como elemento de constituição cultural nas sociedades.

1.1.1 Mieleitinski: o princípio do mito

Dar uma definição precisa acerca dos arquétipos literários é algo extremamente complexo, porém, uma das formas de se entender sua constituição cultural nas sociedades, de maneira geral, seria voltando-se para a observação da simbologia e dos mitos.

Para Eleazar Mieleitinski (1987), a literatura carrega a sua pré-história nos mitos e arquétipos míticos mantidos ao longo da história, nos textos literários e na cultura. O mito é considerado, por esse escritor, o ponto de partida para a compreensão das

características, tanto físicas quanto psicológicas, de qualquer ser fictício, estando correlacionado com as sobrevivências do passado, com o legado mitológico não somente da antiguidade clássica, mas também dos tempos primitivos. Dada a importância histórico-cultural atribuída ao mito por Mielecinski, torna-se pertinente vislumbrar, também, o significado do vocábulo “mito” na concepção de outros estudiosos. Isso, pelo motivo de termos um amplo campo teórico para melhor embasamento das hipóteses que foram levantadas acerca de tal temática.

Para Furlan (2006) os mitos presentes nas narrativas de lendas e de fábulas se originaram na humanidade por esta desconhecer, temer ou reverenciar os fenômenos naturais. Tais ficções eram consideradas pelas sociedades antigas como revelações sagradas e verdadeiras. As lendas apresentam normalmente temas existenciais e universais, tais como: origem do mundo e da humanidade, escatologia, razões da morte, binômios como desejo e repúdio, bem e mal, recompensa e castigo. Os protagonistas das ficções são (semi)deuses e heróis que favorecem uma reflexão humana sobre os processos civilizatórios, a mediação simbólica entre o santo e o profano e as relações entre os seres.

Nota-se também que os feitos sobreviviam na memória dessas sociedades, na medida em que funcionavam como uma explicação da origem do cosmo, de fatos do cotidiano como as catástrofes e o movimento dos astros, entre outros. Por outro lado, pelo fato de ainda não conseguir separar-se do mundo natural circundante, atribuía aos objetos desse mundo suas próprias características: os sentimentos humanos, sua forma física, sua forma de organização social e econômica, etc. Em consequência desses conjuntos de fatos míticos e sobrenaturais houve a formação dos rituais religiosos (MIELETINSKI,1987).

Nesse sentido, observam-se os pontos cruciais para entendermos o pensamento mítico: no pensamento primitivo, o sujeito e o objeto não se separavam e, aos objetos e animais eram transpassadas características humanas, o antropomorfismo. Recorre-se também ao mito para a tentativa de solução de problemas metafísicos, como exemplo, o nascimento e a morte (MIELETINSKI,1987).

Em relação à temporalidade, percebe-se que Neves concorda com o que Mielecinski,

diz, ou seja, que o tempo mítico precede o tempo empírico, dado que mostra as primeiras ações como, por exemplo, o primeiro fogo, as primeiras armas, o primeiro homem e herói, a primeira mulher. Os primeiros heróis são destacados, já que os ancestrais totêmicos manifestavam-se como seres de dupla natureza zooantropomorfa (forma animal e humana).

Segundo Mieleitinski esse processo de humanização ou personificação da natureza foi extremamente importante, pois sem isso não teria se desenvolvido a ideia universal do mito e nem mesmo as crenças primitivas, como o fetichismo, o totemismo², o mana-orenda³, o animismo⁴.

Embora as sociedades arcaicas e primitivas tivessem o mito como base da vida cultural, a experiência empírica era rica, propiciando assim um desenvolvimento materialista na mesma proporção, além de uma maior percepção sensorial. Isso sugere que, em um dado momento, a visão de mundo compatível entre homem e natureza seria superada por uma forma mais lógica, permitindo a ele generalizar, realizar comparações de suas características com os seres da natureza e, assim, realizar-se como uma parte do todo (MIELETINSKI, 1987). Mieleitinski (1987, p. 192-193) explica que uma das marcas da superação da visão do homem primitivo se concretizou na incorporação de elementos naturais e culturais pelos mitos heroicos, pois

Nos mitos dos heróis culturais, reflete-se a não-distinção entre natureza e cultura (os heróis culturais “obtem” os bens culturais e os objetos naturais: o fogo e o sol, [...], as instituições sociais e rituais, etc.) E o começo dessa distinção, que se manifestou nos elementos da diferenciação entre heróis propriamente culturais e os *demiurgos*, na projeção, para o primeiro plano, do tema da origem da cultura. (Grifo do autor)

Observa-se nessa citação que o autor explica em definitivo que o pensamento inicial

2 O totemismo faz parte do parentesco consanguíneo de um determinado grupo de pessoas e da espécie de animais ou vegetais, o que pressupõe, indiscutivelmente, certo estado transitório entre identificação da *natureza* com a *cultura* e a sua distinção, bem como a transferência, para a natureza, das concepções acerca da organização social gentílico-tribal já constituída (MIELETINSKI, 1987, p. 193).

3 Reflete nitidamente os mitos.

4 O animismo pressupõe uma concepção completamentar da alma e dos espíritos, ou seja, o começo da separação entre o material e o ideal, embora essa mesma concepção da alma ainda tenha durante muito tempo um caráter bastante “corpóreo” (a alma se localiza em certos órgãos: no fígado, no coração, coincide com o sangue ou a respiração, tem forma de ave ou de homem, etc.) (MIELETINSKI, 1987, p. 193).

do homem primitivo de compatibilidade entre ele e a natureza era construída por meio da figura mitológica do herói. Contudo, tão logo a experimentação o permitiu caminhar em direção a um pensamento lógico, ele superou essa visão de mundo. Nessa nova perspectiva, o herói continuou a ser o foco de suas realizações, porém cindidos em heróis culturais e os *demiurgos*.

Vernant (1992), estudioso da mitologia grega, explica que a visão lógica que levou a divisão entre mito e *logos* somente ocorreu com a introdução da escrita entre os séculos oitavo e quarto a.C. Para o autor, a escrita foi responsável por esse processo de racionalização real, porque permitiu o exercício do pensamento e da organização discursiva sobre os fenômenos do cosmo e das ações humanas. Essa orientação mítica traz harmonia e satisfaz o ser humano, uma vez que conduz o mundo do caos à ordem universal. Sobre isso, Mielietinski (1987, p. 197) diz:

O mito explica e sanciona a ordem social e cósmica vigente numa concepção de mito, própria de uma dada cultura e explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem; um dos meios práticos dessa ordem é a reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente.

Nesse sentido, o primeiro pensador a retratar essa ideia filosófica foi o italiano Giambattista Vico (1668-1744). Segundo o italiano, a história da civilização foi concebida como um processo cíclico, em que as épocas divinas, heroica e humana manifestavam as condições do ser humano da sociedade e da razão nos estados infantil, jovem e maduro. Para Dorfles (1990) em *L'estetica del mito*: de Vico a Wittgenstein, o mito e a metáfora são o ponto criativo de toda solicitação expressiva da arte e constitui o mais original e autônomo patrimônio da cultura humana. Assim, podemos entender em síntese que, consoante ao que nos aclara Mielietinski (1987, p. 176)

[...] o mito é específico das culturas arcaicas, mas enquanto certo “nível” ou “fragmento” pode estar presente nas mais diferentes culturas, especialmente na literatura e na arte, que muito devem ao mito geneticamente e que apresentam em parte traços comuns aos dele.

Todavia, nem sempre em todos os momentos históricos ocorreu o equilíbrio entre mito e razão. De acordo com Mielietinski, tentaram fazer em alguns momentos históricos a “desmitologização”, como por exemplo, no Iluminismo. Enquanto na

Antiguidade, os sofistas compreendiam o mito como alegoria, Aristóteles percebia-o como fábula. Na Idade Média, a mitologia antiga foi desacreditada por muitos teólogos cristãos relacionando os deuses mitológicos a demônios. Finalmente, os Iluministas perceberam a mitologia como algo boçal. Outro período marcado pelo racionalismo em detrimento ao mitologismo foi o positivismo lógico teorizado por Augusto Comte (1798-1857). Entretanto, atualmente percebe-se a necessidade de uma “remitologização” ou de um retorno ao equilíbrio.

Para Vernant (1992), há uma disparidade entre história e mito, na medida em que este faz parte de um passado muito remoto, enquanto aquela é uma ciência muito recente que conhece pouco mais de cinco mil anos da história humana. Por esse motivo, o mito integra a categoria apenas de contos fabulosos, ao contrário da história que é considerada verídica.

Feitas essas observações, vale ressaltar que para Mieleitinski a mitologia foi e continua sendo o ponto de partida para a constituição não somente da filosofia, mas também da literatura, na medida em que ela conservou seu valor sincrético inicialmente na religião e na poesia. Por outro lado, o autor assinala que não se pode reduzir completamente o desenvolvimento de outros campos do conhecimento, como a filosofia, a política, a arte, o direito e até mesmo as religiões ao aparecimento da mitologia.

Embora as áreas do conhecimento em geral tivessem a mitologia como base de sua formação, percebe-se que ao longo da história ocorreu um afastamento entre elas e a mitologia. No entanto, isso não aconteceu em todas as áreas, pois, conforme verificou Monfardini (2005), o mito encontrou na literatura um abrigo onde se desenvolveu.

É possível observar um entrelaçamento entre os argumentos de Mieleitinski e Monfardini ao colocarem a literatura como o apoio para o desenvolvimento do mito. Isso se explica pelas narrativas orais de heróis e fatos contados entre as gerações de povos primitivos. Séculos depois, com o advento da escrita puderam também escrevê-las.

A partir da descrição das particularidades que compõe o mito, o que se quer destacar é a forma como ele influenciava a vida dos povos primitivos, clássicos e até mesmo na contemporaneidade. A diferença entre o mito no passado e no presente está na sua forma de compreensão: no passado precisava-se conhecê-lo, a fim de explicar ou justificar os fenômenos naturais e as ações e sentimentos humanos que não se compreendia, mas hoje, é notório que os mitos foram responsáveis por dar corpo e significado a várias expressões, objetos, lugares.... Nesse aspecto, é necessário conhecê-los para compreender os vários sentidos das coisas mundanas.

Segundo Mieleitinski (2002, p. 43), o ritual é o aspecto “formal” e, o mito é o aspecto “conteudístico” do mesmo fenômeno. Sendo assim, entendemos que a cada ritual corresponda a um ou a muitos mitos.

Para o filósofo Émile Durkheim (1968), os ritos são regras de conduta que prescrevem como o homem deve se comportar em relação às coisas sagradas. Podemos entender como regras de conduta, os momentos cruciais da vida humana. Dentre eles, o nascimento, o batismo, a adolescência, a puberdade, o noivado, o casamento, a maturidade e a morte, representam ciclos da vida que são, comumente, ritualizados.

Para Van Gennep (1974), a morte, um dos vários ritos de passagem, que se encontra na fase liminar, era o que lhe exercia maior fascínio. Tal encanto aflorava no antropólogo francês devido à vulnerabilidade do indivíduo ao transitar de uma fase a outra. E, portanto, não pertencer a nenhuma categoria, ou seja, a nenhum grupo.

No campo literário, os arquétipos podem ser compreendidos como estruturas, elementos iniciais ou esquemas primordiais de imagens e de temas que se preservam nos escritos literários. Portanto, Mieleitinski tentou traçar a gênese do mito e sua importância na literatura e na cultura, uma vez que as escritas literárias retomam várias imagens e símbolos por meio de experiências, comportamentos e percepções oriundos de modelos primitivos e de arquétipos nos mitos. Ou seja,

identificá-los na literatura contemporânea⁵ possibilitaria realizar um retorno ao passado mítico.

Para Mielewski, os arquétipos temáticos podem ser entendidos como esquemas narrativos que se formam em unidades de uma linguagem temática da literatura universal. Ainda segundo o autor, os mitos são extremamente ricos em conteúdo arquetípico, pois possuem temas tradicionais que, transformados em arquétipos, conservam-se por muito tempo na literatura, mesmo que as suas significações sejam disfarçadas ou passem por algumas mutações, atribuindo-lhes um novo aspecto.

A psicologia é uma importante área que ajuda a esclarecer os arquétipos na literatura. Embora não se possa separar imaginação mitológica e substrato psicológico, por elas produzirem características comuns, como a imaginação humana, não se devem relacionar os mitos com os sonhos e visões que são fantasias produzidas pelo inconsciente espontaneamente. Ou seja, não se pode admitir totalmente a diluição da mitologia na psicologia e vice-versa (MIELEWSKI, 1987).

1.1.2 Eliade: arquétipos, mitos e a narrativa sagrada

Mircea Eliade posiciona-se e depara-se com a dificuldade de uma definição acerca do mito. Para o mitólogo romeno (1972, p. 9), o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Nesse sentido, Eliade (1972, p. 9) o define filosoficamente da seguinte forma:

[...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O *mito* fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos *mitos* são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os *mitos* revelam,

⁵ A referência aqui pautada em relação à expressão "Literatura contemporânea" está diretamente ligada ao fato de esta continuarr atual nos dias hodiernos independente da época em que fora escrita.

portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os *mitos* descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

Percebe-se que o mito era considerado pelas sociedades arcaicas e primitivas como um ser e um evento real, sagrado e verdadeiro, embora nas narrativas delas os feitos realizados por mitos heroicos fossem de origem sobrenatural (ELIADE, 1972). Os mitos funcionam como se fossem paradigmas, parâmetros ou arquétipos que as pessoas seguem mesmo que de forma inconsciente. Eliade comprova isso ao citar a entrevista feita pelo missionário e etnólogo C. Strehlow aos Arunta australianos, aos Kai da Nova Guiné, aos Navajos, aos Tibetanos e aos Hindus, indagando-os sobre o porquê de celebrarem determinadas cerimônias. Todos os entrevistados foram solícitos em responder que seus ancestrais fizeram daquela forma por isso devem fazer da mesma maneira. Nesse sentido, o mitólogo romeno complementa dizendo que "[...] a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria" (ELIADE, 1972, p. 10).

É importante destacar que a forma como Eliade (1992) utiliza o vocabulário "arquétipo" não é o mesmo empregado por Jung. Enquanto que para o psicanalista, o arquétipo está relacionado ao inconsciente coletivo, para Eliade, o arquétipo é compreendido como sinônimo de "modelos exemplares", "paradigmas". No entanto, como são explicadas no prefácio da obra, essas designações, de forma alguma, se relacionam com os rituais desenvolvidos pelos homens primitivos e, passados para as gerações, e nem mesmo com a contemplação ou reinterpretação do *mytho* grego, como o filósofo Nietzsche o fez.

Para o historiador das religiões, o mito do eterno retorno relaciona-se à maneira como o homem das sociedades arcaicas conectava-se com o Cosmo. Ele diz ainda que o Cosmo tem uma história também e ela torna-se legítima, uma vez que remete a um acontecimento de criação dos deuses e dos heróis nos tempos míticos. A preservação e transmissão da história tornam uma "história sagrada" por intermédio

dos mitos (ELIADE, 1992, p. 8). Para tanto, a história precisa ser repetida muitas vezes para que se reatualize, por intermédio do evento basilar narrado pelo mito. Ainda para o estudioso, a finalidade mais importante do mito fundamenta-se em divulgar que os ritos estão agregados às atividades humanas. Portanto, sua função é a de fornecer modelos para o comportamento humano proporcionando valores e significados a sua existência. Tais modelos podem ser repetidos como um eterno retorno.

Em sua obra *Imagens e Símbolos*, Mircea Eliade considera o pensamento simbólico como algo inseparável ao ser humano. Para ele, o símbolo precede o pensamento discursivo⁶ e a linguagem. Além disso, por meio dele certos aspectos da realidade – os mais profundos – desafiam qualquer outro meio de conhecimento (1991, p. 8), desvelando as peculiaridades mais reservadas do ser humano. Percebemos, a partir dessas observações, que as personagens reinaldianas, na obra ora analisada, carregam consigo características da natureza humana, trazendo à tona marcas de uma subsistência mais farta e plena.

Observa-se que embora Eliade e Jung admitam concepções diferentes a respeito dos arquétipos, no estudo da literatura tais concepções não divergem, mas convergem, modelo e/ou paradigma se alinham perfeitamente com uma interpretação psicanalítica das personagens.

1.1.3 Jung: imagens primordiais e símbolos

Abordaremos aqui como os arquétipos são compreendidos pelo viés da psicologia analítica quando Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço, interessa-se pelos estudos míticos englobando também aquilo que para nós é invisível, o inconsciente. A princípio, o conceito de arquétipos aplicado pelos estudiosos da mitologia está apregado a eventos solares, lunares, meteorológicos, ou seja, aquilo que é palpável.

⁶ É aquela que discorre (percorre) uma realidade ou um objeto para chegar a conhecê-lo, isto é, realiza vários atos de conhecimento até conseguir captá-lo. A razão discursiva (ou pensamento discursivo) chega ao objeto passando por etapas sucessivas de conhecimento, realizando esforços sucessivos de aproximação para chegar ao conceito ou à definição do objeto (CHAUÍ, 2010, p. 63).

Deste modo, segundo Jung (2000), os arquétipos seriam as representações de traços comuns aos seres humanos. São conflitos, atitudes e estados de espírito que permeiam a singularidade de cada indivíduo. De acordo com o psiquiatra suíço, entender os arquétipos é reencontrar as raízes profundas da psiquê humana. Na literatura, identificá-los é a possibilidade de discutir a condição humana, permitindo reconhecer os traços subsistentes através dos tempos, assim como as relações distintas que cada cultura estabelece.

Os seres mitológicos, no caso, as deusas da mitologia grega, podem ser considerados como a representação consciente do arquétipo. Pessoas (pacientes) relataram em consultórios psicológicos, fatos e/ou sonhos vivenciados que se revelavam a essas divindades. O interessante é que essas pessoas nem sabiam da existência dos seres mitológicos. Podemos constatar na literatura, e também na vida real, esses arquétipos, surgidos em tempos tão remotos e, que estão presentes até hoje, como por exemplo, nas personagens de Reinaldo Santos Neves. É neste âmbito que os mitos são os exatos correspondentes ao que diz respeito ao comportamento. Sobre isso Boechat (2008, p. 56) diz: “A mitologia é um sonhar coletivo dos povos. Os temas míticos retratam situações humanas básicas, arquetípicas, como as chamou Jung”.

Na teoria de Jung, as deusas são arquétipos que determinam o “universo feminino”. As personagens femininas reinaldianas também são figuras que determinam o “universo feminino ficcional”. Então, ao descrever sobre tais personagens é salutar que façamos uma evidenciação psicológica delas e também dos principais atributos das deusas da mitologia grega, seguidos das características arquetípicas. A Dra. Jean Shinoda Bolen em sua obra *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres* (1990, p. 48) comenta sobre a representação das deusas em relação àquilo que as mulheres se assemelham, pois:

As deusas gregas são imagens de mulheres que viveram na imaginação humana por mais de três mil anos. As deusas são modelos ou representações daquilo com que as mulheres se assemelham com mais poder e diversidade de comportamento do que as mulheres se têm historicamente consentido executar.

Há uma grande variedade de símbolos que podem ser associados aos arquétipos, uma vez que essas imagens primordiais existem no inconsciente coletivo. Segundo Jung, os arquétipos, além de corresponderem frequentemente a temas mitológicos, ressurgem nas traduções populares em momentos diferentes da história, da mesma forma que, sendo um aspecto tipicamente humano, aparecem muitas vezes em fantasias e em sonhos.

1.2 MITOS E ARQUÉTIPOS MASCULINOS

Nas mitologias, os deuses foram personagens importantes na explicação de muitos fenômenos relacionados à cosmogonia. Na mitologia grega, os deuses Urano (Céu) e Gaia (Terra) deram origem aos titãs, Cronos (deus do tempo), foi um destes. Ele destronou seu pai e mais tarde seria destronado também por seu filho. Zeus, um dos deuses do monte Olimpo. Zeus liderou uma rebelião contra Cronos e foi vitorioso, mas teve que dividir o poder com seus irmãos: Poseidon (deus dos oceanos) e Hades (deus do mundo subterrâneo) (VASCONCELOS, 2011).

Nos textos épicos escritos por Homero, como *Ilíada*, que está relacionada à Guerra de Troia, e *Odisseia*, que retrata o retorno de Ulisses a após a Guerra de Troia, podemos ver a intervenção dos deuses sobre os homens. Da mesma forma, a relação dos homens com os heróis. Importa, portanto, entender que são os deuses que representam os mortais. Segundo Abbagnano (1998) o herói grego foi conceituado por Platão como um semideus oriundo de uma relação de um deus com uma mortal ou de um mortal como uma deusa. Dessa forma, o filósofo encerrava os heróis na esfera mitológica.

Aristóteles, porém, pensava na questão de forma contextualizada, por exemplo, dependendo das características da pessoa ela poderia ser considerada como tal. Uma das correntes que contribuíram para o reconhecimento de homens excepcionais foi o Romantismo. Assim, notamos personalidades como César, Alexandre e Napoleão, que reuniam pessoas em torno de suas bandeiras, e a essas prestavam homenagem e reverência, porque acreditavam que eles eram verdadeiros

profetas, detinham o devir, a verdade, instituíam os conceitos universais que deviam ser seguidos, etc. (ABBAGNANO, 1998).

Os heróis da mitologia grega podem ser caracterizados como mortais, corajosos e com a capacidade de realizar feitos extra-humanos. Dentre os vários, podemos destacar: Hércules, filho de Zeus com uma mortal. Por ser um semideus, quando teve a necessidade de se tornar um mortal, foi incumbido de realizar doze trabalhos, tendo executado todos. É conhecido por sua forma e bravura; Perseu, filho de Zeus com um mortal, conhecido por decapitar a Medusa, uma mulher com cabelo de serpentes; Teseu, filho de Egeu, rei de Atenas. Conhecido por derrotar o Minotauro, monstro metade homem e metade touro que morava em um labirinto, onde jovens era sacrificados; Aquiles, o mais valente e corajoso dos heróis gregos. Conhecido pela sua velocidade ao correr. Participou das lutas entre gregos e troianos durante a Guerra de Troia. Era vulnerável em um único ponto: o calcanhar; Ulisses: rei da ilha de , considerado o mais hábil dos humanos; Agamemnon: destemido e corajoso guerreiro que liderou a guerra de Troia, comandando o épico cerco feito a essa cidade pelos gregos; Ajax: habilidoso e destemido guerreiro, considerado imbatível. Foi responsável por diversas vitórias dos gregos contra os troianos (VASCONCELOS, 2011).

1.3 MITOS E ARQUÉTIPOS FEMININOS

Se os arquétipos femininos não são ouvidos em uma conversa real, poderão ser observados nas obras de Reinaldo Santos Neves onde identificamos em suas personagens femininas o elemento conflitual com o protagonista Graciano Daemon. Os arquétipos suscitados a partir das características dessas personagens representam grandes forças ou impulsos da alma humana. Nesse sentido, Coelho (2003, p. 92-93) faz o seguinte comentário:

O instituto de sobrevivência, o medo, o amor, o ódio, o ciúme, os desejos, o sentimento do dever, a ânsia da imortalidade, a vontade do domínio, a coragem ou heroísmo, o narcisismo, a covardia, a inveja, o egoísmo, a luxúria, a fé (necessidade de crer num Ser Superior ou num Absoluto), a profunda ligação com a Mãe (o Feminino, o Anima), o respeito ou o temor

ao Pai (o Masculino, o Animus), a rivalidade entre irmãos...Tais arquétipos, no âmbito da literatura ou da mitologia clássica, têm sido representados por figuras ou personagens arquetípicas, isto é, representações dessas paixões ou “gigantes da alma” que se amalgamam no inconsciente coletivo analisado por Jung.

Pela citação é perceptível notar que o autor, estudioso da obra de Jung, esteja relacionando características pertinentes às personagens literárias e também às pessoas na vida real, entendendo-as como arquétipos universais que as moldam, e por serem genéricas, facilmente nos identificamos com esses modelos. Esse fenômeno ocorre de forma inconsciente.

Nesse sentido, queremos mostrar que a mitologia greco-romana contempla vários mitos femininos. Para isso, enumeramos alguns desses arquétipos na obra de Furlan (2006), estudioso na área: Minerva ou Atena preside a literatura e as técnicas de paz e as ciências; Vênus ou Afrodite, a mais bela das deusas e mãe do amor; Diana ou Artemis, irmã de Apolo, deusa da lua que flecha os animais da selva; Vesta ou Hestia, deusa da lareira, isto é, do lar e da família.

Bolen (1990) que realizou estudos da mitologia grega relacionada à psicologia afirma, assim como o psicólogo Carl Gustav Jung, que muitos dessas personagens mitológicas, contribuíram para a formação de arquétipos que moldam a personalidade das figuras femininas no âmbito real e ficcional. Sendo assim, por meio dessa autora, passaremos a apresentar algumas particularidades desses mitos/arquétipos, revelando o comportamento feminino em cada um: Atena é o tipo da mulher feminista, age de forma independente, gosta do relacionamento amoroso. Contudo, sua preocupação é com a carreira profissional que poderia ser de professora, executiva, advogada, além de outras; a mulher regida por Ártemis normalmente é instintiva, isto é, age primeiro para depois medir as consequências, tem o espírito esportivo, mas ao mesmo tempo sente-se à margem da sociedade, gosta do ambiente bucólico em detrimento do urbano; Afrodite está ligada à mulher bela e extremamente vaidosa e sedutora, gosta de chamar atenção do sexo oposto. É do tipo que busca se sentir segura em um casamento. No entanto, se envolve em relacionamentos extraconjugais sem nenhum pudor; a mulher-Perséfone é sábia, porém tem seu destino preso a traumas do passado, sente-se fragilizada e dependente do amparo materno. Bolen apresenta esses arquétipos, a fim de mostrar

que a figura da deusa ainda persiste atualmente, se manifestando nas mulheres reais e na arte em geral. De maneira discriminatória e excludente, o pensamento machista com frequência enquadra as mulheres nos arquétipos da deusa Afrodite ou da *femme fatale*. Acerca desse arquétipo Ribeiro (2008, p. 107) diz:

Algumas imagens arquetípicas do Feminino, especialmente as da *femme fatale*, envolvem a pureza do instinto erótico, mas formam uma poderosa arquitetura mítica contra a mulher, reproduzindo o fenômeno da abjuração dos seus valores naturais. O tema da “maldição da mulher” sempre fez parte das reflexões sobre o seu verdadeiro papel na história, demonstrando concretamente a capacidade que o imaginário tem de criar imagens destrutivas e conservá-las de forma atemporal. Isto confirma o pensamento junguiano de que nenhuma formulação intelectual científica tem a permanência, a profundidade e a força de expressão das imagens arquetípicas. Entende-se que os mitos da *femme fatale* que, em remotíssimas eras, influenciaram a psique dos primitivos com conteúdos ricos de significados destrutivos, são responsáveis pelos eternos estigmas da culpa feminina por ter trazido os males para o mundo em decorrência de sua tendência à desobediência e à prevaricação, como divulgaram os filósofos da Antiguidade Clássica e da Escolástica medieval.

A autora mostra que o arquétipo da *femme fatale* remonta aos primórdios e comporta dois significados em relação ao caráter erótico. Um remete à sensualidade. O outro, atribui pureza e divindade. No entanto, o primeiro ao ficar em evidência suprime os valores morais do segundo, dando a ver a imagem de um ser altamente sedutor. No ocidente, essa concepção justaposta aos fatos narrados nos mitos em que a mulher seria a responsável pelos males do mundo, foi conservada em detrimento da primeira.

Bolen identifica atualmente que a causa de muitas neuroses sofridas por mulheres está ligada ao estereótipo oriundo do arquétipo da deusa Afrodite em detrimento dos outros. Ela diz que é preciso que cada mulher se ajuste dentro do arquétipo da deusa que lhe cabe. Ressalta, ainda, que esse fenômeno tem ocorrido desde o princípio do século XX com os movimentos feministas (BOLEN, 1990).

Na mesma perspectiva, Ribeiro afirma que atualmente, o arquétipo da “grande deusa”, perdido com o advento da mitologia grega, tem voltado à tona com posturas revolucionárias assumidas pelas mulheres, como por exemplo, nos movimentos feministas (RIBEIRO, 2008). Segundo o estudioso a mitologia grega foi responsável pelo processo de depreciação da figura feminina, uma vez que suprimiu a ideia

cultivada pelos ancestrais da “grande deusa” ou “grande mãe”. A ideia da “grande deusa”, alimentada pelos primórdios, data ainda do período paleolítico, cerca de 1000 a.C. A deusa *Tellus Mater* era a referência dessa época e incorporava “[...] a materialidade, a beleza, a grandeza e a fertilidade da natureza [...]” (RIBEIRO, 2008, p. 104). Tal deusa, venerada no espaço terrestre, teve sua divindade transferida para o céu, na figura do “Pai Zeus”. Percebemos como houve a passagem de uma sociedade, cujo pensamento divino era matriarcal, para uma de pensamento patriarcal. À “grande deusa”, então, restou apenas a figura da mulher, responsável pelos males da humanidade.

1.4 MITO E ARQUÉTIPO DO ANDRÓGINO

Etimologicamente, o termo “andrógino” pode ser entendido da seguinte forma: do grego *andrós* que significa macho + *gyné* que significa fêmea. Dessa maneira, o andrógino é o ser que carrega características masculinas e femininas (SILVA, 2014). Contudo, a etimologia da palavra “sexo” é composta pelo radical *sec*, pertencente ao verbo “*secare*” igual a separar ou cortar. Assim, enquanto para os gregos o ato sexual era pensado de forma engendradora, os latinos o admitiam como juntar o que está separado. Aspectos sobre o mito do andrógino podem ser encontrados tanto na cultura oriental quanto na ocidental. Observando essas culturas em relação à cosmogonia, percebe-se que esta pode ter sofrido influência daquela.

Em *Teogonia: a origem dos deuses* (2003), o poeta Hesíodo ao narrar a formação das primeiras divindades, evidencia que no princípio existia apenas a terra como unidade androgênica. Posteriormente, ela deu a luz ao céu/Urano, seu oposto. Isso tornou a natureza instável, uma vez que agora Terra e Céu sentiam a falta um do outro, por isso incestuosamente se casaram, constituindo várias divindades, as quais foram personagens de uma saga fabulosa que deu origem aos Titãs e aos deuses (HESÍODO, 2003). Nota-se que a separação da Terra e do Céu pode ser compreendida humanamente como a existência de um princípio masculino e de um feminino, que se completam com o nascimento de um filho.

No *Banquete* de Platão, escrito por volta de 380 a.C, encontramos particularidades que cercam os mistérios em torno do mito do andrógino no discurso dos participantes. Aristófanes ao discursar sobre o assunto proposto e aceito pelos presentes, o amor, inicialmente o exalta como um deus soberano para, em seguida, falar sobre a natureza humana. Segundo Aristófanes, no início de todas as coisas, os seres humanos possuíam naturezas diferentes, pois havia, além do gênero masculino e feminino, um terceiro. Este carregava traços comuns daqueles. Contudo, tendo a coisa desaparecido, somente restou-lhe denominar andrógino, um nome que se tornou desonrado.

Na representação de Aristófanes a coisa (andrógino) era como a lua, pois esta recebe influência e características do Sol (homem) e da Terra (mulher). Ele ainda explica que a coisa foi criada por Zeus e possuía vários membros inferiores e superiores; ela era forte e inteligente, tanto que se insubordinou contra Zeus. Este, vendo o perigo iminente em mantê-la dessa forma, decidiu cortá-la ao meio, transformando-a em dois, para que caminhassem sobre duas pernas de maneira ereta. No entanto, se não fosse suficiente, novamente as cortaria ao meio deixando-as saltitando sobre uma perna apenas. Por terem sido divididas, as metades da coisa se misturaram e procuraram desesperadamente uma a outra e, ao se reencontrarem, o amor justificou o desejo de permanência delas (PLATÃO, 1991).

Na cultura grega, em *Metamorfoses*, o poeta Ovídio retrata o andrógino através da junção do deus Hermes/Mercúrio e da deusa Afrodite/Vênus denominando-o “Hermafrodito”. Em uma das lendas escritas pelo poeta, a ninfa Salmácida ficou extremamente apaixonada pelo Hermafrodito e conseguiu permissão dos deuses para continuar junto ao seu amado por toda a eternidade, forjando a natureza masculina e feminina (PREDEBON, 2006).

Observando as lendas mitológicas sobre as divindades primordiais, formuladas pelos gregos, para explicar a criação do universo, ao que parece, elas têm algumas particularidades comuns: estão estreitamente ligadas à questão da androginia, da teogonia e da cosmogonia. Nesse sentido, outras obras artísticas e literárias, escritas ao longo dos séculos, receberam influência das primeiras: na *Divina Comédia*, de Dante; no *Orlando Furioso*, de Ariosto; no *Adônis*, de Marino, no

romance *História cômica dos Estados e Impérios do Sol*, de Savinien de Cyrano de Bergerac; no *Tratado de Narciso*, de André Gide; nos romances de Balzac; em *À Procura do Tempo Perdido* de Proust e em *Os Meteoros*, de Michel Tournier⁷.

Ainda podemos citar o livro *Diálogos de amor*, escrito pelo filósofo neoplatônico Leão Hebreu, em 1536. Tavares (2011), que realizou um estudo analítico sobre a obra, salienta que Hebreu afirma que a narrativa bíblica sobre a criação apresenta lacunas, por isso sustenta a tese de uma interpretação esotérica em que Deus teria criado o homem de forma andrógina. Entretanto, após o cometimento do pecado, foi separado masculino e feminino como forma de punição. Essa vertente tem um paralelo com a versão de Aristófanes sobre o mito grego do andrógino.

Schopenhauer (2000), em *Metafísica do amor Metafísica da morte*, fala que os gregos trataram as questões ligadas ao amor de forma muito abstrata. Por isso o descreveram por meio de fábulas e mitos. Contudo, o filósofo assinala que o amor é algo bem concreto, porque está enraizado na natureza humana ou naquilo que se pode chamar de sexo. Sendo assim, o que justifica a aproximação de duas pessoas de sexo oposto dizendo-se apaixonadas? Para Schopenhauer, dentre os muitos motivos que se poderia levantar, a concretização do filho seria a central, ou seja, a perpetuação da espécie. Na mitologia grega, bem como na visão do filósofo, o filho seria o resultado das características masculina e feminina dispostas na separação do andrógino. Ele ainda argumenta que a perpetuação das espécies ocorre inconscientemente quando um casal se aproxima. Na verdade, esse fato é encoberto pela paixão amorosa que se estabelece como o cerne principal: a vontade da natureza pela reprodução da espécie humana transforma-se em vontade do amor e da paixão. Ele admite uma perfeição natural tão acirrada que, aversões, como a homossexualidade, que não permitem a procriação podem enfraquecer a espécie humana.

7 D' ONOFRIO, Salvatore. **Dicionário de Cultura básica**. Acervo digital da UNESP. Disponível em: <http://followscience.com/content/511176/sumario-acervo-digital-da-unesp>. Acesso em: 30 de setembro de 2014.

CAPÍTULO 2

A CEIA DOMINICANA: SUAS CARACTERÍSTICAS E A NARRATIVA

A ceia dominicana não valoriza nem desvaloriza nada: apenas conta uma história. Não tenho a pretensão de mudar a cabeça de pessoa alguma, essa é a pretensão dos autores de auto-ajuda. Minha pretensão é bem mais humilde; tento fazer uma literatura de qualidade que ao mesmo tempo divirta e emocione o leitor. A velha fórmula do prazer do texto: o sorriso e a lágrima. (RECORD, [s/d])

2.1 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS E O PROCESSO NARRATIVO

No prefácio de *A ceia dominicana* e em entrevistas concedidas pelo autor é possível colher vários detalhes e características a respeito dessa narrativa. Todavia, optamos não pela percepção do autor quanto à sua obra, mas pela de André Seffrin (2008) que em entrevista declara:

A Ceia Dominicana: Romance Neolatino (Bertrand Brasil), do veterano Reinaldo Santos Neves, é talvez a nossa melhor redescoberta do autor. Ele começou a publicar seus romances há cerca de 40 anos e andou esquecido entre os anos 1980 e 2000, até reaparecer em meados desta última década. (Grifos do autor)

Seffrin, sem desmerecer o autor capixaba, refere-se ao fato de *A ceia dominicana* ter sido a obra que o trouxe à tona após alguns anos sem conseguir realizar uma boa publicação.

A ceia dominicana foi um projeto concebido há cerca de vinte e cinco anos, a partir de um capítulo de trinta páginas do seu terceiro romance *As mãos no fogo: romance graciano*. De acordo com os leitores da obra, esse capítulo parecia um tanto deslocado, por isso sugeriram que fosse suprimido do romance, gerando a ideia de continuá-lo. Para isso, Neves utilizou-se também de sua obra *Poema Graciano* tornando seu projeto de romance, portanto, uma trilogia (NEVES, 2008).

A ideia inicial de Neves era utilizar algumas de *As mãos no fogo: romance graciano*, como o protagonista Graciano, que se tornaria também o protagonista em *A ceia dominicana*. Porém, ocorreu um imprevisto como uma “paralisia” que não o deixava dar continuidade ao projeto, fazendo com que o abandonasse por duas vezes durante os anos que se seguiam. A partir desse contexto pouco produtivo, o autor em entrevista queixa-se: “[...] ele não se deixava ou não se permitia escrever”

(NUNES, 2009)⁸. Essa “paralisia” se estendeu a ele como um todo, pois durante a década de 80 não conseguiu produzir outro romance. Somente no fim da década, lançou seu quarto romance *Sueli: o romance confesso* (1989).

Martinelli Filho (2012), que realizou estudos sobre a trilogia, afirma que uma vez que Graciano Vaz Daemon é o protagonista, por que não chamá-la de trilogia graciana. Além disso, como se pode notar, Reinaldo atribui a essa personagem uma vasta autonomia na trilogia de, por exemplo, ser poeta, ser citado inúmeras vezes nos romances, ser protagonista em primeira pessoa, exceto em *As mãos no fogo*, em que exerce essa função na terceira pessoa. Segundo Martinelli Filho, na trilogia, Reinaldo pode gozar dessa liberdade devido à utilização da técnica da falsa atribuição, ou seja, ele não atribui a si a autoria, mas a Graciano Vaz Daemon.

A trilogia também pode ser considerada como realizando uma intertextualidade não somente entre o poema e os dois romances que a compõe, mas também em relação às obras latinas e portuguesas que inspiraram Reinaldo. Por exemplo, Martinelli Filho mostra que na epígrafe de *As mãos no fogo* é possível encontrar menções a textos de Gil Vicente, como *Auto das Fadas* e *Farsa de Inês Pereira*. No entanto, não é nossa pretensão enumerar as demais obras latinas que compõem toda a trilogia, mas apenas aquelas ligadas à *A ceia dominicana*. Sendo assim, para compor essa obra, Reinaldo utilizou como fonte principal *Satyricon* de Petronios Arbites. Para se ter uma noção da importância desta obra, Martinelli Filho a caracteriza como o *modus operandi* da narrativa reinaldiana. Entretanto, há outras obras que retomam a antiguidade clássica utilizada pelo autor como referência, tais como: as *Sátiras*, de Horácio, as *Metamorfoses*, de Ovídio, a *Odisseia*, de Homero⁹.

A Ceia dominicana possui 24 capítulos ou rapsódias. Graciano Vaz Daemon é uma personagem escritor que narra suas desventuras e aventuras. Dessa forma, podemos caracterizar seus escritos como uma autobiografia. De acordo com a “Nota introdutória” assinada pela personagem Bárbara Gondim, cunhada de Graciano, o livro é uma publicação póstuma.

8 NUNES, P. J. *A ceia dominicana I e II*. Tertúlia: livros e autores do Espírito Santo. 01 de dezembro de 2009. Disponível em: www.tertulia.art.br Acesse em: 23 de julho de 2014.

⁹ No próximo capítulo faremos algumas referências a essas obras.

O espaço geográfico onde o protagonista narra os acontecimentos de sua vida é na Praia de Manguinhos. Ele não escolheu ir para esse lugar, mas chegou lá ao sair de sua noite de núpcias decepcionado por ter descoberto que fora enganado por sua noiva Alice. Devido a essa situação desconfortável, Salgueiro (2013), escritor da orelha do livro *A Ceia Dominicana*, apresenta Graciano como um ser um tanto desorientado, que percebe na região de Manguinhos uma forma meteórica para fugir e “arejar a cabeça” em face de seus problemas conjugais.

Graciano, ao chegar à região se hospeda na pousada de Cristácia, mãe de Nilota e a partir daí se envolve com vários outros personagens inusitados, tais como: Domingos Cani, Agamemnon, Átila (Átis), Nilota, Eugênia, Fausta, Lucrécia, Berecintia, Indalécio, etc. Essas e outras personagens são caracterizados por Salgueiro como figuras bizarríssimas, um bando de lunáticos e excêntricos. Um dos mais importantes é Domingos Cani, o novo rico, pois é o anfitrião de uma ceia anual, oferecida em sua residência aos demais personagens acima citados.

Esse fato justifica o nome do romance *A ceia dominicana*, ou seja, a de Domingos Cani. Salgueiro, na orelha da primeira edição da obra reinaldiana, ao dar detalhes quanto ao envolvimento de Graciano na ceia diz: “Pirado, vara horas de luxúria, lorotas e delírios [...]”. As características das personagens e afirmação de Salgueiro detalham o nível do festim e o comportamento de Graciano, bem como dos demais convidados. Sendo assim, compreende-se que a ceia se aproxima das festas latinas oferecidas a Dioniso, deus do vinho. Isso se confirma, quando Salgueiro (2013, p. 195) assevera: “Mas o que conta mais mesmo é que, sendo uma ceia só, há mil e uma ceias à espreita, servidas num festim sem fim de dionisiacas cenas descritas em saborosa linguagem latina”. Ora, dizer que apenas uma ceia se compara a mais de mil não é cometer um exagero, pois as festas dionisiacas eram assim.

2.2 (DES)CONHECENDO O CENTAURO E SUAS MULHERES: UMA BREVE ANÁLISE LITERÁRIA

Ao se eleaborar um breve percurso pelas teorias relativas aos arquétipos literários,

podemos compreender os vieses distintos que compuseram, ao longo do tempo, juntamente as suas contribuições para a definição de elementos temáticos recorrentes na literatura no decorrer dos diversos períodos históricos. Assim, partindo dos pressupostos teóricos organizados, destacaremos alguns arquétipos míticos presentes em *A ceia dominicana*.

A literatura contemporânea contempla em abundância personagens arquetípicos masculinos, femininos e andróginos os quais nas tramas possuem características e funções relativamente definidas. Alguns são heróis, outros vilões perigosos e destrutivos e outros fazem uso de sua beleza e de sua sedução como forma de alcançar seus objetivos. Nesse sentido, seguindo os passos que propusemos para a execução da pesquisa, pretendemos, a partir da análise da função e da personalidade das personagens, associá-las aos arquétipos que elas representam. Assim, dentre as personagens, serão analisadas Graciano, bem como Alice, sua noiva; Eugênia, professora universitária e Fausta que ama Graciano.

Para tanto, nos apoiaremos na pesquisa de Martinelli Filho que estudou a trilogia Graciana de forma inusitada. O autor propôs uma análise arquetípica do protagonista Graciano, não como um herói pícaro, mas como o centauro, mito grego. A partir do estudo do autor, pretendemos acrescentar algumas contribuições.

2.2.1 Graciano Daemon: o centauro

Centauro é um mito grego que significa “monstro fabuloso”. Etimologicamente a palavra tem duas versões: Κένταυρος (Kentauros) que significa “matadouro de touros” e Κένταυρος que significa “guardião do gado”. Esses dois sentidos estão intrinsecamente ligados à existência de uma natureza dual do ser mitológico. O centauro tem o dorso e a cabeça humanos e o corpo de um cavalo (RINK e CAPISTRANO, 2009). Essa criatura mítica é considerada subversiva em relação ao comportamento civilizado, sendo associado à permissividade sexual e à violência (WILLIS, 2007). Dessa forma, para a psicologia, o centauro é uma representação do homem, preso às injunções dos próprios instintos. Vive na dualidade bicho-homem

como escravo das sensações inferiores e preso aos impulsos animais do próprio corpo.

Queremos mostrar que essas características sobre o centauro são as mesmas que Martinelli Filho atribui a Graciano no romance *As mãos no fogo*, no *Poema Graciano* e finalmente em *A ceia dominicana*. Nesse sentido, Graciano é um ser dual, noivo em *As mãos no fogo*, porém dividido entre Júlia e Débora. Igualmente em *A ceia dominicana*, após o naufrágio matrimonial com Alice, permaneceu clivado entre duas mulheres: Eugênia e Fausta. Percebe-se que Graciano vive impulsionado pelos seus instintos, por isso não consegue controlar seu próprio destino. As decisões que toma são em suma desajustadas e incertas. Martinelli Filho justifica essas atitudes ligando-o ao centauro, por exemplo, em *As mãos no fogo* faz a relação entre o verso da epígrafe¹⁰ com a imagem do sagitário, um homem de “dois corações” (NEVES, 1983, p. 99). No *Poema Graciano*, é possível encontrar um trecho que liga a natureza dual de Graciano e, sustenta a relação dela na trilogia: “Mas você, alfa estrela do centauro, onde está você?” (NEVES, 1982, p. 74). Finalmente, pretendemos focar no resgate do arquétipo do centauro em *A ceia dominicana*.

No *Poema Graciano*, encontramos o seguinte trecho: “Ontem, descendo das montanhas, seres dúplices/éramos tão centauros, cúmplices/de nossos músculos, servos de nossos nervos [...]” (NEVES, 1982, p. 78). Esse mesmo trecho pode ser encontrado em *A ceia dominicana* (NEVES, 2008, p. 144) e é utilizado por Graciano para revelar à Petúnia seu signo. Ao compreender o signo de Graciano, Petúnia revela que, embora seja de escorpião, sagitário é seu signo ascendente.

Graciano caminha com Petúnia, enquanto dialogam sobre assuntos ligados à sexualidade, fazendo versos. Em um deles faz menção ao poema de Jorge de Lima. Vejamos, primeiramente o poema de Lima (1958, p.639) – *Invenção de Orfeu* – Canto primeiro XVIII:

Éguas vieram, à tarde, perseguidas,
Depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludasas como urtigas
sugar vieram o estêrco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto

10 “Este tem dous corações lastimados d’hum pesar que nunca s’há d’acabar.”

das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,

os mais belos centauros do auto empíreo,
pelas pétalas desceram atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.

Esses foram os versos intertextuais de Graciano: “Por fim lá do alto do morro desceram centauros e acharam que fossem buquês de flores aquelas placas de bosta cobertas de asas de borboletas” (NEVES, 2008, p. 159). Porém, ainda encontramos resquícios do poema de Lima, quando Graciano diz: “Enormes tortas de esterco-a que só falava uma cobertura de asas de borboleta – adornavam as escandidas areias” (NEVES, 2008, p. 239). Fazendo uma comparação entre o poema de Lima e a intertextualidade, percebe-se a ironia empregada por, Neves (2008, p. 159) tanto que Graciano declara:

O poema é todo uma algavaria. Um desvario de poesia apocalíptica. Uma rajada de estrofes sem começo nem fim. Um dicionário do absurdo. A maior enumeração caótica já posta em verso. Um monstruoso enigma gerado por um poema enlouquecido ou endemoniado. A poesia como mistério levada à última potência.

Embora Graciano tenha brincado com os versos da *Invenção de Orfeu* utilizando uma linguagem metafórica, Lima escreve que muitas borboletas desceram para sugar o esterco e o faziam com tal intensidade que o composto visual da cena parecia flores, sexo. Com isso, atraíam os centauros, criaturas subversivas, que se deliciavam em torno daquela cena.

Não há dúvidas que tenha havido intencionalidade de Neves em, mais de uma vez, associar Graciano ao centauro, pois o protagonista ao mesmo tempo em que subverte o poema, também se assemelha à criatura monstruosa que não consegue controlar seus instintos sociais e sexuais. Assim, ele é o centauro que não mede as consequências. Atraído pelas aparências, delicia-se com cada momento de sexualidade. Quando Petúnia pergunta a Graciano se esse é o tipo de poesia que ele gosta, ele responde sim, ou seja, faz parte de sua natureza subverter a realidade.

Mostramos que em vários trechos do romance, Reinaldo destaca o mito do centauro.

Vejamos um trecho em que as atitudes e sentimentos de Graciano se assemelham a uma das narrativas sobre o mito: após Graciano falhar sexualmente com Eugênia e fugir da casa dela desolado, senta-se em um lugar rústico onde conversa com Cristácia e reclama o incômodo que sente com seu órgão genital, quando de repente começa a chover, então diz: “Padeci, imóvel, ali, sob a injúria da chuva, a miserimônia de ensopar-me todo, da cabeça aos pés, enquanto os panos aderiam-me ao corpo como a túnica do centauro ao corpo de Hércules” (NEVES, 2008, p. 268).

Na citação, Graciano se compara a uma situação que envolve o mito de Hércules ou Heráclito e o mito do centauro, em especial Nesso. Nessa narrativa, Hércules após ter vencido as doze provas empostas por Euristeu, foi para Calidon, onde se casou com Djanira, filha do rei Eneu. Porém, para conseguir a mão dela, lutou com o deus-rio Aquelôo, pretendente despresado por Djanira. Depois da vitória, Hércules e sua amada foram para Tráquis, local onde ele vivia. Ao passarem pelo rio Eveno, um centauro chamado Nesso, ofereceu-se para atravessar os viajantes em troca de uma moeda. Hércules recusou. Mas, ele insistiu e levou Djanira em seus ombros. No percurso, Nesso não resistiu à beleza da mulher e a atacou. Algumas lendas contam que Nesso foi morto com uma flecha às costas lançada por Hércules. Outras, que morreu esmagado pelos braços do marido de Djanira.

Mostramos que Graciano pode ser comparado ao centauro, pois comporta duas naturezas: uma equilibrada, outra desequilibrada. Nota-se que, assim como o centauro, Nesso deseja Djanira ardentemente e utiliza meios de convencimento para se aproximar dela, como oferecer a travessia do rio como uma gentileza. Graciano também deseja Eugênia de forma incontrolável, e deseja instintivamente que ela seda aos seus caprichos: “[...] Nesse momento meu pensamento relembrou-se de Eugênia, que na primeira esquina poderia vir a mim restituída, presenteando-se a mim, abrindo-me portas e janelas do seu divino corpo” (NEVES, 2008, p. 139). Em outra passagem: “Mal podia crer que Sant'Ana enfim me atendera o primeiro pedido, fazendo-me achar a amena Eugênia” (NEVES, 2008, p. 240). Outro detalhe que podemos frisar foi o fato de Djanira aceitar os apelos do centauro, atravessando o rio em seus ombros. Da mesma forma, Eugênia aceitou, pois consentiu que Graciano (NEVES, 2008, p. 241) se aproximasse dela: “Mas, na verdade, quem achara quem?

Entendi que Eugênia, então, é que me espiara durante todo o lapso do tempo [...] cercando, por ela mesma, o momento de, propícia, acometer”.

Assim como o centauro Nesso, em um ato instintivo de loucura, percebe-se que Graciano não perde a oportunidade a ele concedida: viver um momento de prazer carnal com Eugênia. Percebe-se como ele se aproveita daquele momento de loucura sexual consentida. No entanto, no apogeu do instante, o protagonista falha sexualmente. Como o centauro Nesso, que não conseguir concretizar sua loucura e morreu espremido pelos fortes braços do Herói Grego, Graciano foi mal sucedido em seu intento. Igualmente a Nesso, Graciano sente-se fracassado e, por fim, espremido por seu próprio corpo que se nega a concretizar o seu mais ávido prazer sexual.

2.2.2 Eugênia: a bacante

Apresentamos agora um dos temas recorrentes extraídos dos mitos: a mulher fatal (*femme fatale*). Para Silva (2010) esse tipo de mulher pode ser caracterizado pela ambivalência e pelo poder de manipular, mas o que lhe garante isso é a beleza. A figura da mulher terrível na arte de encantar os homens sempre existiu na história e na literatura, por exemplo, Eva, Dalila, Afrodite, Pandora e Helena.



Figura 1: Lazzarini, G. **Orfeu e as Bacantes**. 1710.

Os seres femininos denominados Bacantes divinas, conhecidas também como Ménades, Tíades ou Bassaridas, não possuem um mito específico na Mitologia. Porém, podemos encontrá-las no mito de Orfeu, da morte de Penteu e no mito dionisíaco. Para mitólogo Junito de Souza Brandão (1997, p. 106),

[...] no mito, as primeiras ménades eram ninfas que cuidaram do recém-nascido Dioniso. Possuídas pelo êxtase e entusiasmo provocados pelo deus, num estado de *mania* e *orgia* místicas, percorriam alucinadas montanhas e campinas. Para elas as águas das fontes em que bebiam eram leite e mel (Grifos do autor).

Eurípedes (2001, p. 48) retrata em sua obra *As Bacantes* (480-406 a.C.), que os seres femininos, por serem apreciadoras de Dioniso, praticavam rituais orgiásticos, cantos, danças, até mesmo, omofagia e antropofagia. Percebemos precisamente no quinto episódio o momento em que as Ménades latejadas pela força poderosa de Dioniso/Baco, sob efeito de vinho, torturam com fúria o rei de Tebas, Penteu, devido à negação deste à adoração ao culto a seu primo Baco:

Mãe, sou eu, o teu filho
 Penteu, que na mansão de Equion deste à luz;
 Apieda-te de mim, o mãe, e, não obstante meus erros,
 um filho teu não queiras imolar!
 Expelindo espuma e as revoltas pupilas
 Agitando, sem raciocinar como devia,
 por Baco dominada, sem o escutou...
 Pegou no braço esquerdo pela mão,
 ao flanco do infeliz apoiou o pé com a sua energia
 e a espádua lhe desarticulou, não apenas com a sua força,
 mas com a destreza que em suas mãos o deus incutira.

Seguindo essa tradição cultural, Neves apresenta-nos várias personagens femininas que se destacam como *femme fatale* pela mistura de doçura, ingenuidade velada e perversidade. Acerca dessas mulheres, queremos destacar apenas aquelas que estão no entorno de Graciano, causando-lhe uma sensação de impassividade. Assim, enfatizamos Eugênia, já que o autor capixaba dedicou a *rapsódia* doze à ela. Culta e professora universitária, enquadra-se como mulher fatal, porque age às avessas, a despeito das normas sociais. Percebe-se ao longo da *rapsódia* como Graciano se afeiçoa por Eugênia pelas descrições que faz: “Ali estava Eugênia. Estava um quê diferente: os cabelos coibidos numa trança, numa só, descendo em série pela nuca. Diferente para melhor. Na sua voz líquida [...]” (NEVES, 2008, p. 241). Ainda destacamos em Neves (2008, p. 243): “[...] camisa de mangas

compridas, [...] dobrara os punhos. Os botões de cima, abertos, punham à mostra bosquejos de peitos nus e me frebricitei todo só de pensar em minhas mãos caindo como luvas sobre eles”.

Nota-se que pouco a pouco Eugênia vai seduzindo Graciano que se sente impotente diante dos apelos sexuais tácitos dela, tanto que seus pensamentos vão imprimindo certos delírios: “No sofá, pus-me a especular se ela como eu estaria livre para ser do amor a melhor escrava. Se havia lugar para mim entre seus amenos braços. Se para meu lato pau no coldre de sua vagina” (NEVES, 2008, p. 242). Ao vê-la, suas emoções o levam a elaborar um poema (p. 242):

Já me antevejo a sós com ela,
sócio com ela em núpcio leito,
e em conúbio meu corpo e o dela.
Não em lide com uma domicela,
temente até do monograma do desejo,
mas sim com tal qual mulher
feita regente augusta de si mesma,
de nariz rainha e de sua bainha

Em um dos momentos descrito por Neves, Eugênia vai além das expectativas no campo da sedução. Ela surpreende Graciano ao tomar a iniciativa que os levaria a fazer amor. Percebe-se como ela o domina e se entrega com vontade e com luxúria, a ponto de ele a comparar a uma bacante: “Então mordi mesmo, e ela uivou de êxtase, sacudindo a cabeça e o cabelo que nem bacante¹¹” (NEVES, 2008, p. 250).

A relação que Neves faz entre o momento luxurioso de Graciano e Eugênia e as cenas dos rituais orgíacos de *As Bacantes* é singular. Tal qual os rituais as personagens femininas reinaldianas são tomadas de um êxtase e de um frenesi incontrolável que as dominava e as enlouquecia. O balanço sensual das madeixas delas era o resultado disso. Essa referência aos cabelos das bacantes é muito comum na tragédia em vários momentos. Por exemplo, quando o mensageiro chega ao palácio de Penteu para lhe anunciar os feitos prodigiosos das bacantes na região do monte Citéron, em que elas colocavam serpentes nos próprios cabelos em adoração a Baco: “Sobre os ombros, os cabelos deixaram cair primeiro”. Em outro

11 De acordo com D’ Onofrio, as “bacantes” eram as mulheres que participavam dos ritos orgiásticos, chamados de “bacanaís”, em honra ao deus do vinho Baco ou Dioniso.

momento: “[...] as Ménades seus anelados cabelos cingem.”¹² Eugênia é tão persuasiva que convence Graciano a participar de um ritual francês como confirmação do estado amoroso, o qual consistia em os amantes cuspirem um na boca do outro.

2.2.3 Alice: a virgem

A respeito de Alice, noiva de Graciano, embora seja impossível afirmar que ela realmente o tenha traído, o sentimento e as atitudes de Graciano em relação ao fato apontam para a possibilidade disso ter ocorrido antes das núpcias, pois o protagonista sente-se chateado, deixando aflorar uma tristeza descomunal, como quem realmente fora enganado. Essa carga sentimental pode ser confirmada a partir de uma de suas lamentações (p. 29):

Alice, Alice, Alice! Como pudeste, logo tu, dentre todas as mulheres do mundo, fazer comigo tal coisa? Como pudeste, em sã consciência, em perfeito juízo, durante três anos de noivado, descaradamente mentir, enganar, fingir? Como pudeste, pior ainda que tudo, ser negligente, leviana mesmo, a ponto de te distraíres da vigilância que, contínua, era a tua maior obrigação moral com o noivo – a ponto de deixares cair a máscara que durante tanto tempo sustiveste firme diante de mim? Ah, Alice! Pensei que me amasses. Mas não: se me amasses de verdade, terias mantido a mentira, o engano, a ficção, como sustentáculos de nosso casamento e de nossa felicidade. E agora? O que farei de mim náufrago de nossas núpcias? O que farei de ti, que te afogastes no pélago da verdade, onde só a máscara te permitia respirar e viver?

Observa-se que nesse trecho Graciano, ao expressar sua lamentação, mostra-se também completamente perdido, sem rumo ou sem norte diante da descoberta da outra face de Alice. Agora ele era um náufrago nupcial e ela uma mulher de caráter duplo e duvidoso. Dessa forma, a demonstração de apreço que Graciano sentia por Alice, mais o fato de ele a ter acusado de enganá-lo durante os três anos de noivado, portando-se como virgem e deixando de cumprir suas obrigações de noiva, mostra que, de certa forma, ela o ludibriava. Ela se portava de maneira sóbria e serena, de maneira que condissesse com o lado virginal de moça, mas ao mesmo

¹²EURÍPIDES. **Tragedias III**: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia em áulide, Bacantes, Reso. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

tempo era a *femme fatale* que o seduzia, manipulava e conduzia, conforme suas pretensões.

2.2.4 Fausta: A Psique



Figura 2: Magritte, R. **The Lovers II**. 1928

Fausta enquadra-se no mito do andrógino. Ela é uma figura misteriosa, apresentada no romance por meio de outros nomes: Célia, que é seu nome verdadeiro e, Psique, nome escolhido como membro da irmandade do “teleté”. Esse era um ritual de iniciação a uma irmandade de hermafroditas. A passagem desse ritual é importante no romance, porque nele Neves deixa pista que sugerem a personalidade de Fausta e de seu destino iminente. Podemos levantar hipóteses sobre ela em dois momentos. O primeiro (p. 217) ocorre no início do ritual com o cântico:

Ó ave mil vezes feliz por sua sorte e seu fado,
a quem Deus deixou nascer de si própria!
Fêmea seja, ou macho, tenha os dois sexos, ou nenhum,
feliz porque desconhece os laços do amor!
Seu amor é a morte, na morte está seu único prazer:
para poder nascer, deseja morrer primeiro.

No segundo momento, a rainha-mãe, uma espécie de sacerdotisa, faz um sermão, cujo argumento procura justificar a existência da androginia. Dessa forma, a rainha-mãe (p.217) diz:

Tudo é um eterno retorno. O que hoje é quente e seco amanhã será frio e úmido para voltar a ser quente e seco [...] Mas da mesma forma hoje há e amanhã haverá coisas quentes e secas e coisas frias e úmidas [...] E por que não pode haver, hoje e amanhã, coisas que sejam ao mesmo tempo quentes e frias e secas e úmidas? (Grifos nossos).

Ela ainda diz que como nas flores, existem animais com as mesmas características. Assim, se a natureza produziu andróginos vegetais e animais, por que não produziria também seres humanos, produtos especiais? Nota-se que o ritual em si é atravessado pelo “eterno retorno” que se complementa com o “amor fati”, filosofia oriental retomada por Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Neves edifica Fausta como uma pessoa que conheceu o sofrimento desde criança, cercada de problemas familiares, tais como: rejeição, violência física e sexual que, conseqüentemente, fez com que abandonasse o lar, saindo sem destino certo. Percebe-se também uma inconsistência da personagem quanto à definição de sua sexualidade, mesmo ante de nascer, quando seus pais esperavam que fosse um menino (Célio). Dessa forma, ora ela admite sua masculinidade, ora a masculinidade e a feminilidade e ora apenas a feminilidade. Compreende-se que Fausta devotava seu destino problemático às divindades superiores ou ao metafísico, uma prova disso foi sua entrada na igreja ou na crença de que algum deus teria resolvido seu problema sexual ao entrar pela primeira vez na fonte. Porém, apenas a partir do ritual, o “teleté” se desprende dessa tradição, aprendendo a aceitar seu destino e a amá-lo, ainda que fosse trágico. Aliás, como diz a canção de iniciação “Seu amor é a morte, na morte está seu único prazer”.

Fausta é a pessoa que ama Graciano, assim no transcorrer da narrativa ela deixa para Graciano diversas pistas de declaração de amor. Por exemplo, na rapsódia doze (Neves, 2008, p. 238), o protagonista observa uma inscrição no muro que o intriga:

[...] vi as iniciais G F traçadas de carvão na moldura de dois corações atravessados por uma flecha. Têm a mania os amantes de ao mesmo tempo proclamar ao mundo seus amores e se esconder por trás de indecifráveis sinais. Cinco passos além, entretanto, assombrei-me ao ver, e ler, traçada no mesmo muro, esta inscrição: F ama Graciano

Ao observar a inscrição no muro, Graciano tem a certeza de que a letra G seria a inicial do seu nome. Todavia, sobre a letra F nada sabia. Ela significava uma grande incógnita, tanto que ele chegou a dizer que não sabia a que nome correspondia, nem a que pessoa, tampouco a que sexo.

Nota-se que esse último fato, além de intrigar Graciano, fornece uma pista ao leitor sobre quem poderia ser F. Na rapsódia treze, ela deixa mais uma de suas pistas, uma carta jogada debaixo da porta do quarto, enquanto Graciano tomava banho. Na carta intitulada “De F para G” dá amostras de amor, desejo e paixão por Graciano. Entretanto, não esclarece seu nome, nem seu sexo, deixando lacunas sobre seu gênero e sua vida pessoal, quando diz que “Se me perguntares o que sou responderei com coragem. Sou uma ave perdida e que luta para sobreviver. Voando de galho em galho, para não ter que sofrer mais do que já sofri. E me perguntam o que é ser mulher. Mulher”(NEVES, 2008, p. 279).

Inicialmente ele pensou ser de Eugênia a carta, mas a letra “F” o levou a descartar a hipótese e levantar outra. Poderia ser de Filomena, mas também a caligrafia o fez eliminar a possibilidade, permanecendo a interrogação. Somente na rapsódia dezenove, Graciano descobre a identidade da misteriosa Fausta. Na ocasião, o protagonista conversa com Chapim dos Reis sobre algumas fotos sobre mulher que recebera do fotógrafo oficial. Eles se sentem deslumbrados pela beleza da moça loura dos cabelos cacheados, mas especialmente Graciano, pois lembrou-se que a havia visto nua na floresta em um ritual de iniciação denominado “teletê”. Ao perguntar a Chapim se a conhecia, ele revela as particularidades sobre Fausta. É então que Graciano, de certa forma, vê suas expectativas frustradas, uma vez que ela era na verdade Célia, Psique: a moça hermafrodita do bosque. No entanto, em outro trecho (p. 385) percebe-se que se sentiu estimulado com a descoberta:

Porém, lembrando-me da escultura de Hermafrodita que vira no santuário de artes, em que o membro sobressalente parecia um bibelô, de tão meigo e mimoso, fui capaz de abjurar da lógica e autorizar o coração a bater desenfreado.

Entendemos que a filosofia de Nietzsche nega o metafísico e todo o tradicionalismo, mas até ao ponto em que possa minimizar a figura do ser humano. Isso porque ele

admite os valores dionisiacos dos gregos no século VI a.C. como corretos para alguém que ame a vida terrena. Nesse sentido, o andrógino é reconhecido como um mito, mas é também um fruto da natureza e, esta, organiza-se cíclica, ou seja, em um movimento de “eterno retorno”. Não se pode aceitar a existência de uma vida retilínea que será consumada com um apocalipse, nem a negação da vida terrena, virtude de um paraíso melhor; tampouco dedicar a vida a entidades superiores e inferiores, contrárias a uma vida mundana plena. Quando o ser humano se anula dessas convicções tradicionais, passa a viver a solidão. A partir disso, se conscientiza de que não existe outra realidade que não seja a do “eterno retorno”, por isso é imprescindível aceitar a vida e amá-la totalmente como ela se apresenta em sua essência.

Essa foi a sina de Fausta. No momento em que se anulou dos valores tradicionais, aceitou a si própria. Não sem muito sofrimento, inconstância e indecisões. Imersa nessa sina, passou a amar a vida de forma incondicional e também o seu destino trágico, que era a morte. Para tanto, empregou os valores dionisiacos. Nota-se que ela se pôs a amar Graciano sem se importar com o amanhã, se seria correspondida ou não. Queria apenas amá-lo como se fosse a última vez, pois sabia de seu destino.

2.2.5 Graciano e Fausta: O mito do amor eterno após a morte

A saga de Graciano e Fausta aproxima-se fielmente do mito de Orfeu. Nesse mito, a esposa de Orfeu é Eurídice, amiga das ninfas. Ela foi picada por uma serpente quando fugia do pastor Aristeu que intentava estuprá-la. Morta, Eurídice foi para as profundezas do inferno. Orfeu, não conformado com o destino da amada, desceu ao lugar de tormento a fim de resgatá-la. Lá, por meio de suas habilidades melodiosas com a lira, encantou as divindades do lugar tenebroso, aplacando até mesmo o sofrimento das almas em sofrimento. Isso possibilitou que os deuses infernais permitissem que ele saísse levando Eurídice. Contudo, impuseram uma condição: Orfeu deveria ir à frente dela e somente poderia vê-la após cruzarem o portal do inferno. Orfeu, em obediência, partiu à frente. Sua amada seguia logo atrás. Porém,

não conseguindo resistir à tentação, Orfeu olhou para trás. Esse erro custou-lhe a vida de seu amor, pois Eurídice desapareceu para sempre nas profundezas do hades¹³, bem a frente de seus olhos.

Pretendendo mostrar a correspondência entre esse mito e a saga de Graciano e Fausta, frisaremos o destino que estava reservado ao casal Orfeu e Eurídice. A esta, os deuses reservaram o desfecho cruel da morte e, àquele, o heroísmo de tentar salvá-la de tal condição. Dessa forma, assim como Eurídice fugia de Aristeu, transformando sua vida em morte, em *A ceia dominicana*, Fausta também fugia do encontro com a morte. Vejamos o que Graciano (p. 486) narra acerca disso:

[...] Fausta, ao invés, era ninfa que fugia à vera, fugia plenamente, e, se preciso, fugiria sem olhar as consequências: acolheria a metamorfose em fonte, em planta, em estrela: acolheria a suprema metamorfose que muda os seres vivos em seres mortos.

Esse trecho da rapsódia vinte e três, fala de um momento em que os amantes Graciano e Fausta estavam na praia. Certamente viviam um estado de felicidade, pois “Fausta, que ama Graciano”, agora tinha “Graciano, que ama Fausta”. Apesar desse estado, ele conhecia Fausta, e de certa forma, a ouviu contando sua história no ritual de iniciação do “teletê”. Sabia que ela desejava viver intensamente, amar seu destino, ainda que fosse trágico. Também tinha consciência de que a natureza da amada a levaria para esse fim. Dessa forma, cabia a ele como herói, poeta habilidoso, com características apolíneas, assim como Orfeu era poeta e filho de Apolo, salvá-la dessa morte em vida. Notamos na citação que Fausta, de repente, decidiu ir ao encontro de seu destino, ao fugir nadando em direção à África. Graciano gritou que a amava, mas foi inevitável. Sendo assim, ele despiu-se e lançou-se ao mar, a fim de resgatá-la da morte.

Na rapsódia vinte e quatro de *A ceia dominicana*, acontece a continuação dessa saga, quando vemos que Graciano usa de toda a sua habilidade de herói para resgatar Fausta de sua situação, demonstrando todo seu amor por ela. Assim, logo no início da rapsódia, quando Graciano e Fausta já estavam em alto mar, este

13 D’ ONOFRIO, Salvatore. **Dicionário de cultura básica**. Acervo digital da UNESP. Disponível em: <http://followscience.com/content/511176/sumario-acervo-digital-da-unesp>. Acesso em: 30 de setembro de 2014.

escutou o barulho dos antagonistas a bordo da canoa *Peixe que é com, nada*, que ia para Vila Velha participar da romaria a Nossa Senhora. Eles o retiraram das águas. Então, Graciano avistando Fausta, atirou-se mais uma vez para salvá-la, embora ela continuasse fugindo para o fundo do mar, conforme podemos comprovar pelo trecho da narrativa (NEVES, 2008, p. 491):

Fiel ao seu propósito de fuga, ela mergulhou nas entranhas do mar: anfíbia como sereia. Da borda da côncova canoa mergulhei destemido em seu rastilho. Alcançando-a já a meio caminho do fundo, fisquei-a pelos braços e, completando a parábola, trouxe-a levinha que era de volta à superfície.

Vemos que assim como Orfeu, que na tentativa de salvar Eurídice, desceu ao hades e usou suas habilidades de poeta e músico para encantar e convencer as divindades infernais a permitir que ele resgatasse sua amada, Graciano tentou também, heroicamente, mudar o destino de Fausta. Mas, no intento de colocá-la a salvo na canoa, sofreu oposição do capitão da embarcação, Nicágoras, o homossexual: “Antes que nos recolhessem, Nicágoras objetou que, sendo Fausta mulher, não podia participar da romaria” (NEVES, 2008, p. 491); Ainda em outro trecho: “Por São Brezabum, joguem a égua n’água, bradou Nicágoras, na língua o acento agudo do desespero. É por causa dela que estamos nessa canoa furada!” (NEVES, 2008, p. 499). Dessa forma, Graciano teve que os convencer, por meio de suas habilidades, a deixarem-na ficar. Notamos que os tripulantes da canoa o reconhecem continuamente como homem letrado e poeta: “Nem no meio do mar ficamos livres desse povo letroso” (NEVES, 2008, p. 490). Em outro trecho vemos Graciano reconhecido como poeta por Domingos Cani que intercede por Graciano (p. 492), permitindo que os dois sejam içados a salvo para a Canoa:

Foi preciso o cidadão intervir. Do alto de sua sabedoria, fez a pergunta necessária: É a sua noiva, poeta? Gritei desesperado: é a minha noiva, cidadão! E, se não acredita na minha palavra, acredite na palavra do anel. E, erguendo o braço esquerdo de Fausta fora d’água, fiz o cidadão ver, no anular da mão esquerda, a incontestável evidência: o anel restituído pela sereia. O cidadão não hesitou: Embarca os dois.

Mais adiante, ainda no capítulo vinte e quatro, seguem-se outros momentos em que vemos tentativas frustradas de Graciano salvar Fausta. Por exemplo, quando a canoa sucumbe de vez por causa do ímpeto do mar: “As ondas arrastaram a doce Fausta para longe de mim e a mim para longe dela. Pareceu-me ver que afundava.

Heroico de amor, nadei em sua direção. Vou salvar-te nem que isso me custe a vida (NEVES, 2008, p. 503). Mas isso não foi o fim, ele a viu em uma onda marítima e desmaiou pelo cansaço de procurá-la. Quando tornou a si, viu Fausta nua em sua frente. Salva por outra embarcação. Ela joga uma corda que o puxa em direção a praia, ou seja, longe de todo aquele inferno.

Assim, como os deuses infernais permitiram que Orfeu saísse feliz com Eurídice do inferno, salvando-a do seu destino eterno, Graciano, por um instante, acreditou que tudo ficaria bem, afinal seu problema estava resolvido: Fausta estava bem e eles eram impulsionados à praia, para fora de toda aquela tormenta. No entanto, uma grande onda se abateu sobre o barquinho de Nossa Senhora, destruindo-o completamente. Foi quando, da mesma forma que Orfeu que quase fora do inferno olhou para trás e viu Eurídice sumir nas profundezas infernais, Graciano, longe da tormenta, viu suas esperanças frustradas para sempre, pois Fausta (p. 504) desapareceu nas profundezas dos mares:

Agarrando-me a ela (tábua de salvação) com a mão esquerda, tentei nadar com um só braço, o direito, rumo ao ponto aonde vira Fausta desaparecer. Novas e violentas vagas, entretanto, enxotaram-me dali, varrendo-me ao encontro da praia.

Notamos que assim como Orfeu saiu do inferno carregando apenas as lembranças de um eterno amor após a morte, Graciano também escapou da tormenta solitário, carregando a frustração e as lembranças de mais um amor que teria de lembrar para sempre: o protagonista de Neves (2008, p. 509) assim descreve esse momento:

Logo ali à frente jaziam nossas vestes, de Fausta e minhas, que tínhamos despido para melhor nadarmos em direção à África, ela para fugir, eu para – salvá-la? Ou para perdê-la? Descaindo sobre os joelhos, apertei com o peito o vestido branco de linho com barras douradas.

A saga heroica de Orfeu e de Graciano terminam da mesma forma: sentem-se fracassados no seu intento de irem ao encontro da amada. Por isso, graciano faz os questionamentos “para – salvá-la? Ou para perdê-la?”. O interessante é que o sentimento de Graciano traduz bem o que Orfeu sentiu pela perda de Eurídice.

2.2.6 O mito da beleza masculina

O mito de Narciso é bem significativo quando analisamos a vida de Graciano Daemon. Narciso nasceu com o destino de viver apenas até quando se conhecesse. Ao longo de sua vida, várias deusas se apaixonaram por ele, inclusive a ninfa Eco, que impossibilitada de lhe declarar o seu amor, definhou até a morte. Da mesma forma, Narciso, por desprezar o amor de uma ninfa, também foi condenado a nunca possuir o objeto do seu amor. Certo dia, após retornar da caça, foi tomar água em uma fonte e percebeu a beleza do seu rosto e do seu corpo, apaixonando-se por si mesmo. Ao abaixar cada vez mais para ver sua imagem, acabou se afogando. No lugar em que seu corpo ficou depositado, nasceu uma flor denominada Narciso.

Ha outros mitos similares ao de Narciso, tais como Páris de Troia e, até mesmo, Don Juan, Casanova, personagens masculinos considerados belos e conquistadores, egocêntricos, presunçosos e amantes de si mesmos. Embora sempre conquistem as mulheres que desejam, nunca encontram o amor verdadeiro porque se acham bons demais, querendo sempre algo ainda melhor para sua satisfação. Nesse sentido, observando a personagem Graciano percebemos que ela se encaixa nesse mito, pois na rapsódia vinte e quatro (NEVES,2008, p. 505-506), ele diz:

O que vi, sim, foi a imagem copiosa de mulheres com quem me envolvi em algum momento de tempo da minha vida. Vi **Rosa Maria**, a prima da infância, a primeira das primas, de belas tranças; vi **Ática**, irmã de Áquila e de Átis, que comi em minha cama em minha casa e depois ajeitou o cabelo para ir ao encontro do noivo; vi **Susana**, querida irmã que se enclausurara em convento para fugir à atração do incesto; vi **Graça**, a prima núbil, e **Cláudia**, a prima trágica, de braços dados, rindo-se juntas de minha paixão adolescente por Graça; vi **Bárbara**, a cunhada, em seu biquíni exíguo, ostentando na piscina o corpo exuberante; vi, em trio gentil, **Wendy**, **Sheila**, **Kerry Rae** as três amantes da minha temporada texana; vi **Helena**, carnal e lúbrica, gemendo e urrando de prazer; vi **Jurema**, puta de perlongas pernas, com um franzir de nariz recusando dar guarida a meu desejo; e **Júlia**, a triste prima, sifilítica princesa, as mãos passadas pela tortura do fogo, perfazendo acordes ao piano melodioso; e **Débora**, a prima púbere, ninfa minha dos dias de ontem, que me deu de presente a flor de seu corpo; e **Alice**, é claro, a serviço de quem de corpo estive, e de quem noivo nunca mais de novo; e **Cristácia**, de olhos brilhantes e belas coxas crassas; e **Nilota**, a ninfa magnífica, pintada por Botticelli; a e **papua**, com seu cheiro acre de fêmea telúrica; e até **Petúnia** com suas coxas chamarizes e que não soube dizer não; e a infanta **Filomena**, conhecida também por **Daiane**, a ninfa mudinha dos abricós; e a **Eugênia**, em cujo seio o bico era uma mosca e não um mamilo; e a atlética **Atalanta**, com seus saltos acrobáticos e corridas vertiginosas; e, por fim, vi **Psiquê**, aliás Célia, aliás Fausta, querida noiva plurinômina desta noite, [...]. (Grifos nossos)

Nessa citação, podemos olhar a quantidade de mulheres que, por um instante, foram lembradas por Graciano. O romance inicia-se com o fim do relacionamento frustrado com Alice na noite de núpcias e, desse momento em diante, de forma não cronológica, ele se entrega aos mais diversos relacionamentos, buscando sempre achar nas mulheres, objetos de seu desejo, aquilo que o satisfaça, mas sem conseguir encontrar. Assim, ele vive em uma busca incessante.

2.2.7 O mito do esforço exagerado ou da superação da morte

Os fatos que marcam a vida de Graciano podem ser analisados a partir do mito de Sísifo, pai de Ulisses. Após chantagear o pai da musa Egina, mulher seduzida pelo deus Júpiter, Sísifo foi condenado à morte, mas conseguiu vencê-la, aprisionando-a. Por causa disso, por muito tempo ninguém morreu. Mas os deuses, libertaram a morte e lançaram Sísifo no hades. Antes, porém, ele pediu a sua esposa que não enterrasse seu corpo, pois só assim poderia retornar a terra. Nas profundezas do inferno, o astuto Sísifo pediu ao deus Plutão que o permitisse voltar para castigar sua esposa por não ter lhe dado um enterro digno. Liberado para castigar a esposa, Sísifo não mais retornou ao hades. Então Hermes foi buscá-lo, condenando-o a rolar uma pedra por toda a eternidade.

Nesse mito, Sísifo tomado por uma perspicácia e aguda inteligência, enganou a morte por muito tempo, superando dificuldades. Porém, não conseguiu escapar do destino que os deuses traçaram para ele. No fim, terminou encerrado em um ciclo de sofrimento eterno. Na vida de Graciano não foi diferente. Viveu diversas aventuras sociais, amorosas e orgíacas tomando decisões de como agir ou de como superar suas dificuldades. Mas, sua vida sempre foi marcada pela desilusão e pelo sofrimento. Percebemos isso, quando no início do romance, ele vive a desilusão com Alice e, quando no final termina sem Fausta, em um círculo de eterno retorno. Ou seja, termina da mesma forma que começou: desiludido.

2.2.8 Correspondências etimológicas e de sentido entre o nome Graciano Daemon e as divindades Apolo e Dioniso

A frustração momentânea de Graciano, ao tomar conhecimento da identidade de Fausta, está ligada ao cultivo dos valores ocidentais que o romance, como uma releitura de *Satyricon* na Língua Portuguesa, não poderia deixar de apresentar. Porém, percebemos, em grande medida, um retorno aos valores da sociedade grega pré-socrática do século VI a.C., na medida em que Graciano divide-se entre duas personalidades que o torna ora equilibrado, ora desequilibrado. Na Grécia, essas duas características eram descritas por meio da veneração aos deuses Apolo e Dioniso. Segundo Salvatore D' Onofrio¹⁴, Apolo, deus do sol, ilumina os homens trazendo o equilíbrio sobre o desequilíbrio, a beleza sobre a feiura, a harmonia sobre a desordem, a forma sobre o disforme, a medida sobre o excesso, a cultura sobre a natureza, sendo, portanto, o deus que inspira os artesãos a produzirem suas esculturas com toda a perfeição. As contraposições negativas são caracterizadas como sendo de ordem de Dioniso, deus do vinho, da embriaguez. Embora Salvatore D' Onofrio admita a existência de um contraste entre esses deuses, Tolledo (2007) procura encontrar uma unidade entre eles, conseguindo isso a partir dos estudos de Nietzsche, especialmente *O nascimento da tragédia* (1992). O filósofo mostra que o nascimento do trágico pautou-se pela junção dessas duas naturezas, tornando-as apenas partes distintas de um todo.

Observa-se que a trajetória de vida trágica de Graciano reclama esses valores apolínicos e dionisíacos. O início do romance começa com a tragédia do naufrágio figurado do seu casamento com Alice: “Aonde quer que vá, o náufrago leva consigo o seu naufrágio. Cheguei a Manguinhos no meio da tarde de sábado, vindo do naufrágio do meu casamento” (NEVES, 2008, p. 21). Da mesma forma que inicia, termina com o naufrágio literal do barco que colocou fim ao seu tardio relacionamente amoroso com Fausta: “Sentei-me, náufrago para sempre, nas areias, tendo nos braços, em vez de Fausta, o que me retara dela por espólio: seu vestido” (NEVES, 2008, p. 510). Essas são situações em que se percebem duas faces ou

14 D' ONOFRIO, Salvatore. **Dicionário de Cultura básica**. Acervo digital da UNESP. Disponível em: <http://followscience.com/content/511176/sumario-acervo-digital-da-unesp>. Acesso em: 30 de setembro de 2014.

máscaras de um mesmo homem que vive momentos que contrasta a beleza e a ternura, proporcionadas por uma relação amorosa. Certamente, à Alice ele dedicou três anos de noivado, tratando-a como uma verdadeira donzela, esperando colher os frutos dessa dedicação na consumação do casamento. Porém, foi na noite de núpcias que encontrou a decepção que o levou a abandoná-la e a sair cheio de desespero e sem rumo.

Com Fausta ele viveu um jogo prazeroso em que esta escrevia as iniciais de seus nomes nos lugares em que Graciano passava. Escrevia também bilhetes, deixando pistas para que ele pudesse procurá-la. Mas, Fausta receava em fazer isso porque era hermafrodita. As pistas deixadas por ela levavam Graciano a ter fantasias sobre quem ela poderia ser, pensando inúmeras possibilidades: Filomena, Eugênia e outras. No entanto, percebe-se que, quando ele descobre se tratar de Fausta, um mesmo momento de equilíbrio apolíneo transforma-se em um desequilíbrio dionisíaco. Isso pelo fato de que há, inicialmente, uma repulsa por parte dele ao descobrir que se tratava de Psique, a moça hermafrodita do bosque, para logo em seguida se transformar em desejo. Este aflora quando ele se lembra da estátua hermafrodita que vira no santuário de arte e diz: “[...] o membro sobressalente parecia um bibelô, de tão meigo e mimoso, fui capaz de abjurar a lógica e autorizar o coração a bater desenfreado” (NEVES, 2008, p. 385). Mas é na rapsódia vinte e três que ele reconhece Fausta como seu amor incondicional. Fica, então, para ele uma dúvida: entender porque essa imeaditividade em de repente querer assumi-la como amante. Esse para ele foi um momento de glória, não se importando com o fato de ela ser hermafrodita. Simplesmente queria amá-la. Contudo, o fim trágico desse relacionamento estava próximo, com o naufrágio do barco *Peixe que é bom nada*, em que os dois amantes estavam para participar da procissão a Nossa Senhora da Penha.

Devido às relações que Graciano estabelece com as personagens, em especial com Fausta, percebe-se certo tom melodramático nesse relacionamento. Em uma entrevista a Erly Vieira Jr. (2012), Neves diz:

No momento de desespero a que é levado pelas circunstâncias, no entanto, sua saída honrosa é não só o amor, mas o amor idealizado que se vê nos romances de amor da Grécia antiga. Esse amor idealizado é alvo da paródia

de Petrônio, que o reproduz no *Satyricon* através da ligação homossexual entre Encóbio e Gíton, expressa em termos e gestos melodramáticos, e da paráfrase de Apuleio, que interpelou no *Asno de Ouro* o célebre episódio “Amor e Psiquê”. No caso de Graciano e Fausta (que na *Ceia* tem como codinome Psiquê), dá-se o mesmo, a ponto de usarem entre si o tratamento *tu* e não *você*. Se considerarmos a *Ceia* como romance de personagem, uma das coisas que eu apostaria ser pura invenção de Graciano, seu autor, é justamente Fausta. Mas não há dúvida de que ela é importante no romance porque supre as necessidades de Graciano no momento em que ele perdeu tudo e está sentindo o último dos homens. Fausta é, realmente, a alegoria do amor, é curioso, ou até sintomático, que traga em si ambos os sexos.

Mas não é somente no aspecto trágico da vida de Graciano que encontramos a unidade dos comportamentos contidos na veneração a Apolo e a Dioniso. Queremos examinar outro aspecto que não encontramos discutido ainda por outro autor. Buscamos compreender a possível ligação entre o nome Graciano Daemon e as duas divindades: Apolo e Dioniso. Supomos que pelas características similares entre os significados do nome Graciano e da representatividade de Apolo e, da mesma forma, entre Daemon e Dioniso, Reinaldo Santos Neves não os tenha empregado por acaso, mas intencionalmente. Um dos indícios está presente na conversa entre Graciano e Cristácia, pois quando ele declara seu nome ela fica assustada. Isso porque ao ouvir que fazia parte do nome de Graciano o sobrenome Daemon, evidencia sua indignação a ponto de dizer: “Para ser franca, seu sobrenome me assusta um pouco. Não combina com sua aparência de bom menino” (NEVES, 2008, p. 31) e ele precisa dar maiores explicações, inclusive retomando a etimologia da palavra: “Posso garantir que não tem nada de assustador nele. A palavra *daemon* em grego significa *espírito*, *gênio*, e tanto pode ser entendida com gênio mau ou gênio bom” (NEVES, 2008, p. 31. Grifos do autor).

Um dos aspectos que se pode notar é a superstição presente na fala de Cristácia. No entanto, queremos destacar a explicação do protagonista sobre a origem de seu sobrenome que, etimologicamente, descende do grego: Daemon que significa espírito ou gênio. Entretanto, devido à aparência boa de Graciano e da superstição, Cristácia não quer vê-lo como um demônio ou gênio mal, mas como um gênio bom ou “bondaemon”, como ela o chama. Dessa forma, a partir desse indício, queremos esclarecer melhor a significação dos nomes Graciano e Daemon e, ligá-los as divindades Apolo e Dioniso.

Para isso, devemos examinar a etimologia de cada um dos nomes. Obata (2002, p. 95), em sua obra *O livro dos nomes*, mostra que Graciano é um nome derivado da palavra Graça. Vejamos o verbete completo:

Graça: do Latim *Gratus* “Grato, agradável” referindo-se ao valor teológico de graça divina ou favor divino. É um nome cristão de invocação a Nossa Senhora das Graças, originando a forma usada Maria da Graça. É também derivado do Latim *gratia*, usado para traduzir o grego *châris*, de onde deriva *carites* (equivalente a graça), que na mitologia grega é o nome das deusas da graça, da beleza e da alegria de viver.
Der.: Graciano, Graciniano, Grasiela (Grifo do autor)

A autora descreve o nome Graciano a partir de duas etimologias: a latina e a grega. Nota-se que, na primeira, é dado um sentido cristão, fazendo menção às divindades cristãs femininas. Já na segunda, há ligação com as divindades gregas. Embora as divindades pertencentes a essas culturas sejam oriundas de crenças diferentes, de certa forma, elas se coadunam muito bem no sentido de serem divindades que evocam o amor, a justiça, a harmonia, a beleza e o equilíbrio.

O significado de Daemon, que encontramos em *A ceia dominicana*, dada por Graciano, está de acordo com o que apresentamos. Entretanto, queremos ampliá-lo e torná-lo mais significativo. Nesse sentido, Costa (2001) realizou uma investigação a respeito da palavra daemon e esclareceu que os daímones representam, na literatura grega, uma divindade genérica, ou seja, não se pode precisar quem são e nem suas funções. Além disso, sendo um vocábulo grego, não há uma etimologia precisa. Assim, o que se sabe sobre os daímones, remonta a obra de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* (2006), em que ele diz que após a idade de Ouro, os homens foram transformados por Zeus em Daímones. Estes eram encarregados de proteger os mortais, mas sem interferir no destino que escolheram. Eles os acompanhavam de forma invisível, sendo percebidos apenas pelas ações benéficas. Essas ideias genéricas, estabelecidas por Hesíodo, intrigaram muitos escritores gregos posteriores. Por exemplo, Costa (2001) mostra que Platão não somente os utilizava, mas também estabelecia suas próprias ideias. Ele admitia os daímones como divindades hierarquicamente mediadoras entre os deuses e os homens, uma espécie de mensageiros e intérpretes entre estes. Os daímones acompanhavam os mortais em vida, e também após a morte, podendo orientá-los para o lugar estabelecido pelos deuses, uma vez que conheciam a entrada e a saída do hades.

A impressão que temos quando buscamos entender os daímones é a de que eles não devem se importar com a vida dos mortais. Não são responsáveis por orientá-los na tomada de decisões. Na verdade, devem deixar que o mortal siga conforme escolher, seja para o mal ou para o bem. Eles apenas devem preservar pela vida abundante, feliz e satisfatória dos homens. Desse modo, Hesíodo fala que o dever deles era distribuir bens¹⁵, protegendo os homens dos perigos. Por fim, conduzi-los ou não ao hades após a morte, usando a orientação ou a força, caso o mortal esteja apegado demais ao corpo.

A partir da etimologia dos nomes estudados, pudemos identificar algumas características ligadas ao nome Graciano, ou seja, as que evocam a ligação entre os deuses e o homem, no sentido de torná-lo equilibrado, hamonioso, belo e sóbrio, sendo, portanto, predcados muitos comuns expressados pelo deus Apolo. Já aquelas ligadas a daimon, apesar de marcarem também um elo entre os deuses e os homens, não possuem preocupação com o destino de cada um, ou seja, os homens são responsáveis pelo seu próprio destino, bom ou ruim. Assim, cabe aos deuses dar o melhor para que os homens possam aproveitar o bom da terra, até mesmo viver uma vida desmedida, desregrada, desequilibrada e de embriaguez, atitudes de vida bem comum as proporcionadas por Dioniso, deus do vinho.

Nota-se que esses aspectos, além de mostrarem que a ligação de Graciano Daemon com os dois mitos não pode ter ocorrido por acaso, indicam que o protagonista é um homem que possui duas naturezas, as quais pudemos distinguir. Lembramos que Vogler (2006) quando fala da função dos arquétipos no texto literário diz que a personagem pode incorporar mais de um arquétipo adquirido ou modificado durante a história. Nesse sentido, podemos perceber em *A ceia dominicana*, Graciano se comportando ora de forma equilibrada e sóbria, ora como ébrio e desequilibrado. Uma passagem onde se pode comprovar esse fato está na rapsódia cinco, intitulada Nilota, quando Graciano chega à hospedaria de Cristácia e adentra o quintal. Nesse momento, ele avista Nilota, a ninfa, e a vê tomando banho no chuveiro do quintal.

15 Segundo o poeta, os homens que viviam na idade do ouro, após o término do período destinado a eles, foram transformados por desígnios de Zeus em daímones, espécie de protetores dos mortais, para vigiarem as suas decisões e, em alguns casos, distribuírem riquezas (COSTA, 2001, p. 100).

Vejamos o trecho da *Ceia Dominicana* (NEVES, 2008, p. 92) que retrata esse momento em que Graciano a descreve com grande admiração:

Havia alguém ali tomando banho; quando me aproximei, reconheci que era Cristácia de olhos brilhantes; reconheci também que estava nua em pessoa; o corpo esguio abaulava-se nos fundilhos em nádegas cheias e roliças como as da tanajura. Virei-me de costas, em sinal de respeito; e de receio: não queria ser acusado de surpreender no banho uma deusa nua. Ouvi-lhe a voz: Que é isso, rapaz. Pode olhar à vontade. Olhar de cavalheiro não ofende dama. Não é como olhar de VAGABUNDO SAFADO. (Grifos do autor)

Notamos que Graciano fica perplexo diante da formosura de Cristácia, tanto que a conceitua como uma deusa, ficando de costas em respeito. Nilota divide sua atenção entre Graciano e o *voyeur* que a observa entre as bananeiras. Sua reação é de raiva em relação rapaz, pois conceitua a observância do *voyeur* como um “[...] olhar de VAGABUNDO SAFADO”. Mas a Graciano um “Olhar de cavalheiro [que] não ofende dama” e, por isso, permite que ele lhe olhe à vontade.

Percebemos nesse trecho as duas naturezas arquetípicas oriundas dos mitos Apolo e Dioniso. Notamos que, ver Cristácia nua, por um instante que seja, acendeu nele o desejo ardente de possuí-la, de tocá-la, de extravasar sua vontade, caracterizando o espírito dionisíaco. No entanto, em vez de avançar para mais uma conquista, ele simplesmente volta às costas para ela em sinal de respeito, dando a impressão de ser um homem equilibrado, cortez, um verdadeiro cavalheiro. Nesse caso, as impressões de Cristácia tendem para as apolíneas. Além disso, Cristácia também o acha belo, de boa aparência, discordando que seu sobrenome Daimon (gênio bom ou mau) possa ser atribuído a uma natureza má, conforme já evidenciado. Isso nos faz compreender porque Graciano agiu com senso diante do inesperado. Na verdade, os predicados dados a ele por Cristácia, o tornavam digno de respeito, além de ser como um deus por causa da beleza. Dessa forma, uma vez que os bons adjetivos funcionaram tais como um título, cabia a ele agora fazer valer cada um. Por outro lado, caso escolhesse avançar, num gesto de loucura repentina, colocaria tudo a perder.

Nessa mesma perspectiva, podemos analisar outra passagem no início do romance em que vemos Graciano tateando entre a razão humana e o instinto animalesco. Ao

chegar a Manguinhos, pediu informação a Dona Sé. Esta o conduziu ao local e também apresentou sua neta. A seguir podemos ver como o protagonista de Neves (2008, p 23) descreve esse momento:

No meio dos meninos vi uma moreninha bonita de seus onze anos. Ainda crua para o amor, tinha um jeitinho de quem já promete mundo e fundos para daí a um quinquêncio ou até antes. Dona Sé percebeu-me o olhar: É minha bisneta mais velha. Fala com o moco, Petla. A menina me cumprimentou: Me dá um dinheiro que eu te dou um beijo. A bisavó riu com todas as rugas: Tão saída, não é, moço? É bem a filha da mãe.

Esse é um momento em que Graciano fica entre os extremos de sua natureza Apolínia e Dionisíaca. Ele fica completamente afeiçoado pela bisneta de Dona Sé, que é filha de prostituta. A atitude de a menina oferecer um beijo em troca de uma moeda não nega o fato. O interessante é que a velha vê isso com a maior naturalidade, tanto que diz: “Tão saída, não é, moço? É bem a filha da mãe”. No entanto, Graciano exergou a situação de forma um tanto constrangedora. Embora tenha percebido uma oportunidade de tirar proveito da situação, seu senso de equilíbrio não o permitiu investir para além de um beijo na boca da ninfa.

Há outras situações, no entanto, em que Graciano age sem nenhum senso, por exemplo, quando consegue ficar com Eugênia, o objeto de seu desejo. Ele descreve como se entregou a esse desejo e como os dois agiam no momento totalmente orgíaco. A impressão que se tem quando se lê a descrição de Graciano é que os dois são insaciáveis no desejo; suas atitudes demonstram que não têm limites em se tratando da satisfação de suas fantasias sexuais. Vejamos algumas das narrativas: “Uma das mãos de Eugênia catou-me o pau por cima dos panos e começou a esfregá-lo com violência” (NEVES, 2008, p. 250). “Suas unhas aravam-me as costas, abrindo sulcos na pele” (NEVES, 2008, p. 250). Mais à frente (Neves, 2008, p. 253) ele diz:

Sem nenhum pudimento, Eugênia começou a adular-me o pau com a língua para daí, de repente, hauri-lo todo dentro da boca. Chupou-me o pau de tudo que é jeito. Fez meu pau flauta, fez do meu pau gaita; fez do meu pau clarinete, fez do meu pau trombone de vara, enquanto eu fazia a minha parte e pronunciava o nome dela em vão.

As citações são suficientes para mostrar o afloramento da natureza dionisíaca em se

tratando de Graciano. Naquilo que discutimos, percebemos a manifestação dessas duas naturezas, em momentos oportunos. Assim, concluímos que a presença das características oriundas das divindades Apolo e Dioniso, tornam o protagonista cindido por elas. Essa junção o faz ser múltiplo e não uno, completo. Em sua mutiplicidade, vive um perene paradoxo.

CAPÍTULO 3

OS ARQUÉTIPOS E SUA FUNÇÃO NO TEXTO, CONTEMPORANEIDADE

Não fiques em terreno plano.
Não subas muito alto.
O mais belo olhar sobre o mundo
Está a meia encosta.
(NIETZSCHE, 2001, p. 231)

3.1 O MITO NA CONTEMPORANEIDADE

O mito teve importância nas sociedades primitivas e clássicas na medida em que representava uma forma de justificar os fenômenos naturais, sociais e ações humanas. Os mitos presentes nas narrativas (ficções) orais e, posteriormente, nas escritas tornaram-se uma fonte inesgotável de arquétipos (modelos, parâmetros). Estes impregnaram o inconsciente coletivo, evoluindo no decorrer dos séculos, construindo e se reconstruindo, suscitando assim novos mitos. Isso nos faz pensar em como a mitologia está ligada à construção das sociedades. Eliade (1992) quando aborda acerca do eterno retorno, vai ao encontro da ideia de que as ações humanas descendem dos nossos ancestrais. No entanto, segundo o estudioso da mitologia, esses rituais, gestos, atitudes, crenças, valores e preferências arquitetônicas, entre outros, tiveram um ponto de partida: a gênese cosmogônica.

Podemos compreender que os arquétipos terrenos não passaram a existir do nada e nem se formaram a partir de outro terreno, mas de um plano cósmico mais elevado que os validam. Nesse sentido, já que o mito representa aquilo que sabemos e aquilo que somos, procuramos entender um pouco mais sua função na contemporaneidade. Para tanto, lançamos mão da obra *O poder do mito* (1990), escrita pelo estudioso da mitologia, Joseph Campbell. Ele argumenta a existência de dois tipos de plano: um exterior (vida cotidiana) e outra interior (vida espiritual) esta voltada para a formação mitológica, chamada de literatura do espírito. De acordo com o autor, as sociedades contemporâneas não estão dando a devida importância ao que os mitos representam, pois muito daquilo que se cultivava da mitologia grega e mesmo da bíblia se perderam, restando apenas resquícios. Assim, vivendo aquilo que resta da literatura mitológica de forma inconsciente¹⁶, o homem está mais

16 Entendemos que Campbell (1990) concorda plenamente com Jung (2000) quando fala da inconsciência do homem em relação às suas ações motivadas pelo conhecimento mitológico. Os mitos, de certa forma, dizem o que devemos fazer; nos identificamos com as histórias e as imagens mitológicas e como são reconhecidas em quase todas as culturas da mesma forma.

voltado para as notícias e problemas do cotidiano. A respeito desse fato, Campbell (1990, p.15) tece o seguinte comentário:

Esses bocados de informações, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e informaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. Mas assim que for apanhado pelo assunto, haverá um tal senso de informação, de uma ou outra dessas tradições, de uma espécie tão profunda, tão rica e vivificadora, que você não quererá abrir mão dele.

O autor afirma que há uma ligação estreita entre o homem e a tradição das histórias mitológicas em que esta funciona como uma espécie de “fio condutor”, ou seja, “[...] os temas que sempre deram sustentação a vida humana [...]”. É como se na busca por soluções o homem se voltasse para essa “literatura do espírito” e observasse os indicativos fornecidos por ela para poder então agir. Nesse ponto, entendemos que Campbell e Eliade convergem seus pensamentos, porque se voltam para o interior e atentam para os conteúdos dos ensinamentos mitológicos equivalentes ao processo do eterno retorno.

Campbell afirma que contar histórias é uma necessidade humana. Ao fazer isso, o ser humano busca harmonizar-se com a realidade que o circunda. Basta observar na mitologia e nos romances a maneira como são destacadas as imperfeições humanas e seus sofrimentos. Basta ainda imaginar como seria desinteressante escrever um romance contendo personagens perfeitos. Para se ter uma ideia disso, até mesmo na própria mitologia grega, aos deuses e semideuses são atribuídas imperfeições humanas.

Embora Campbell seja adepto dessa forma de pensamento, acrescenta um novo significado a ele, uma vez que para a comunidade acadêmica, contar histórias empregando mitos/arquétipos se resume em buscar a verdade, o sentido, e o significado através dos milênios, como uma forma de compreender a nós mesmos, a nossa trajetória de vida, os mistérios que cercam o plano superior, a verdade sobre quem somos. Assim, no novo ponto de vista do autor, assinalar aquilo que é comum a todos os humanos em sua trajetória de vida nas narrativas não tem a ver com a busca do sentido da vida, mas com a experiência de estar vivo, e isso somente

ocorre quando se pode associar essa experiência do plano físico com as míticas, acomodadas no profundo do nosso interior. Nesse sentido, Campbell (1990, p. 17) afirma que: “Mitos são pistas para as potencialidades espirituais humanas”. Assim, acerca dessa forma de pensar (sentido da vida / busca da experiência de estar vivo) o autor diz:

Qual é o sentido do universo? Qual é o sentido de uma pulga? Está exatamente ali. É isso. E o seu próprio sentido é que você está aí. Estamos tão empenhados em realizar determinados feitos, com o propósito de atingir objetivos de um outro valor, que nos esquecemos de que o valor genuíno, o prodígio de estar vivo, é o que de fato conta.

Como se pode notar, a “experiência pelo estar vivo” simplifica a busca incessante do homem pelo sentido da vida, uma vez que as pistas estão no voltar-se para o próprio interior e buscá-las. Contudo, para adquiri-las, é necessário ler mitos, pois funcionam como uma ponte para a “experiência do estar vivo”. Em contrapartida, sem essa ponte, coloca-se em risco a busca dessa experiência e o ser humano ficará Tateando, sem rumo. Por exemplo, o casamento é um ritual mitológico. Portanto, somente o mito pode esclarecer o significado de casamento, pois no princípio masculino e feminino eram um, porém foi dividido em dois. Então, o casamento tornou-se a união dessa díade em que se reconhece uma junção espiritual e uma reconstrução da imagem de Deus.

Diferente desse sentido mitológico, o ser humano contemporâneo tem atribuído um significado muito externo ao casamento. O enxerga apenas como um caso amoroso, que normalmente termina em decepção. Por tudo isso, se conclui que o ritual perdeu a sua força, tornando-se uma mera formalidade. Além desse exemplo, caso queira-se compreender como seria uma sociedade sem mitos, basta ler *Times*, de Nova Iorque, ou, acrescentamos, os grandes jornais do mundo, pois eles contêm a forma violenta e desajustada que pessoas de todas as idades vivem. Isso ocorre porque a sociedade não os concedeu como rituais necessários a serem inseridos nela. Sendo assim, adolescentes e jovens fabricam seus próprios mitos e rituais nas gangues em que convivem. É por isso que, em um mundo multicultural, as leis são extremamente necessárias, pois onde a sociedade é mais homogênea, basta o conhecimento dos mitológicos inseridos nela para que esta se oriente (CAMPBELL, 1990).

Queremos fazer a ressalva de que o fato de buscar uma “experiência de estar vivo” que é intermediada pelos mitos, preconizada por Campbell, não equivale a dizer que a sociedade segue modelos ou arquétipos totalmente cristalizados e estanques. Pelo contrário, há modelos, mas eles podem se transmutar em mil faces, e é exatamente isso que Campbell fala em sua obra *O herói de mil faces* (2007). Ele analisa os mitos por meio da psicologia, procurando compreender as narrativas mitológicas como um “fio condutor”. Dessa forma, das mitologias contadas pelos primórdios até os romances e os filmes cinematográficos, há histórias recontadas. Não são totalmente as mesmas histórias, porque os heróis mudam de face, em um processo inconsciente.

Como já vimos em capítulos anteriores, o fato de *A ceia dominicana* ser uma releitura de *Satyricon* de Petronio Arbiter e uma composição de várias outras obras de origem grega e latina, constitui uma prova cabal de que nela existe a influência de mitos manifestada por meio de arquétipos. No entanto, como o próprio Reinaldo disse, sua intenção não era apenas fazer uma releitura, mas criar uma obra nova. Assim, como ele mesmo relata no prefácio “[...] o folclore capixaba e brasileiro está largamente representado no romance” (NEVES, 2008, p. 13). Dessa forma, levando em consideração as fontes que Reinaldo utilizou para compor o romance, antigas e contemporâneas, buscaremos compreender a narrativa reinaldiana em um tempo pós-moderno, mas fruto ou derivação de uma tradição mitológica e arquetípica que influenciaram o modo como os escritores compuseram seus trabalhos em sua época, mas utilizando personagens e rituais com características muito semelhantes. Queremos realizar essa análise a partir da visão inusitada de Campbell, que admite o contar histórias como algo que retoma a tradição histórica desde os primórdios e também como uma necessidade humana, não no sentido de buscar o sentido da vida, mas para sentir que se está vivo. Para ele, os mitos servem como forma de orientar o homem socialmente.

Não foi sem propósito que Campbell afirmou que contar histórias é uma necessidade do homem. A assertiva do autor se sustenta na medida em que encontramos em nossos dias uma vasta literatura ficcional contando histórias onde os escritores procuram se harmonizar com sua realidade de vida, desvelando as características variadamente imperfeitas de suas personagens. Dessa forma, assim como foi na

mitologia grega, contemporaneamente, escritores como Clarice Lispector¹⁷ e Guimarães Rosa¹⁸ afirmam que o ofício de escrever é uma necessidade e uma urgência. Além disso, percebe-se em suas obras a maneira como procuram destacar as imperfeições humanas, o homem e sua relação com os objetos e seres, sua infelicidade e felicidade momentâneas. Da mesma forma, em *A ceia dominicana*, uma das obras que remonta a trilogia graciana, parece ter havido uma insistência para compô-la, pois Reinaldo Santos Neves tentou escrevê-la, por várias vezes, a partir de um capítulo deslocado do romance *As mãos no fogo*, mas sem sucesso. Somente em 2007 foi possível dar continuidade. Acerca disso o autor capixaba (2008, p. 9) fala no prefácio:

A ceia dominicana: romance neolatino é um projeto de mais de vinte anos. Originalmente um mero capítulo, com cerca de trinta páginas, do romance *As mãos no fogo* (terminado em 1981), foi suprimido por sugestão de leitores no manuscrito, que o sentiram deslocado na obra.

A trilogia faz supor que Reinaldo Santos Neves contar a história fictícia sobre Graciano é uma necessidade. Em *A ceia dominicana*, romance eminentemente pós-moderno, o autor procura mostrar, por meio da linguagem satírica e da tragédia, um homem envolvido em problemas relacionados à esfera sentimental, especialmente no que tange ao ritual do casamento e da falta de estabilidade e equilíbrio emocional diante da separação. Isso está identificado perfeitamente no uso de uma metáfora muito recorrente no romance: o naufrágio. Vejamos alguns trechos. Logo no início do romance Graciano diz: “Aonde quer que vá, o naufrago leva consigo seu naufrágio” (NEVES, 2008, p. 09). Em outro trecho da mesma página assevera:

Casamentos naufragam a toda hora: o fundo do mar matrimonial é um imenso cemitério de casamentos naufragados. Poucos, porém, tenho certeza, naufragam, como o meu, da noite para o dia, na primeira viagem: na virgem, virgem, que é como se diz em inglês: *maiden Voyage*..

Ainda podemos perceber a traição, a orgia sexual desenfreada, a perversão humana, etc. A maneira como Alice o traiu é o exemplo singular na obra. No trecho a

17 Em *A descoberta do mundo*, Clarice Lispector afirma: “Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade” (LISPECTOR, 1999, p. 236).

18 Macanadru (2009, [s/p]) em sua resenha fala do encontro entre Guimarães Rosa e Manoel Bandeira, quando este queria saber o que Rosa estava escrevendo para o Globo. Veja o que concluiu: “Rosa não é jornalista. Explico-me. Para o jornalista, digo, o jornalista de vocação, escrever não é uma obrigação: é uma necessidade”.

seguir (NEVES, 2008, p. 256), vemos como Graciano se lança à prática sexual desenfreada:

Contei meu insucesso com Eugênia. Cristácia ficou pensativa. Você teve alguma outra relação sexual recente? Calculei de modo mentalmente e disse: Três. Ela perguntou: Três? Em quantos dias? Em três dias, eu disse. Com a mesma mulher? Não, cada dia com uma mulher diferente. Ela, que nem uma médica, estava fazendo a anamnese do meu caso. Pediu detalhes. Dei: a primeira foi num quarto de hotel, a segunda na praia, a terceira no carro. Cristácia: na praia? Dentro d'água? Eu disse: Não pode não? Cristácia: Você não sabe que o mar é sagrado? Como é que você profana as águas do mar com uma foda, cara? Eu disse: Mas não cheguei a gozar, só quem gozou foi ela. Cristácia: Isso não importa. O mal foi feito. Dentro do mar não se fode, não se caga, não se mija, seu ignorante [...] As divindades marinhas estão castigando a sua falta de respeito.

A citação mostra que Graciano, após ter falhado sexualmente com Eugênia, expõe a Cristácia, dona da pousada, o ocorrido. Ela, cheia de superstição, o interroga detalhadamente para entender porque Graciano falhou. Ao responder os questionamentos de Cristácia, ele vai revelando sua vida sexual, declarando com quantas mulheres ficou, em quanto tempo e os lugares. Isso, sem nenhum pudor. Tudo parece muito normal e simples.

Nós, leitores, poderíamos estranhar as atitudes de Graciano e achar que são anormais ou inusitadas. Contudo, ao conferirmos no nosso cotidiano a linguagem vulgar e chula usada por Graciano e Cristácia, ela se equipara a de alguém que conta suas experiências e aventuras em uma roda de amigos participando de uma comemoração. Além disso, as trocas de parceiras sexuais declaradas por Graciano soam como se fosse algo comum entre as pessoas. É realmente a vida como ela é. Esses acontecimentos fazem parte de um estilo de vida pós-moderno.

Não há dúvidas de que Reinaldo escreveu uma obra atual, pois os problemas destacados em sua obra fazem alusão a situações comuns em nosso cotidiano. Concordamos com Campbell quando aponta a pós-modernidade como um período de afastamento dos valores mitológicos, ou seja, as pessoas estão valorizando o exterior (vida cotidiana) em detrimento do interior (vida espiritual). Em *A ceia dominicana* podemos tomar o casamento de Graciano como uma forma ritualística milenar, que, de acordo com a tradição mítica, é uma instituição divina. Mesmo sem uma pesquisa prévia é possível afirmar que até os anos 1980 a separação no Brasil

era algo considerado quase inconcebível. Uma mulher que traía ou se separava de seu marido não era vista com bons olhos pela sociedade. Até esse período ainda se percebia a conservação dos valores e dos bons costumes tradicionais, ou seja, as pessoas eram mais introspectivas e os mitos serviam como “fio condutor”. Em *A ceia dominicana*, a suposta traição que Graciano sofreu de Alice e a separação, ainda na noite de núpcias, causou-lhe a perda da estabilidade e do equilíbrio, levando-o a entregar-se à barbárie e às experiências sexuais diversas. Percebemos uma inversão de valores que se aproxima do modo de vida pós-moderno, onde a tradição mitológica dá lugar a muitas outras tendências que norteiam o pensamento e as atitudes das pessoas. Há com isso um distanciamento do mito como “fio condutor” e a busca ou o apego a modelos externos do cotidiano. A prova de que a obra é atual é a maneira como nos identificamos com os fatos da vida de Graciano. Eles são tão comuns que não nos surpreendemos com eles. Quando os lemos também não ficamos chocados. Esse afastamento da “vida espiritual” (mitológica), como descreve Campbell, leva as pessoas a focarem nos novos modelos forjados no cotidiano. Assim, casar e separar tornou-se uma prática recorrente, pois o casamento perdeu sua importância como instituição divina.

Dessa forma, entendemos que a estratégia usada por Reinaldo, no sentido de fazer de *Satyricon* de Petronio Arbiter a fonte principal para escrever *A ceia dominicana* foi inusitada, uma vez *Petronio* satirizou as ambições humanas da sociedade greco-romana de sua época. Porém, em *A ceia dominicana*, Reinaldo fazendo uso do mesmo viés satírico, enxergou a possibilidade de enfatizar as atitudes humanas em um mundo pós-moderno. Na verdade, ele encontrou condições que se aliaram perfeitamente, motivando-o a descrever a trajetória trágica de uma personagem de maneira tão satírica e irônica.

3.2 A FUNÇÃO DOS ARQUÉTIPOS NO TEXTO

Quando se trata de questões relacionadas aos mitos, notamos que tanto o passado quanto o presente se engendram, no que se refere ao ajustamento dos temas e das personagens, porém com as muitas transmutações que sofrem. Por isso, ao

assistirmos a um filme ou lermos uma história, seja lá qual for, nos identificamos profundamente com elas. Podemos afirmar que como no passado, no presente os mitos continuam tendo uma importante função: fornecer modelos aos artistas dos mais diversos gêneros. Nesse sentido, Furlan (2006, p. 250) diz:

[...] modernamente, o mito tem interessado aos filósofos, linguístas, psicólogos, teólogos, antropólogos e, em especial, aos teóricos da literatura, que vêm investindo no sentido de desvendar as relações entre mito e linguagem.

Ao pensar no mito/arquétipo, como função na literatura, deve-se levar em consideração o contraste que o situa entre o passado e o presente, debatido no século XIX. Na antiguidade, o mito era compreendido como algo verdadeiro. No entanto, hoje, no conto de fada, por exemplo, ele é apenas ficção. Na literatura moderna pode-se observar a utilização desses dois pólos míticos, mais uma razão para acreditarmos que os arquétipos estão presentes no inconsciente coletivo e, portanto, os escritores devem dominá-los (VOGLER, 2006).

Vogler, em sua obra *A jornada do escritor* (2006), procura mostrar aos contadores de história, como podem utilizar-se das formas míticas para produzir narrativas, fazendo com que o leitor se identifique com elas. Na verdade, isso ocorre devido aos arquétipos produzidos pelos mitos que se tornaram formas culturais inconscientes. Ou seja, os arquétipos estabelecem a função e a personalidade de cada personagem. Ao observar a estrutura de um conto de fadas é possível separar dentre as personagens algumas típicas sem as quais esse tipo de narrativa não se sustentaria: a donzela, o príncipe e a bruxa má etc.

Valendo-se dos estudos de Jung (2000), Vogler afirma que ao adentrar no mundo dos contos de fadas e míticos é possível encontrar uma recorrência nas personagens e suas relações. O autor (2005, p. 48) as descreve da seguinte forma:

[...] heróis que partem em busca de alguma coisa, arautos que os chamam à aventura, homens e mulheres velhos e sábios que lhes dão certos dons mágicos, guardiões de entrada que parecem bloquear seu caminho, companheiros de viagem que se transformam, mudam de forma e os confundem, vilões nas sombras que tentam destruí-los, brincalhões que perturbam o *status quo* e trazem um alívio cômico.

Para Vogler, esses arquétipos representam traços de um inconsciente coletivo, mas que se equipara ao inconsciente pessoal, pois quando se conta uma história há uma ocorrência de personagens, tanto na esfera pessoal quanto na coletiva. Entretanto, isso não ocorre em uma só cultura, mas como um fenômeno constante, recorrente e universal. Para o autor ora citado, o conceito de arquétipo de Jung é importante para se compreender o propósito ou a função da personagem na história, pois, quando o narrador ou ouvinte descobre o arquétipo da personagem, consegue também determinar todo o seu peso na narrativa.

Ele ainda compreende, metaforicamente, os arquétipos como um fenômeno biológico: parte dos órgãos que constituem o corpo do ser humano como um todo. Assim, como a forma corpórea é universal, os arquétipos também o são. Esse caráter facilita compartilhar e ouvir as narrativas. Os arquétipos, embora pareçam ter características fixas, não funcionam dessa forma nas narrativas, pois muitas personagens exercem seus papéis temporalmente, a fim de causar o efeito contextual para o andamento da história. Uma vez que as personagens podem manifestar várias qualidades arquetípicas, os arquétipos podem ser considerados como “máscaras” (VOGLER, 2006).

Os arquétipos também representam símbolos das inúmeras qualidades humanas personificadas. Assim, como ao longo da vida o ser humano passa por vários estágios que vão do nascimento à morte, as narrativas, de certa forma, funcionam como uma metáfora da situação humana em geral, em que as personagens possuem qualidades universais arquetípicas, compreensíveis tanto por um grupo social quanto por um indivíduo (VOGLER, 2006).

Os arquétipos clássicos, segundo Vogler, podem ser apreendidos a partir da observação das várias facetas da personalidade do herói. Ao longo da narrativa, o herói vai aprendendo lições e incorporando a energia arquetípica das outras personagens até se tornar um ser humano perfeito. Dessa forma, há várias facetas que emanam do herói. As mais comuns, citadas pelo autor são: herói, mentor (velha ou velho sábio), guardião de limiar, arauto, camaleão, sombra e o pícaro. Na concepção de Vogler, essas facetas ou arquétipos funcionam como uma espécie de ferramenta ou mecanismo sem o qual não é possível narrar uma história.

É preciso destacar que existem muitos outros arquétipos que se criam a partir das inúmeras qualidades humanas. Por exemplo, nas histórias em geral, podem-se encontrar as seguintes figuras arquetípicas: “o Lobo, o Caçador, a Mãe Boa, a Madrasta Má, a Fada-Madrinha, a Bruxa, o Príncipe ou Princesa, o Estalajadeiro Cobiçoso e assim por diante, que desempenham funções altamente especializadas” (VOGLER, 2006, p. 51).

Em resumo, segundo Vogler, duas perguntas são necessárias ao narrador para identificar a natureza arquetípica das personagens: 1) Que função psicológica, ou que parte da personalidade ele representa? 2) Qual sua função dramática na história?

Jung afirma que os arquétipos ou modelos são forjados a partir da tradição mítica, e tem ao longo do tempo contribuído para a formação da sociedade, funcionando ou agindo nas pessoas que a compõe de forma inconsciente. Nesse sentido, Vogler admite também essa forma de pensar, porém afirma que o contador de histórias ou escritor tem a necessidade de investigar e de conhecer esses arquétipos, a fim de criar suas histórias. Nelas, na mesma medida em que os arquétipos são variados, as personagens que os incorporam também são. Cada qual tem uma ou mais de uma personalidade que é flagrante ou que denuncia o comportamento, possui também uma ou mais funções. Por esse motivo, entendemos que os conflitos travados entre as personagens nas histórias ocorrem justamente por causa dessas diferenças psicológicas por meio do qual é possível atribuir uma função a elas. Segundo Vogler são esses itens que o escritor precisa questionar para conhecer o arquétipo de uma personagem. Observando esses princípios, em *A ceia dominicana* podemos também conhecer os arquétipos das personagens, traçando um perfil psicológico e atribuindo-lhes uma função. Lembramos que Reinaldo Santos Neves pode ter usado esse artifício, ainda que não fosse sua intenção, a declaração feita no prefácio do romance de que *A ceia dominicana* foi um projeto,¹⁹ nos dá indícios suficientes de que não fez a escolha dos personagens de forma aleatória. Outro fato que demonstra isso são as fontes de inspiração usadas por ele, como por exemplo, *Satyricon* de Petronios Arbites que é o viés principal, do qual ele afirma ter feito uma

¹⁹ *A ceia dominicana*: romance neolatino é um projeto de mais de vinte anos, conforme anteriormente evidenciado.

releitura, porém com o intuito de compor uma novidade. Além disso, ele lista outras obras clássicas, como *A Odisseia*, *Sátiras*, *Metamorfoses*, *O asno de ouro*, além de narrativas nacionais e capixabas. Essa utilização do perfil psicológico e função das obras clássicas para *A ceia dominicana* pode ser melhor entendida quando fazemos certas comparações entre as personagens de *Satyricon* e as de *A ceia dominicana*.

O protagonista de *Satyricon* é Encópio e em *A ceia* o protagonista Graciano, que é comparado a Encópio. Nessas duas obras, ambas personagens incorporam o arquétipo de herói-cômico ou pícaro. Portanto, além de acumularem a função de heróis, também comportam-se de maneira um tanto desajeitada, procurando enquadrar-se a cada situação libertina para não perder as oportunidades oferecidas pelos grupos sociais. Em *A ceia dominicana*, podemos ver isso quando Átis, aproveitador como é, chama Graciano para curar seus problemas conjugais em um bordel, em Jacaraípe (ES), chamado Casa Dona Augusta. Ao chegarem ao retirado e sinistro lugar não encontraram nenhuma mulher, mas um bando de “veados” que, percebendo a embriaguez dos dois, passaram a assediá-los de maneira que precisaram lutar para poder escapar. Vemos toda essa atrapalhada em que se meteram no trecho de Neves (2008, p. 138), a seguir:

Só vi que o veado saltou sobre Átis e quis a pulso arrastá-lo pelo braço antro adentro. Acudi em socorro, mas advieram em três contra mim os outros veados, todos três nus, saratintados para o amor e para a guerra, e colidiram comigo e me assolaram ao chão, e ruíram então sobre mim todos eles, passando-me no pau e nas nádegas as mãos, tentando arrancar-me as roupas, enquanto me cravavam gosmentos beijos sordidíssimos. Contra tais antagonistas tive de usar a força de meus punhos, espargindo socos em olhos e narizes, e, depois, de meus pés, coices espalhando em lombos e costelas, e finalmente, em rabos, sem o quê não teria evitado que depredassem a minha carne. Enfim fugi, o que fiz juntamente com Átis, que nesse entretanto se livrara do veado-mor com a ajuda de uma acha de lenha.

Mais adiante, vemos Graciano (NEVES, 2008, p. 139) se lamentando pelas situações desfavoráveis:

Será que não dá outra coisa a não ser veado neste mundo, exclamei, quando pude coligar a voz. Era-me péssimo aceitar que, num mesmo dia, fosse vítima de suborno indecoroso por parte de um velho invertido e, agora dessa tétrica invasão contra meu corpo por parte de um bando de arquivados.

Nessa citação, Graciano lamentava-se não somente do ataque que sofreu dos veados, mas também do assédio que sofrera de seu Eugênides, o velho leitor de *Satyricon*. O velho se aproximou dele com um diálogo convincente dizendo-se influente na sociedade. Elogiou-o, pegando em sua mão de forma comprometedora, tentando aliciá-lo. Sem obter êxito nessa tentativa, apenas conseguiu declarar-se: “O destino não teceu o nosso encontro só pra em vinte minutos cada qual ir pro seu lado” (NEVES, 2008, p. 64). No mesmo parágrafo (p. 64-65) ainda diz:

Sua amiga, onde está ela? Me leva, quero falar com ela quero explicar, ela entenderá, sensível com só pode ser, que a noite hoje é minha e sua e de mais ninguém! Passando o braço sobre o meu ombro, com dedos linguosos começou a degustar-me a nuca e as orelhas. Não pude mais desentender. Pus-me fora daquele contágio e, com voz máxima, gritei: Está pensando o quê? É gritei: Está pensando que eu sou *veado*? Ele teve pressa em replicar que não, *veado* não, que termo é esse! Frater, frater, é isso que vejo em você: irmão, irmão gêmeo da minha alma, da minha alma viúva e solitária! E estendeu as mãos para mim em gesto dramático que a coroa de algas na cabeça tornava ainda mais ridículo. (Grifo do autor)

Percebe-se, portanto, que Graciano é um protagonista que passa por várias aventuras, metendo-se em certas atrapalhadas. Por outro lado, seu Eugênides é descrito como um senhor de idade, homossexual e solitário, à procura de sua alma gêmea. À medida que desenvolve seu diálogo pouco interessante com Graciano adquire certa afeição por este e vê uma oportunidade de aproximação que acaba frustrada pela recusa.

Outro arquétipo presente em *A ceia dominicana* é o que envolve a personagem Domingos Cani. Este equivale ao Trimulquião de *Satyricon*. Ambas personagens têm a função de representar os anfitriões das festas que oferecem em suas casas a outros antagonistas, uma vez que carregam o arquétipo do homem rico. Acerca disso, o próprio Domingos Cani (NEVES, 2008, p. 352-353) diz:

[...] duas datas coincidiram pela primeira vez desde que instalei a tradição de oferecer este jantar anual aos meus amigos. Daí fico feliz de ver vocês todos aqui e desde já dou a cara a tapa e a mão a palmatória se esta noite não for especialmente fenomenal. Quem ver verá.

Embora sejam de classe alta, podemos notar que as festas regadas a bebida, orgias e linguajar chulo refletem o traço psicológico do libetino, ou seja, são dados à imoralidade, à conduta desregrada, a licenciosos ou depravados. Vejamos em

alguns trechos em que ele fala: “[...] é véspera de Nossa Senhora da Penha. Pra mim, que sou devoto dela pra diabo [...]” (NEVES, 2008, p. 352). Em seguida (p. 354-355) afirma que:

Quando o frade do convento abrir a romaria pra mulherada toda ir também, aí eu prometo que vou junto. E prometo a Nossa Senhora que não vou passar a mão na bunda de mulher nenhuma, só vou comer com o olho com todo o respeito e mais nada.

Ainda em outro fragmento (p. 355), Domingos Cani diz:

Domingos Cani: O avião tinha cinco passageiros: quatro romanos e um inglês. Qual era o nome da aeromoça? A singela Ivone sorri para ele. Adoro você, minha cadelinha, disse o cidadão. Meu neném de ouro. Tão doce, tão leal, tão – Estou com ciúmes, buzinou a gloriosa Berecintia. Ciúmes por quê, minha broa de milho, disse ele, sou apaixonado por ti até hoje. Que que você fez comigo, hein, bruxa? Me deu café coado na calcinha, hein, me diz. Ou botou pacote na minha batida de limão, hein, safada?

Essas citações comprovam realmente a personalidade libertina de Domingos Cani, na medida em que ele, no jantar anual oferecido aos seus convidados, expõe seus pensamentos, suas atitudes e sua vida sexual, além da falta de respeito com a santa. Tudo isso regado de muito sarcasmo.

Os demais antagonistas em *Satyricon* são descritos como transviados, libertinos, ricos, estúpidos, homossexuais. Não é difícil ao ler *A ceia dominicana* notar a presença de antagonistas com essas características, especialmente aqueles que frequentaram a ceia oferecida por Domingos Cani. Uma delas é Agamemnon Penteado, sua função no romance é figurar como professor da universidade que leciona no departamento de Letras. Ele diz que chegou até a mesmo a chefiar esse departamento: “[...] quando eu era chefe do departamento de Letras [...]” (NEVES, 2008, p. 45). Em outras passagens, Agamemnon aconselha Graciano em como deve conduzir suas aulas, demonstrando erudição: “Ele perguntou se eu queria um conselho. Não queria, mas quem cala consente” (NEVES, 2008, p. 43), então, os conselhos didáticos foram dados:

Faça os alunos rirem, e não bocejarem. Entendeu? Nunca os faça bocejarem. Essa é minha didática, que recomendo a você. Entre um riso e outro, você ensina a matéria: mas não gaste nisso mais que vinte por cento da aula. Perguntei como ele aplicava essa metodologia. Muito simples,

respondeu. Quando estou indo pra escola, sempre vejo alguma coisa no caminho que pode servir de assunto pra aula daquele dia. Uma batida entre um carro e uma carroça, um periquito que canta o hino nacional. Uma velha com um chapéu espalhafatoso, qualquer coisa desse tipo. Abro a aula com um desses assuntos, e improviso a partir daí. Descrevo, exagero, provoco o debate. Nisso vai meia hora. Dou dez minutos de matéria e o resto do tempo eu ocupo com outro assunto do interesse geral.

Em outra passagem, quando Graciano explica de forma séria sua metodologia para as aulas de Literatura Inglesa, Agamemnon incentiva-o a não complicar as coisas para os alunos. Estes não gostam de estudar literatura, especialmente as que tratam de assuntos complexos voltados à história e à política. Na verdade, gostam de livro que tratam de sexo e drogas. Por isso, segundo Agamemnon, seria uma perda de tempo trabalhar de forma séria. Vejamos alguns trechos a respeito: “Quantos alunos estudam no seu departamento? E eu respondi: No máximo uns dez por cento” (NEVES, 2008, p. 45). E continua:

Os alunos de Letras não gostam de literatura, assim como os alunos de biblioteconomia não gostam de livros. É um pessoal que não sabe nem escrever. Que vai tremer todo só de ouvir falar em trilogia. Não complica as coisas para eles, porque vai complicar as coisas para você. Mire-se no exemplo do famoso professor de literatura inglesa, que se aposentou ano passado. Ele me disse que só adotava dois livros de autores deste século: *Amante de Lady Chatterley* era um, e o *Admirável mundo novo* era outro. Uma vez tentou substituir *Admirável mundo novo* por *1984*. A mesma temática, só que abordada de uma ótica política mais elevada. Foi um motim. Não deu certo. Huxley tem sexo e drogas, Orwell não tem. Frágil foi obrigado a voltar correndo pra Huxley, senão ia ser impossível dar aula. É isso que eu recomendo a você. Ou você tem alguma coisa contra sexo e drogas? (Grifos do autor)

Na verdade, Graciano estava achando todo aquele diálogo muito chato. Observando Agamemnon, o imaginamos, à primeira vista do diálogo, como um homem de elevada posição, de respeito e bem intencionado, pois sua função de professor universitário requer isso. No entanto, no desenrolar do diálogo percebemos o contrário, uma vez que em seus conselhos a Graciano, o novo professor da universidade, age de forma inversa. Percebe-se o sarcasmo com que ele descreve sua metodologia de ensino, como ironiza o nível de sua clientela, agindo como se isso fosse normal e sóbrio. Na verdade, o perfil psicológico de Agamemnon consiste exatamente em ser esse professor de perfil pervertido. Mas o fato de Reinaldo Santo Neves o apresentar dessa forma tem como objetivo quebrar, de certa maneira, as expectativas dos românticos acadêmicos, mostrando uma realidade que não se quer enxergar.

Átila, aliás, Átis representa um arquétipo que reconhecemos bem comum no cotidiano. Na rapsódia sete, Graciano bebe e come petiscos um tanto desorientado por causa de seus problemas na noite de núpciais. De repente, vê um rapaz que descreve como um playboy. Este se aproxima de Graciano e expressa tanto apreço e cordialidade que parecia ser um amigo do protagonista que não o via há muito tempo. Graciano estranhou e apenas o reconheceu quando ele disse que se conheciam de Cachoeiro (ES) onde foram vizinhos. O inusitado é que Graciano não teve nenhuma amizade com ele, mas com seu irmão Áquila Braz Rubim, com quem até o confundiu. No trecho da narrativa (NEVES, 2008, p. 122) sobre esse encontro, o diálogo ocorre assim:

Você é Graciano Daemon. Fiel ao meu nome, admite: Sou; mas não me lembro de você. Lembra, sim, disse ele desdizendo-me, e seu belo sorriso torto me algo pareceu familiar. Minha família morou em Cachoeiro na mesma rua que você, lembra mais não? A lembrança veio num solavanco e, entre atônito e elevado, exclamei: Áquila Braz Rubim! Meu Deus, você é Áquila Braz Rubim! Não, disse o rapaz, mas quase. Sou Átila, irmão dele, lembra mais não? Só que agora me chamo Átis.

Em outro trecho podemos observar a cordialidade desmedida: “Fiz-me, ali, o que raro sou – cordial: ergui-me e abraçamos-nos forte. Embora seja cachoeirense, abraço como esse eu jamais provara antes, pelo menos não de homem para homem” (NEVES, 2008, p. 122). Esse estranhamento de Graciano (p. 123) torna-se maior quando diz: “[...] não tivéramos amizade nós dois tão forte que justificasse toda a emoção derramada naquele fortuito reencontro. O rapaz estava é tomando emprestada a amizade que me ligara, assim, a Áquila seu irmão [...]”.

Contudo, no parágrafo seguinte da narrativa, acabamos compreendendo a atitude de Átis:

Sentamo-nos todos os dois ambos à mesa, e foi o que bastou para que acesse uma das meninas de Dona Aurora e ao fulvo Átis se ia beber alguma coisa. Ele pousou o olhar sobre mim, como se pedisse permissão não para beber, mas para beber nas minhas custas. Permissão que dei com elegante gesto de mão: éramos – não éramos? - dois cachoeirenses reencontrando-se no exílio.

O desenrolar desse encontro mostra que Átis tem a função de acompanhar Graciano como um “amigo” ou alguém que, de certa forma, se coloca nessa posição com segundas intenções. No caso analisado, Átis, vendo Graciano sentado no bar de

dona Aurora, e sabendo que Graciano fora um grande amigo de seu irmão, viu uma oportunidade para se aproveitar da situação, ou seja, beber e comer sem precisar pagar. Graciano já ébrio com Átis relatou sua desilusão acerca da noite de núpcias com Alice e todo o ocorrido. Átis o ouvia atentamente, dando conselhos como se fosse um “amigo” íntimo. Vemos aqui o perfil psicológico de um mero aproveitador.

Nicágoras também faz o papel de homossexual e homem de negócios bem sucedido. Vejamos o que Graciano diz: “O que sabia eu sobre Nicágoras a não ser que era abundante de rico e sodomita?” (NEVES, 2008, p. 507). Entretanto, seu perfil psicológico se revela quando é cobrado por um jardineiro (NEVES, 2008, p.423):

Nicágoras, valente nos negócios, encertou a se queixar de um jardineiro desaforado que fizera um serviço num dos escritórios dele. Eu cheio de problemas pra resolver, disse ele, sem tempo nem pra me coçar, e o cara me enchendo o saco atrás do pagamento. Quer receber? Só tenho tempo pra você às cinco da manhã. Pois, por São Tomaladacá, não é que o cara teve o desplante de bater lá em casa às cinco da manhã? Aí eu perguntei pro safado: Quanto deu? Trezentos. Eu olhei assim pra ele e disse: Escuta aqui, seu mendigo. Você torrou o saco só pra receber trezentos testículos? Está abaixo de mim pagar uma mixaria dessas. Pago não. E não paguei mesmo. Não se pode dar colher de chá pra essa gatinha. E olhou diretilíneo para mim em busca de minha aprovação (NEVES, 2008, p. 423).

Nota-se que o jardineiro, homem de classe inferior, trabalhou para Nicágoras, homem rico. Era direito dele receber pelo serviço prestado. No entanto, Nicágoras inventa diversas desculpas para despistar e não pagar, entre elas a solicitação que seja cobrado “às cinco da manhã” e que “Está abaixo de mim pagar uma mixaria dessas”. A situação é irônica e sarcástica, mas revela a personalidade de um homem cínico, sem compaixão, sem senso de responsabilidade e corrupto. Esse perfil de homem é corriqueiro no dia a dia. Por isso, fácil de identificarmos.

Lucrécia tem a função de prostituta de luxo: “A fulva Lucrécia deu um abraço apertado em Ivone – conheciam-se de alguma dessas esquinas da vida” (NEVES, 2008, p. 419). Mulher bonita e interessante a todos, ao ser descrita, foi comparada a uma deusa. Em Neves (2008, p. 417) o leitor toma conhecimento de seus atributos:

Sorriso lindo. Olhos de conta, cor de azul-piscina. De tontear – e tonteou, ali, a todos: homens, mulheres et alii. Alta, loura, pele de pêssego. Seios

arredondados feito taça. Cabelos lisos, fluentes sobre os ombros. Voz linda – nunca se ouviu boa noite mais canoro. Uma Vênus madura [...]

Porém, além do predicado de se parecer com uma deusa, podemos notar que ela é uma mulher muito excêntrica, apegada a bens materiais de grande valor, movida de forma que suas amizades, seus relacionamentos sejam por interesse. Podemos ver isso na passagem do texto (NEVES, 2008, p. 421-422) quando Lucrécia conversa com Berecintia sobre um bracelete:

Lucrécia, devolvendo (com tristeza) o bracelete a Berecintia: Nunca vi jóia mais bonita, e olha que já ganhei muita jóia bonita na vida. Esse anel aqui, disse mostrando, sob o charão dos flaches de Chapim dos Reis, um belo anel de ouro em que se engastara um enorme topázio, quem me deu foi Gilbertino, quando era presidente do Tribunal de Contas. Berecintia, tão cativa que estava da moça, disse: Pois eu te dava essa aqui também, meu bem se não fosse jóia de família, que passa de mãe pra filha há muitas gerações. Lucrécia, não sei se falando sério ou não: Por que não me adota como sua filha? Uma mãe como você eu ia amar de olho fechado.

Nessa citação, percebemos a forma como a frase entre parênteses “(com tristeza)” enfatiza o interesse exacerbado de Lucrécia por bens materiais, no caso o bracelete. O fato de ter dito que ganhou o anel de Gilberto, presidente do Tribunal de Contas, mostra o nível de sua clientela. Por fim, a ironia de sugerir a Berecintia que a adotasse para ganhar a jóia de família, revela que ela não tem limites quando se trata de satisfazer seus desejos materiais, melhor sua ambição.

Apresentamos a função dramática e o perfil psicológico dessas personagens com o intuito de mostrar, ao lermos *A ceia dominicana*, que dificilmente não percebemos os aspectos sociais que nos soam bem familiares, perfis que já vimos anteriormente em outros livros, novela, cinema etc. Assim, quem nunca viu uma personagem cômica, atrapalhada, oportunista, licenciosa, gananciosa, corrupta? Enfim, isso mostra que esses modelos não são exclusivos de uma obra ou outra, mas se repetem de forma significativa. O que muda, de fato, é o enredo da ficção. Nesse sentido, é coerente pensar que o autor de uma obra não faz as escolhas de suas personagens aleatoriamente. Ele é um leitor e um observador atento do comportamento humano e dos papéis sociais que servem de material para a ficção. Então, se o leitor consegue se reconhecer e, muitas vezes, se identificar com os arquétipos das personagens colocadas em tramas diferentes pelos autores de uma obra, não podemos negar que

elas fazem parte realmente do inconsciente coletivo, como afirmaram Jung e Vogler. Com isso, observamos que os arquétipos são importantes no texto na medida em que o autor os utiliza para montar as tramas de sua obra no mundo ficcional, dando a oportunidade do leitor decodificá-los dentro de cada uma delas, causando as mais diversas reações: alegria, tristeza, raiva, ciúmes, indignação, perplexidade. Enfim, imitação daquilo que ele experimenta diariamente na vida real.

3.3 HIBRIDISMO E O DIÁLOGO DO ROMANCE COM OS CLÁSSICOS

A principal fonte de inspiração de *A ceia dominicana*, conforme amplamente discutido, é a obra-prima clássica *Satyricon*. Por isso, convém desvelar as principais características dessa obra latina, a fim de que se possa compreender a relação estabelecida com a obra capixaba, *corpus* desta pesquisa.

No século II a literatura latina entrou em profunda decadência e, ainda no século III, não havia se revigorado. Contudo, com o reinado de Constantino, o cristianismo foi introduzido e se pôde observar alguns sinais de revitalização literária. Entre as obras de prosa artística encontramos os autores *Cáius Petrónius Árbiter* († 65 d.c) e Apuleio (125-170). Tais obras conservam traços da obra de Petrónio (FURLAN, 2006).

Furlan apresenta *Satyricon* com uma das poucas obras latinas escritas em prosa que conservam a preocupação estética ou artística, ao contrário de outras de caráter técnico, como as de retórica, política, direito, filosofia e história. Embora a prosa predomine, há também partes em verso. O conteúdo do livro é um tipo de sátira²⁰ edificada sob a influência da sátira menipeia dos cínicos gregos e da de Varrão.

20 De acordo com Furlan (2006, p. 254) a sátira pode ser caracterizada da seguinte forma: Sátira (do lat. *Satira*, de *lans satura*, prato de frutos a ser oferecido a Ceres, deusa dos cereais) é o gênero que censura e/ou ridiculariza defeitos ou vícios, costumes, instituições e ideias mediante linguagem irônica e mordaz. A sátira, vizinha da comédia, e do humor e do burlesco, pressupõe atitude ofensiva, ainda que dissimulada: o ataque é sua marca indelével, assim como a insatisfação perante o estabelecido é sua mola básica. Daí o substrato modalizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto o despeito.

Em nossa obra de investigação, *A ceia dominicana*, diversas modalidades discursivas estão incorporadas, propiciando um viés não somente híbrido e flutuante, mas também preciso. Da mesma forma, inúmeras vozes internas permitem ser compreendidas polifonicamente. Assim, podemos afirmar que a polifonia²¹, o dialogismo e a carnavalização estão presentes nessa obra reinaldiana.

As personagens, além da personagem-autor Graciano Daemon, apropriam-se da criação da obra, da palavra, tornando-se também sujeitos do discurso, a ponto de representarem as inquietações e as condições conflitivas presentes na sociedade contemporânea. As palavras romanescas de Neves em *A ceia dominicana* matizam-se ora superficiais e alegres, ora pesadas, oscilando em remorsos e incertezas. Além de expor a condição andrógino-hermafrodita de Psique, na rapsódia onze, o tema morte é focado devido a expressões utilizadas por Graciano, como por exemplo: cadáver, restos mortais, escombros, cemitério. Aqui, nessa rapsódia, a personagem-autor biforme/centauro se desnuda, um *flâneur* que se vê a “um pouquinho de nada adiante” (NEVES, 2008, p. 214) e se percebe só (p.215),

Meu coração contristou-se: o casebre ao abandono – como o couro da lagosta – era um símbolo da presente minha situação: pois também eu era um edifício vazio, de que os antigos moradores – desejos e sonhos e esperanças – haviam desertado para nunca mais, largando-o à mercê de todo o tipo de deturpação.

Ao ser flagrado pelas sacerdotisas do bosque na cerimônia de iniciação; cujo nome secreto é *teletê*, elabora de maneira rápida, elabora um plano de como se esconder. De forma ridicularizada, a inversão social do centauro em um ser socialmente inferior pode ser percebida assim percebida em Neves (2008, p. 231-233):

Entre os mortos de um lado inofensivos e as mulheres de outro ensandecidas não hesitei. Uma cova aberta junto ao muro achou nesse momento seu inquilino. Lancei-me dentro e, estendendo-me ao comprido, apressei-me a cavar a própria sepultura, cobrindo o corpo com a areia macia do chão. [...] Quando já me achava coberto por não mais que um véu de areia, suficiente apenas para escapar a um olhar de relance, ouvi ranger o portãozinho do cemitério. [...] Ergui-me então e despi a mortalha de areia. No meu vizinho e conterrâneo, jazendo ali, patas rígidas, focinho arreganhado, reconheci o fidalgo galgo que morrera atropelado na rodovia.

²¹ Entenda-se aqui o termo polifonia em consonância com o que assevera Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005, ou seja, que o romance deste autor apresenta a dialogia polifônica em que as vozes encontram-se todas no mesmo nível de equiparação de importância.

[...] A caminho da vila deparei com uma fonte de pelúcidas águas risonhas, [...]. O banho serviu de linimento para os meus temores, de modo que até, se rir ou não ri, ao menos sorri da aventura que me sucedera no bosque das doidas.

Para Bakhtin (1997,p.113), as sátiras menipeias são reconhecidas pelo “gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros”. A sátira como um gênero misto, age simultaneamente com o trágico e com o cômico com finalidade ambivalente, de catarse, “[...] uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1993, p. 8). No campo do sério-cômico, a carnavalização integra-se ao fenômeno literário, tendo como escopo ao adotar a “forma sincrética de espetáculo” (BAKHTIN, 1997, p.105), uma linguagem sortida, esmerada no léxico discorrendo-se em blasfêmias, profanações e obscenidades.

3.3.1 Satyricon de Petrônio: o árbitro da elegância

Pode-se afirmar que *Satyricon*, constitui um exemplo desse tipo de gênero, na medida em que se utilizando dele, seu autor retrata a vida de prazeres da corte de Nero. Foi uma época efervescente na sociedade romana, em que foram introduzidos *novos-ricos*, burgueses acomodados, parasitas, pederastas e prostitutas, filosofia e retórica de teatro vã. Observando esse cenário da corte romana, Furlan a compara com a sociedade atual, denominada “da alta”, um tipo que aparentemente conserva valores tradicionais, morais e éticos que a torna respeitada e apreciada. Contudo, por detrás dessa aparência, esconde-se a corrupção e a ociosidade. Assim, *Petronius* por fazer de forma eclética um retrato que expõe ou descortina o ridículo das atividades humanas na sociedade latina, torna *Satyricon* uma das obras mais originais, realistas, licenciosas e divertidas da literatura latina (FURLAN, 2006).

O enredo de *Satyricon* é composto pela narrativa do protagonista Encólpio, que conta suas aventuras jocosas praticadas com os dois amigos, Ascilto e Gitão. Estes são destituídos de princípios morais ou de limites. As narrativas são descritas em três espaços geográficos: Nápolis, Tarento e Croata. O romance é pícaro por

excelência, ou seja, porque Encólpio é a típica personagem aventureira, astuta, ardilosa, uma vez que vaga entre as classes sociais para delas exaurir sua sobrevivência: amor, sexo e banquetes. Comportando tais características, próprias da malandragem, ele, a fim de fugir de alguém que tenha o deixado em prejuízo, se mescla na multidão e vai tirando proveito de tudo o que pode. Nesse sentido, *Satyricon* é considerado, por muitos autores, como o precursor dos romances picarescos que surgiram somente entre os séculos XVII e XVIII, na Espanha (FURLAN, 2006). Contudo, é possível perceber também que nas aventuras de Encólpio, ele incorpora o arquétipo de herói-cômico, uma vez que se envolve em diversas aventuras desastrosas.

Os antagonistas são descritos como transviados, libertinos, ricos, estúpidos, homossexuais, sendo que, a classe alta dada à ostentação e ao luxo, promove as festas e os banquetes, que congregam essas personagens inescrupulosas. Dentre os banquetes retratados por Encólpio, no capítulo 26-28, pode-se destacar aquele realizado na casa do Trimulquião, um libertino. No momento do festim, ele relata sua ascensão social de escravo a senhor. Para isso, teria captado a confiança de seu dono, conseguindo realizar comércios incríveis e ganhando herança em um golpe de sorte. Embora rico, seus modos ainda permaneceram como os de um escravo. Esses modos se podem notar, quando ao contar sua saga o faz utilizando uma linguagem vulgar, desinibida, pitoresca (FURLAN, 2006).

Em observância às particularidades de *Satyricon*, W. C. Firebaugh, tradutor da obra para a língua inglesa, no prefácio, faz o seguinte comentário:

Os heróis errantes de Petronius são os originais de quem os autores direta ou indiretamente sentiram-se atraídos por essa inspiração e, que mais tarde resultou na grande massa de ficção picaresca, mas, grande como é, não é a isso que o *Satyricon* deve a sua poderosa influência sobre a literatura do mundo. É o reconhecimento do autor da importância do ambiente, o papel vital sobre os arredores inanimados, como um meio para trazer caráter e imbuindo seus episódios e as ações de seus personagens com um ar de realidade e com os impulsos e ações que são comuns à experiência humana, que sua influência é devida. (FIREBAUGH, [s/d]. Tradução nossa)

O autor assinala que a importância dada a *Satyricon* e sua influência a outras obras não está simplesmente no fato de *Petronius* ter se valido de personagens picarescos que o inspirou a escrever uma obra tão original, mas no fato de ele ter enxergado,

em seu contexto de vida, particularidades das ações humanas imperceptíveis e tê-las retratado de maneira satírica e cômica. É exatamente por meio disso que pretendemos estabelecer um paralelo entre *A ceia dominicana* e *Satyricon*.

De acordo com Reinaldo Santos Neves, realizar a ligação de sua obra com *Satyricon* já fazia parte do projeto inicial e funcionaria como uma releitura. Para ele, essa proposta era muito rica, porque se consolidaria de maneira muito interessante em *A ceia dominicana*. Em entrevista a Tertúlia, Pedro José Nunes ratifica essa fala de Neves, ao relatar que toda aquela cultura romana, literária e humanística que estava nas páginas de *Satyricon* seria transportada para a contemporaneidade. Mais especificamente, para o século XX, 1979, ano em que o romance começou a ser escrito. Além disso, embora a ambientação do romance reinaldiano aconteça na praia de Manguinhos/ES, a impressão que se tem, quando se lê, é a de estar em uma praia romana antiga (NUNES, 2009).

Em relação às questões ligadas ao espaço geográfico que compõe as duas obras, assinala-se que em *Satyricon*, grande parte do romance acontece numa praia. Neves se propôs a fazer uma releitura precisa de uma praia e, que se localizasse no Espírito Santo, uma vez que não faria sentido ambientar em outro Estado. Dentre as opções, Manguinhos estava próxima, pois fez parte de sua infância, adolescência e vida adulta. Era onde ele passava férias com a família e visitava em outras ocasiões. Isso deixa claro um forte laço afetivo com o lugar. Além disso, o autor vê também como se fosse uma praia presépio, ou seja, possui uma energia ou certos atrativos para as pessoas, haja vista muitos artistas terem construído lá suas casas (NUNES, 2009).

No entanto, Neves explica que a praia de Manguinhos em seu romance não corresponde à praia de Manguinhos geográfica, pois é completamente transubstanciada para ser o cenário de um romance quase fantástico e que recupera muito do cenário da antiguidade clássica (NUNES, 2009).

O autor diz que isso se tornou possível devido a vários fatores. Um deles é o uso da linguagem, baseada no latim em que se pode perceber por meio das formas lexicais, sintáticas e etimológicas, em relação ao costume de grafar os diálogos sem

travessão (NUNES, 2009). Em relação esse fato, Graciano é questionado por Eugênídes se ele já havia lido a obra *Satyricon* de Petrônio. A resposta (NEVES, 2008, p. 63), além de mostrar a vaidade de Graciano por já ter lido a obra, evidencia também que ele tinha assistido à versão do filme de Fellini, conforme podemos ver no trecho:

Sei que deveria ter mentido. Sei. Senti. Mas vaidade me veio à cabeça e, fosse como fosse, eu tinha não só lido Petrônio, e mais de uma vez, como também assistido ao filme de Fellini. Ridículo dizer que não. Então disse que já. O Sr. Eugênídes se embeveceu, e minha vaidade sorriu satisfeita. Meu rapaz, disse ele, você me caiu em linha reta dos céus, me caiu do Olimpo, qual um Ganimedes!

Contudo haja essas formas perceptíveis pelo leitor, existem recursos de estrutura narrativa que não são percebidas facilmente. A fala do Sr. Eugênídes (NEVES, 2008, p. 63) confirma essa falta de compreensão para com alguns leitores,

Mal posso crer! Já leu *Petrônio*! O que prova que você é pessoa culta e sensata, além, é claro, de ter a mente aberta. Porque você há de convir, meu rapaz, meu Graciano, que Petrônio não é livro para gente tacanha. Não é à toa, me perdoe a imodéstia, que o *Satyricon* é meu livro de cabeceira! Não: meu livro de *travesseiro*! É a maior das obras-primas, pra mim. Não me canso de ler, em tudo quanto é língua, português, espanhol, até latim, sem saber latim, mas é como se soubesse: Num alho de gênero, furaram declamadores inquietando... Ah, quem me dera Roma antiga, Roma dos imperadores, dos legionários, dos escravos de todas as cores, do senatus populus e do alea jacta est. (Grifo do autor)

Outro fator é a cultura da época, baseada em superstições. Para Neves essa era a mentalidade que ainda sobrevivia no ano de 1979. Com isso, foi possível realizar uma ponte entre essas duas épocas tão distantes no desenvolvimento do romance, tornando perceptível a presença de deuses da mitologia e outros elementos mitológicos. Mas essa ponte também se faz de uma forma entendida por Neves como infeliz, por intermédio dos diálogos entre festivais realizados na atualidade e na antiguidade clássica, como a puxada do mastro.

Neves justifica a ligação entre esses fatos apresentando o argumento do folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), que diz que festival pode ser oriundo dos antigos festivais greco-romanos em vigor na época de *Satyricon* (NUNES, 2009). Além dessa principal referência, o autor capixaba informa que o romance é influenciado por inúmeras outras leituras que compuseram sua formação, inclusive

as infantis e infanto-juvenis, mostrando de certa forma a presença indireta do autor nos textos (NUNES, 2009).

A ceia dominicana dialoga livremente com outros textos de autores latinos como Horácio (65-68 a.C), com a obra *Sátiras*, *Publius Ovidius Naso* (43-17 a.C), com *Metamorfoses* e *Lucius Apuleius* (a.C. 125-180), com *O asno de ouro*. Dessas três, pretende-se destacar a de Ovídio e Apuleio. Para Martinelli Filho (2012, p. 15): “A antiguidade clássica está tão arraigada em *A Ceia Dominicana* que se trata, muitas vezes, de uma tarefa impossível determinar onde começam e onde terminam as vozes desses autores e a de Reinaldo”.

3.3.2 *Metamorfoses*

Metarmorfoses é um poema escrito em hexâmetro, inspirado pelos escritores de Alexandria e faz parte de uma coletânea de outros textos de autores famosos. É considerada a obra-prima de Ovídio, entre quinze escritas, e está relacionada às transformações das mitologias romana e helênica. Ela relata, por meio de mito, como o mundo passa do caos à ordem, período dos césores. Nesse sentido, essa coletânea de lendas apresenta a transformação de deuses ou de heróis em animais, plantas e rochedos. Nessa perspectiva, ainda é possível vislumbrar passagens sobre a criação do homem, o criador, o dilúvio e a arca de Deucalião e Pirra, a fundação de Tebas por Cadmo, a fuga de Creta realizada por Dédalo e Ícaro, Perseu e Andrômeda, Filêmon e Báucis, Orfeu e Midas; ainda há narrativas tanto da *Ilíada* quanto da *Odisséia* de Homéro (FURLAN, 2006).

Essas particularidades presentes em *Metamorfoses*, que se relacionam com a mitologia, assim como Satyricon, influenciaram *A ceia dominicana*, na medida em que neste também aparecem figuras míticas e rituais religiosos do Catolicismo Romano, como a procissão de barcos à Nossa Senhora, descrita na rapsódia vinte e quatro; a puxada do mastro, na rapsódia dez e a menção de passagens e personagens da Bíblia Sagrada como Jesus Cristo e São Pedro, na rapsódia dez. Nesta mesma rapsódia, são mencionadas figuras mitológicas, de Ulisses e

Penélope, de deuses pagãos, como, Ísis Pelágia, deusa do mar, e o deus Átis. Nesse sentido, é interessante observar a maneira satírica como Neves, por meio da personagem Agamemnon, ataca a religião católica ao dizer que ela é híbrida, pois combina o monoteísmo judaico ao politeísmo grego.

Segundo Agamemnon, os estudos do folclorista Câmara Cascudo mostram que a puxada de mastro realizada no Espírito Santo é, na verdade, uma herança de um ritual pagão em homenagem à deusa Ísis Pelágia, quando os marinheiros ofereciam oferendas para que suas embarcações não afundassem. Ele ainda, de forma jocosa, associa a procissão Nossa Senhora ou a puxada de mastro ao barco da deusa Ísis. No entanto, o mastro é associado ao pênis do deus Átis. Por fim, Agamemnon faz o seguinte desfecho: “Há mais santo na igreja católica do que deuses e semideuses na mitologia grega” (NEVES, 2008, p. 199).

3.3.3 O asno de ouro

O Asno de Ouro, de Apuleio, se constitui em onze livros inspirados na personagem *Lúcio*, um autor-observador. Na obra, de forma satírica, Apuleio, como filósofo, narra os detalhes de suas viagens na busca por enigmas e mistérios religiosos greco-orientais. Para isso, se utiliza de uma linguagem diversificada, misturando verso e prosa, grego e latim. No enredo da obra, Lúcio depara-se em suas viagens com as artes mágicas, com bandidos e outras aventuras. Em uma delas encontra-se com uma hoteleira bruxa e deseja ser transformado em pássaro. No entanto, um erro de magia, o torna um asno. Dessa forma, foi necessário que aprendesse a viver como os animais. Como tal, serviu a um sacerdote de uma deusa síria, a um moageiro, a um jardineiro, a um soldado, a um pasteleiro e a um cozinheiro. Mas, conseguiu escapar, desesperado e desgostoso.

Mais tarde, a deusa Ísis lhe devolve a forma humana. Ele, então, por ter o corpo e a alma purificados coloca-se a serviço dela e de seu esposo Osíris. Nesse sentido, Furlan (2008, p. 282) dá as seguintes interpretações para a obra: “punição da alma aprisionada, espelho da vida humana, reação contra a corrupção do mundo romano,

beleza da religião como recurso para sanar os males sociais”. Furlan ainda nos faz lembrar de que o contexto da obra é um prelúdio da dissolução do mundo romano.

Observa-se uma estreita ligação entre *O asno de ouro* e *A ceia dominicana*, pois o protagonista, assim como Lúcio, sem rumo, sai pelo mundo a narrar suas aventuras. A fim de aprender lições refletindo sobre as atitudes humanas, em face de decadência do mundo romano, Graciano, ao ir para a Praia de Manguinhos, encontra-se também sem rumo, reflexivo diante do naufrágio do casamento, buscando aventuras para superar sua situação. Em *A ceia dominicana* a linguagem também é rica e variada, além do uso da prosa e do verso.

3.3.4 A Odisseia

Em *A Odisseia*, Homero narra as aventuras marítimas de Ulisses ou Odisseu, rei de Ítaca, que volta vitorioso da guerra dos gregos contra os troianos, após dez anos de confronto. Ele toma para si o mérito da vitória, desagradando ferrenhamente os deuses, entre ele, Poseidon, deus do mar, e Vênus, deusa do amor, que era proterora do rei de Troia.

Odisseu era fiel ao seu matrimônio com Penélope, a seu filho Telêmaco e a sua pátria Ítaca. Portanto, depois dos vários anos de guerra, estava consumido pelo desejo de retornar para sua terra, porém fora impedido por essas divindades de diversas maneiras: Poseidon o fez navegar nos mares sem rumo, sujeito a tempestades por muito tempo, causando-lhe insegurança e falta de alimento. Odisseu teve de enfrentar o cíclope polifemo. Ao desembarcar na ilha da feiticeira Circe enfrentou-a com a ajuda dos deuses, fazendo com que muitos de sua tripulação que tinham sido transformados em animais voltassem à forma humana. Depois, enfrentou o canto melodioso das sereias, amarrado no mastro da embarcação, para não ser seduzido por elas.

Em outra etapa de sua desventura, sua tripulação desembarcou na ilha de Hélio, luz dos homens, prometendo não tocar no rebanho sagrado. Todavia, após alguns dias,

sedenta por carne, não manteve a promessa. Por isso, o deus provocou uma tempestade, matando-a. Apenas Odisseu sobreviveu. Sozinho, com fome e sede foi acolhido em uma ilha, pela ninfa Calípso. Lá permaneceu seduzido por oito anos.

A deusa Atena, sua protetora, intercedeu a Zeus, o deus supremo, para que a ninfa o libertasse. Livre, Odisseu fez uma jangada e saiu da ilha. Após navegar alguns dias, enfrentou uma grande tempestade e quase morreu afogado. Salvando-se, devido a proteção dos deuses, chegou aos domínios de Alcínoo, rei justo. Este, ao saber da situação de Odisseu, mandou levá-lo a sua pátria. Em sua terra, Odisseu encontrou-se com seu fiel porqueiro Eumeu e depois com seu filho Telêmaco. Por fim, enfrentou seus confederados que aprisionaram Penélope a fim de desposá-la. Para tanto, articulou um plano e, em numa das salas do seu palácio, matou seus inimigos, salvando Ítaca ²².

De forma recorrente, é possível encontrar também uma releitura de *A Odisseia* em *A ceia dominicana* como um retorno aos valores de um classicismo pagão em que a sociedade vivencia momentos excêntricos. Nesse sentido, Daniel (1984) destaca que *A ceia dominicana* é um romance em que encontramos figuras hermafroditas, a homossexualidade, o incesto, dualidades como a perversão e valores tradicionais, o gozo e a culpa, fazendo do romance um mosaico ou um misto cultural. É exatamente esse ambiente povoado por deuses, deusas e semideuses, de comportamento humano, oriundos da mitologia e utilizados na releitura de Neves, que admite uma análise arquetípica.

Foram encontradas várias correspondências entre *A Odisseia* e *A ceia dominicana*. A primeira é o termo *rapsódias* utilizado para enumerar os capítulos do romance de Neves. Ao longo da comparação, percebemos também que Homero utilizou-se de epítetos²³ para compor *A Odisseia*. Da mesma forma, em *A ceia dominicana*, podemos encontrá-los em abundância. Segundo Pereira (1984, p. 1) os epítetos fazem parte de uma tradição oral e por isso são muito importantes para a arte da improvisação. Vejamos o que a autora diz a respeito:

22 HOMERO. *A Odisseia*. Coleção Clássicos Universais, São Paulo: Ed. Rideel, 2009.

23 Epítetos são expressões utilizadas no discurso para qualificar alguém.

[...] a continuada presença de epítetos a acompanhar o nome das figuras homéricas, humanas ou divinas, as repetições, totais ou parciais, de versos, quando ocorriam determinadas cenas ou situações, provavam que os Poemas Homéricos assentavam numa técnica de improvisação oral em ligação com a métrica, que necessariamente pressupunha, da parte do poeta, o domínio de um formulário básico já preparado, que facilitava a composição.

Dessa forma, entendendo o epíteto como um recurso recorrente na linguagem homérica e sendo *A Odisseia* uma das inspirações de Reinaldo Santos Neves para a composição de *A ceia dominicana*, apresentaremos alguns exemplos de epítetos contidos nas duas obras.

Pereira, que realizou um amplo estudo sobre os epítetos na linguagem homérica, mostra que em *A Odisseia* eles são usados de maneira alternada, de acordo com as situações ou as provas de Odisseu. Quando o herói grego, após a tempestade que causou seu naufrágio, cansado, adormece na terra de Feaces, e Homero diz no livro VI. 1-2: “Assim adormeceu nesse lugar o **divino** Ulisses, que muito sofreu, vencido pelo sono e pela fadiga” (Grifo nosso). Esse epíteto será alvo de uma reelaboração ao longo do poema, quando o herói é acolhido por Nausícaa, a jovem princesa, que intercede por ele junto a seu pai. Homero, no livro VII. 240, infere: “Em resposta declarou-lhe Ulisses dos **mil artifícios**”. No decorrer da história a feticheira Circe o trata da seguinte forma: “**Divino filho de Laertes**, Ulisses dos **mil artifícios**” (Grifos nossos).

Em *A ceia dominicana* podemos encontrar epítetos usados para qualificar as personagens. Por exemplo, quando Graciano fala de Nilota, filha de Cristácia, ele afirma: “Nas, porém, últimas folhas, a doce Nilota dos **níveos braços** dera vazão a seu talento artístico (NEVES, 2008, p. 99. Grifos nossos). Ainda em Neves (2008, p. 118) estão presentes mais de um epíteto:

Perscrutei a pequena multidão, tentando descobrir os vultos desejados de uma **amena** Eugênia ou de uma mera Daiane, mas nem uma nem outra estavam por ali, vi, sim, recreando seus cultivados músculos, Atalanta, a atleta da prainha; vi, sim, dançando diáfana, **a magnífica** Nilota, tendo a seu lado a discreta e flexível, a papua, vi, sim, ainda se requebrando todo em pessoa, **o gorduroso** Sr. Eugênides.

Destacamos as expressões relacionadas a três personagens: “amena” ligada à Eugênia – essa mesma qualificação é dada a ela por Graciano em vários momentos da história –; “a magnífica”, mais um dos adjetivos de Graciano à Nilota e “o gorduroso”, predicado de desdém que Graciano dá ao Sr. Eugenides. Mas, há outros como: “velho glutinoso” (p. 64). Domingos Cani é frequentemente chamado de “O cidadão” ou “aluno de Deus”: “**O cidadão, aluno de Deus**, esteve algum tempo pensativo, ora olhando para mim [...] (NEVES, 2008, p. 471. Grifos nossos). Em outro trecho: “Eu topara com a romaria a canoa – maquinada pelo **cidadão** Cani” (NEVES, 2008, p. 471. Grifo nosso).

Outra particularidade observada entre as duas obras é a de que, da mesma forma que Homero, na rapsódia XIV, se refere ao porqueiro Eumeu em segunda pessoa, utilizando apóstrofes²⁴, em *A ceia*, nas rapsódias vinte e três e vinte quatro, Neves utiliza o mesmo tipo de tratamento entre as personagens. Por exemplo, em *A Odisseia*, na rapsódia XIV – 40,

De agreste cabra com velosa pele,
Do porqueiro acamadas, pousa Ulisses,
E lho agradece: ‘Abençoado amigo,
Compensem-te os Supremos o agasalho’
Tu respondeste, **Eumeu**: ‘Ninguém desprezo’ [...]

Em outra passagem na mesma rapsódia XIV – 360:

Por tentar se o capote lhe conceda
Solícito o pastor, ou qualquer outro,
Um conto Ulisses tece: “**Eumeu**, vós todos,
Escutai-me a vanglória.

Notamos nesses fragmentos retirados de *A Odisseia* a presença das menções de Ulisses ao porqueiro Eumeu, utilizando a segunda pessoa e as apóstrofes, colocadas por nós em negrito. Assim como se referem a Eumeu em *A Odisseia*, ocorre também em *A ceia dominicana*, na rapsódia vinte e três, quando se referem à Átis. Porém não temos a pretensão de comparar os dois personagens: “**Tu, Átis, pediste** a palavra e narraste em meu nome, em poucas e aladas palavras, a triste história do meu descasamento, tendo, porém, o escrúpulo de ocultara razão por que

24 Apóstrofe é a figura na qual o enunciador dirige-se a um ser distante no tempo e no espaço, tornando-o seu interlocutor imediato. (AZEVEDO, 2008, p. 504)

o noivo abandonou a noiva” (NEVES, 2008, p. 470. Grifos nossos). Em outra: “Meu amigo, disse-me o irrepreensível Parlavestra, essa sua noiva, ela é bonita? Tive de admitir que sim, e **tu, enxerido Átis, confirmaste**, beijando os dedos” (NEVES, 2008, p. 470. Grifos nossos).

Na rapsódia vinte e quatro podemos encontrar exemplos pertinentes: “Nossa Senhora o que ela acha. Não de **Ti, Átis**, mas de quem eu menos esperava, Indalécio, veio o socorro” (NEVES, 2008, p. 492. Grifos nossos). Citamos ainda: “Ouvi, **Átis**, gritares: Salve-se quem puder” (NEVES, 2008, p. 501. Grifos nossos).

Percebemos que há uma correspondência direta entre os vinte e quatro capítulos existentes nas duas obras, como em citações feitas sobre personagens mitológicos e até mesmo sobre a história. Petúnia (NEVES, 2008, p. 153) conta a história de *A Odisseia* que lera em um dicionário de mitologia:

[...] era um dicionário de mitologia grega, falando dos deuses míticos da Grécia e dos heróis da guerra de Tróia, aquela guerra, sabe, que um príncipe saiu de Paris e foi na Grécia e se apaixonou por Helena, mulher do rei Menelau, e aí fugiu com ela pra Tróia, e aí teve a guerra, que só terminou quando o povo lá de Tróia devolveu Helena a Menelau em troca de um cavalo, que é o famoso cavalo de Tróia. Está tudo lá no livro, os deuses, os heróis, e os montros míticos também [...].

Em outra passagem, Graciano observa vários cães, entre eles o Feio, que era o galã, disputando, nas areias da praia, a atenção de uma cadela. Graciano compara Feio como “[...] um Ulisses canino reclamando a sua Penélope e tomando posse dela sem fazer caso algum da turba de rivais” (NEVES, 2008, p. 196). Em *A Odisseia*, enquanto Ulisses estava ausente, seus confederados pressionavam Penélope para que escolhesse algum deles para se casar, conforme estava escrito na lei. Mas, não havia provas concretas de que Ulisses havia morrido. Quando ele voltou matou todos, reclamando novamente seu reino e sua Penélope.

Entendemos que o cão Feio em *A ceia dominicana* é uma correspondência ao cão Argos em *A Odisseia*. Argos era apenas um filhote quando Ulisses partiu para a guerra de Troia. Assim como o porquinho Eumeu, o cão ficou fiel ao dono por todos os anos em que ele esteve fora. Porém, tão logo Ulisses voltou e entrou na propriedade de Eumeu, avistou o cão que estava magro, envelhecido e abandonado

sobre o esterco. Este reconheceu Ulisses, caminhou em sua direção, mas não resistiu e morreu.

Em *A ceia dominicana*, o cão Feio aparece em vários momentos da vida de Graciano, mostrando que há uma ligação de fidelidade entre os dois. Além do que já foi citado acima, o protagonista salvou Feio que estava embaraçado em uma rede na praia: “Mas havia um cão embaraçado nas malhas de uma velha rede de pesca dependente das ruínas de uma cerca de pau” (NEVES, 2008, p. 239). Da mesma forma, quando Graciano foi salvo pelos tripulantes do *Peixe que é bom, nada*, no momento em que acompanhava Fausta rumo a África, Domingos Cani (NEVES, 2008, p. 490-491) disse: “A dívida de Feio contigo está paga, poeta. Favor considerar que foi em nome dele que salvamos a sua vida. [...] O próprio Feio, que era um dos passageiros da canoa, veio lambe-me os olhos e os lábios com ternura”.

Por fim, quando Graciano estava naufragado e sozinho, o cão Feio apareceu para fazer-lhe companhia: “Feio veio e sentou-se ao meu lado, argando e babando solidário” (NEVES, 2008, p. 510). Tal semelhança corresponde a dos cães de Ácteon, de as *Metamorfoses*. Cabe ressaltar, no entanto, que a qualidade aqui evidenciada é a relativa à fidelidade canina e não ao fato isolado da vingança de Artemis contra Ácteon em que seus cães o devoram. Notamos que as características entre os cães de Ácteon e o de Graciano são uma mera coincidência, porém, de fato, Reinaldo Santos Neves fez uma ligação entre eles.

Indicamos até aqui algumas correspondências com os usos da rapsódia para marcar os capítulos, dos epítetos e das apóstrofes. Porém, há outras que precisam ser explicitadas. Sendo assim, iniciamos apontando que Graciano em *A ceia dominicana* equivale a Ulisses em *A Odisseia*. Este, no romance, incorpora a figura do herói grego que vai viver muitas aventuras. Nesse sentido, o próprio Graciano diz, quando se esforçou para salvar Fausta: “Heróico de amor, nadei em sua direção” (NEVES, 2008, p. 503). Graciano é como Ulisses que, por tomar decisões erradas na vida, acaba pagando pelos seus erros. Dessa forma, Ulisses caiu em sua própria armadilha quando concordou que os gregos se uniriam em batalha contra aquele que intervisse na escolha de Helena, mulher mais bela, quanto ao matrimônio. Isso o obrigou a entrar na guerra contra Páris, rei de Troia, raptor de Helena. Ele errou

também ao tomar para si o mérito da vitória contra os troianos, excluindo os deuses como causa. Por este motivo, eles o fizeram ficar à deriva no mar turvo pelo nevoeiro e naufrágio muitas vezes, inseguro sobre seu destino, impedido de voltar a sua vida normal e, por fim, só.

Pautado por outras situações, Graciano pensa estar escolhendo a pessoa certa para o casamento, o qual preza. Mas, na verdade, na noite de núpcias percebe ter feito a escolha errada, mais uma vez, e sai em busca da própria sorte. Percebe-se em *A ceia* que a similaridade maior é a questão do naufrágio, tema presente em toda obra e que mostra sua situação incerta quanto à vida. Ele tateia meio inseguro entre os companheiros lunáticos, homossexuais, licenciosos, os banquetes dionisíacos, as orgias sexuais e a solidão.

Uma vez que pesquisar a obra toda produziria um volume maior, queremos focar na rapsódia vinte e quatro. Em *A ceia*, nessa rapsódia, contemplamos fatos similares à falta de reconhecimento de Ulisses à ajuda dos deuses. Por exemplo, os ocupantes do barco *Peixe que é bom, nada* que ia para uma romaria a Nossa Senhora, em Vila Velha, declamam os versos do *Poema mariano*, em detrimento ao deus Netuno. Vejamos o que Domingos Cani, o aluno de deus, diz: “Mas me dê licença pra voltar à minha declamação: estou num dos momentos mais emocionante, o confronto entre as tropas de Netuno e a procissão marítima de Nossa Senhora” (NEVES, 2008, p. 494). Em outra citação: “E, tomando de profundo entusiasmo religioso diante da vitória das forças de Nossa Senhora sobre o divino Netuno, o cidadão berrou três vezes: Viva Nossa Senhora da Penha! A cada viva, respondiam todos em uníssono como um responsório” (NEVES, 2008, p. 494). Graciano narra esse fato como uma afronta a Netuno em seu território. Por esse motivo, o deus do mar vingou-se deles. O céu tornou-se turvo, os ventos aumentaram e um raio rasgou o céu, seguido de uma grande vaga que levou a embarcação a sucumbir: “A onda imensa se precipitou sobre a canoa e virou-a de borco, fazendo tripulantes e passageiros caírem ao mar (NEVES, 2008, p. 501).

Graciano destaca ainda mais a ira de Netuno contra eles: “À medida, porém, que nadávamos na direção da América, vagas e vagalhões investiam sobre nós por ordem de Netuno, disposto que estava o deus, em sua divina ira, a afogar-nos a

todos por conta de nossa conduta sacrílega” (NEVES, 2008, p. 502). Quando foi salvo pelo barco da puxada do mastro, tudo parecia estar bem. No entanto, Netuno ainda não terminara seu intento. Graciano até admite que a fúria de Netuno estava direcionada a ele: “Não se tinha Netuno no entanto esquecido de nós – ou de mim, que por mais de uma vez conspurcara a pureza das suas águas. Pois de repente fez surgir uma enorme vaga, horrenda e arqueada, que lançou em cheio sobre nós” (NEVES, 2008, p. 504). Com isso, o herói conclui: “Nisso Netuno deu por finda a sua tarefa de vingança; fez cair o vento e cessar a chuva e pôs o mar para dormir” (NEVES, 2008, p. 508). Nessa última vaga, Graciano perde Fausta e acaba só, assim como Ulisses após Hélios, deus da luz, ter se vingado de toda a tripulação que tocou em seu rebanho sagrado.

3.3.5 *Os Lusíadas*

Em *A ceia dominicana* estão presentes várias menções a *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões. Em uma dessas referências, na rapsódia vinte e quatro, Reinaldo faz uma comparação entre Charpim dos Reis, fotógrafo oficial dos eventos, ironicamente chamado de ministro da fotografia, e o próprio Camões, pois da mesma forma que este salvou os manuscritos de *Os Lusíadas* no naufrágio, Charpim dos Reis também fez o impossível para salvar sua máquina fotográfica no naufrágio do *Peixe que é bom, nada*. No entanto, queremos nos ater em uma lamentação realizada por Graciano que acreditamos ser uma intratextualidade de *Os Lusíadas*. Vejamos, primeiramente, um fragmento do Canto I:

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?²⁵

25 CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acesso em: 22 dez. 2014.

Baco, que era contra a viagem, intentava atrapalhá-la, usando-se de artifícios. O momento que deu origem a essa lamentação de Camões ocorreu quando um falso piloto, mouro e instruído por Baco, que levava a tripulação a uma ilha dizendo que lá cristãos e mouros viviam juntos, na verdade, preparava uma armadilha. Mas, a deusa protetora fez com que um vento os desviasse da rota. O piloto, no entanto, não desistiu. Mais uma vez, utilizando-se do mesmo pretexto, conduzia Mombaça dizendo lá haver cristãos. Baco em forma de mouro já havia avisado ao rei de Mombaça que os cristãos estavam chegando. Por isso, mandou barcos para os receberem como amigos. Ao vê-los, os cristãos desconfiaram e toda a farsa foi decoberta.

A lamentação de Camões é muito significativa para o período classicista, pois o antropocentrismo, as decobertas científicas e o racionalismo traziam certa insegurança ao homem. Na verdade, em meio a um universo infinito, o homem classicista se sentia pequeno e frágil. Diferente do homem do humanismo, que centrado em Deus, sentia-se seguro.

Assim, da mesma forma, em *A ceia dominicana*, Graciano, após sofrer os perigos do naufrágio por duas vezes, que vitimou todos os seus companheiros e também Fausta, avista ao longe, roupas enroladas e pensa em seu amor. Mas, logo chega à conclusão de que não era, pois estava nua quando desapareceu. Chegando próximo, notou que era o corpo de Nicágoras, o antigo grumete, conhecedor de navegação, entretanto, agora estava naquela situação. Voltou ao mar para ser vitimado. Graciano o estimou como um irmão e pensou que poderia ser ele no lugar do defunto, pensou: “[...] que milimétrica diferença de cálculo por parte dos frios fados pusera ali aquele homem e não Graciano Daemon?” (NEVES, 2008, p. 507). Entendemos que Graciano ao receber o livramento do perigo, assim como Camões, percebeu sua fragilidade. Sentiu-se apenas um verme diante do universo que o cercava e proferiu também sua lamentação: “Somos todos não mais que criaturas da noite dos tempos, de onde nascemos e para onde vamos depois de breve exposição à luz” (NEVES, 2008, p. 507).

3.3.6. Outras particularidades entre *A ceia dominicana* e os clássicos

Graciano, após abandonar a esposa Alice em plena lua de mel, porque esta não era virgem, conforme se portava antes do matrimônio, vai para Manguinhos um tanto desorientado em busca de loucas aventuras, com o objetivo de superar o ocorrido. Assim, ao longo do romance, percebe-se que Graciano é como um herói pícaro que estará cercado por várias situações eróticas. Porém, tudo é representado de maneira muito cômica e satírica. Ao longo de sua estadia em Manguinhos, o protagonista encontra muitos alucinados, como Cristácia, Agamemnon, Eugênia, Átila e outros, assim como as personagens: Encólpio em *Satyricon* e Ulisses em *A Odisseia*.

Junto a isso, soma-se a sátira de Neves quanto a relação da embarcação Brigue sueco naufragado e encontrado em Nova Almeida, com a derrocada do matrimônio de Graciano que mente a Agamemnon acerca de sua estadia em Manguinhos: “Fiz bem em mentir. Meu naufrágio, que, por coincidência, também ocorrera em Nova Almeida não era para servir de pasto às rumações técnicas de Agamemnon nem muito menos de tema de palestra no Instituto Histórico” (NEVES, 2008, p. 52). Desse modo, observa-se que o autor, utiliza o naufrágio, satiricamente, por meio de uma imagem popularizada na cultura brasileira, porque no ideário nacional, assim como por ser comum também a outras culturas, naufragar significa levar prejuízo em alguma situação.

Essas obras clássicas utilizadas por Neves foram as mais relevantes. Contudo várias outras, escritas no século XX, foram utilizadas. Esse fato faz-nos constatar que *A ceia* constitui uma miscelânea literária que perpassa o tempo clássico e o contemporâneo, mas que procura comungar as identidades presentes na língua, nos costumes e nas atitudes humanas, convergindo para um mesmo ponto comum: a sátira. Na verdade, o fato de o autor ter misturado as duas culturas, torna *A ceia* coerente, uma vez que grande parte da cultura ocidental sofreu influência da cultura clássica. Em outras palavras, o autor buscou as raízes clássicas e latinas, a fim de atualizá-la em uma obra na Língua Portuguesa.

A língua, segundo Saussure (1975), é patrimônio cultural de um povo²⁶, ou seja, é produzida socialmente ou coletivamente. A língua de cada povo oral ou escrita também é um emblema que representa, em grande parte, a cultura de um povo. Porém é muito comum observar na história a influência de culturas: das mais antigas sobre as mais recentes. Nesse sentido, é inegável que as obras literárias escritas em Língua Portuguesa tenham incorporadas em si, os resquícios da cultura greco-romana.

Pensando dessa forma, *A ceia* não é simplesmente uma obra escrita em Língua Portuguesa, mas uma releitura de *Satyricon* de Petronios Arbites. Por isso, essa releitura torna-se acentuada. Entretanto, a obra é completamente adequada a um contexto brasileiro. Assim, a linguagem satírica praticada pelas personagens, as instituições como casamento, academia de letras, religiosidade, entre outros, é familiar ao leitor, pois representa a comunicação coloquial corrente do dia a dia. Por exemplo, na rapsódia dezoito, na fala inicial de Domingos Cani, *nouveau riche*, histórico e queridinho da ditadura (o ano é 1979), é possível evidenciar essa linguagem: “Já faziam nove dias [...] que minhas tripas não funcionavam direito. Duas horas na cela e o que saiam eram umas pelotinhas que mais pareciam cocô de cabrito” (NEVES, 2008, p. 351). Nesse sentido, o próprio título do livro é sugestivo: “Romance Neolatino”. Ademais, pode-se concluir que a pretensão do escritor não era fazer apenas uma paráfrase das obras supracitadas, mas escrever uma nova.

Voltando-nos para o campo literário, isso permite observar as variadas representações e as correspondências que podem existir dos seres e objetos a partir dos olhares socioculturais dos sujeitos. Com sutileza, Wilberth C. F. Salgueiro (2013, p. 193), autor da obra *Prosa sobre Prosa* faz uso do humor satírico e resume de maneira concisa o que é a obra reinaldiana:

A fábula conta a meteórica fuga de Graciano Daemon para a praia de Manguinhos, com o ambíguo fito de “arejar a cabeça”, após descobrir, nas núpcias, que a noiva não era indubitavelmente virgem. Pirado, vara horas de luxúria, lorotas e delírios, ao conhecer bizarríssimas figuras, como Átila (aliás, Átis), Eugênides, Nilota, Petúnia, Lucrécia, e mais um bando de lunáticos e excêntricos, até chegar a Fausta, metáfora que metralha toda realidade, naufragando-nos nela. [...] servidas num festim sem fim de dionísicas cenas descritas em saborosa linguagem neolatina. Cada rapsódia

26 “[...] a língua é social [...]” (SAUSSURE, 1975, p. 27).

(assim são chamadas, como na *Odisséia*, as 24 partes do romance) é uma viagem, uma linha que se lança ao mar, mar que pertence a um Brasil concreto e real (cheio de crendices e corrupção) e ao mundo imanente da literatura (de tribos e tintas tão díspares).

Por meio da contribuição de Salgueiro pode-se acrescentar que a trama do romance acontece na praia de Manguinhos, numa ceia anual, cujo anfitrião é Domingos Cani. Por isso o título “A Ceia Dominicana”. Nesse sentido, é possível destacar algumas correspondências existentes entre *A ceia* e outras que Reinaldo Santos Neves releu, em especial *Satyricon*.

Na rapsódia quinze, há uma inscrição que é o próprio título dessa rapsódia “*Cave Canem*” que traduzido para o português dá origem a uma frase conhecida popularmente: “Cuidado com o cão”. Graciano e Agamemnon, ao entrarem na residência de Domingos Cani, veem essa inscrição no muro junto a um mosaico que configura um cão. Nisso, percebe-se que existe uma intertextualidade com *Satyricon*. Isso pelo fato de que no clássico latino, na casa do anfitrião Trimalquião, haver a gravura de um cachorro pintado na parede acompanhada da mesma expressão supracitada.

Porém, nota-se que na releitura reinaldiana, o autor faz uma adaptação interessante quando insere as indagações de Agamemnon acerca de quem a inscrição se referiria: “*Cave Canem*”: “O de quatro pés ou o cão de dois? Qual dos dois é canino? Qual dos dois é mais humano?” (NEVES, 2008, p. 293). Essa adaptação, no mesmo instante que ironiza ou satiriza Domingos Cani, pois o sobrenome do anfitrião é um termo latino que significa também cão, traz ao discurso literário uma conotação da cultura popular brasileira, uma vez que nos portões de muitas casas que têm cães é comum ver escrita a expressão intertextual e adaptada: “Cuidado! O cão é manso, mas o dono é bravo”.

Em *Satyricon*, um dos homens que Trimalquião convidou para a ceia e era paupérrimo, enriqueceu rapidamente. Em *A ceia dominicana*, Reinaldo, na rapsódia dezesseis, reconta o ocorrido em *Satyricon*, porém com elementos popularmente brasileiros. Na ceia de Dominigos Cani há um convidado de nome Indalécio Sucerda. Este ganhou na loteria, ficando milionário. O problema é que foi seduzido

por uma vedete do teatro rebolado que veio do Rio de Janeiro e se aproximou dele somente para se apoderar do seu dinheiro. Nesse sentido, o irmão ainda se aproveitou do ato da irmã para lograr uns trocados também. Em pouco tempo, Indalécio estava falido. Ironicamente, Reinaldo usou a simbologia da loteria como uma das únicas esperanças que o pobre tem para enriquecer. O indivíduo que fica rico, mas não sabe administrar seus bens; a vedete carioca interesseira e esperta, bem como as pessoas que se aproveitam da situação alheia para lucrar. Essas são situações comuns do dia a dia que Reinaldo adaptou para a linguagem literária, para sua ficção.

Percebe-se que a vedete não se apaixonou por Indalécio. Seu amor era pelo capital que dele advinha. Então, um amor racional. Ironicamente, na herança grego-romana a noção de amor era algo racional e não emocional. Além disso, a primeira mulher, Pandora, abriu uma caixa que guardava diversos males. Assim, deixou escapar toda sorte de males para a humanidade. O mesmo fez a vedete com Indalécio: soltou o mal da ganância sobre ele. Dessa maneira, outro mal o abateu: o do eterno retorno à pobreza, à miséria, à indignância.

Por outro lado, nota-se que o amor também é racional em se tratando do anfitrião Domingos Cani, que possui semelhanças com Trimalquião. Ambos, tiveram experiências sexuais com outros homens. Mas isso não significava um envolvimento emocional. Em *Satyricon* Trimalquião havia sido, por um período de quatorze anos, amante tanto do seu patrão, quanto da esposa dele. Da mesma forma, em *A ceia dominicana*, Cicuta Pereira havia sido tutor, além de amante de Domingos Cani. Importante salientar que na cultura grego-romana era muito comum os homens se relacionarem entre si.

Falando ainda sobre o mesmo tema, podemos retomar o subcapítulo 3.2, intitulado *A função dos arquétipos no texto*. Na ocasião foi realizada uma reflexão acerca do diálogo de Graciano com o velho Eugênedes, que tenta envolver o protagonista, pondo-se a acariciá-lo. Graciano, conforme sabemos, não gosta, a ponto de dizer: “Está pensando que sou veado?”. Além dessa cena de desdém de Graciano em relação aos atos afetivos do velho, percebe-se que mimeticamente há concepções divergentes em relação à cultura grega e a ocidental, no que tange ao

relacionamento sexual entre homens. Enquanto na cultura greco-romana isso era visto sem preconceito, na ocidental era considerado um vício, uma perversão ou uma doença da alma²⁷.

Isso pode ser facilmente entendido desde quando o velho se afeiçoa por Graciano. Este, em pensamento, sempre o despreza de alguma forma, mas ao chegar ao limite pronuncia a palavra *veado* que é a forma popular e preconceituosa que os ocidentais denominam aquele que é homossexual. Percebe-se, portanto, com este contraponto entre *Satyricon* e *A ceia dominicana* que o tema principal é o erotismo, o picaresco e a sátira, porém de forma muito cômica e irônica.

27 A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1993 p. 51).

CAPÍTULO 4

CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E A CONTEMPORANEIDADE DO ROMANCE

Meu Deus, meu Deus, a que assisto? Quantos sou? Quem é eu?
 O que é este intervalo que há entre mim e mim?"
 Sou qualquer coisa que fui. Não me encontro onde me sinto
 e se me procuro, não sei quem é que me procura.
 Um tédio a tudo amolece-me. Sinto-me expulso da minha alma.
 (PESSOA, 2006, p. 105)

Abstraindo-se do movimento nitzscheniano de eterno retorno, *A ceia dominicana* acolhe a fluidez e a multiplicidade do sujeito contemporâneo, o que provoca o movimento de abertura e fechamento constante daquilo que foi colocado como fim. Em um dos momentos que Fausta, Celia e/ou Psique passa pelo ritual de iniciação de uma seita, é perceptível esse momento cíclico, pois “A natureza é uma cientista, [...]. Os cavalos de hoje, em tempos imemoriais, foram do tamanho de cães; os lagartos de hoje, em tempos imemoriais, foram os dinossauros que hoje só restam deles enormes ossadas” (NEVES, 2008, p. 217).

A narrativa reinaldiana adquire um movimento mítico metamorfoseando-se em uma livre circulação de gêneros textuais, da autoficção, da poesia, do teatro, da carta, da carnavalização e da fábula. Além de não só compor uma narrativa híbrida, também podemos observar a inserção de indivíduos fragmentados e contraditórios que buscam (des)conhecer as suas verdades. Reinaldo insere na obra personagens que mudam seus nomes a todo instante. No caso, Filomena muda o nome mensalmente e a rapsódia sete é dedicada ao contrterrâneo de Cachoeiro, que era conhecido como Átila e agora chama-se Átis.

A personagem principal, Graciano Daemon, se intitula como biforme (centauro), tendo dois corações, dúplice, dividido entre a razão e o impulso, a espiritualidade e a carnalidade. A transformação antagônica no comportamento vivenciado por Graciano é sustentada pela concepção de que o ser humano é dual, ambíguo, variável. Assim, esclarece Stuart Hall na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006, p. 13) “[...] dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”

4.1 EXPLICAÇÕES FILOSÓFICAS, SOCIOLÓGICAS E PSICOLÓGICAS SOBRE A TRAJETÓRIA DO SUJEITO NO MUNDO

Algumas correntes filosóficas concordam que o homem é um ser notável, diferente de qualquer outro ser, pois, embora tenha instinto como os outros animais, é também dotado da capacidade de raciocínio. Quando um animal mata para defender sua comunidade o faz por instinto, porém não é capaz de pensar sobre as razões que o levaram a fazer isso. Diferente destes, o homem quando vai à guerra a fim de defender sua pátria o faz por motivos ideológicos (LURIA, 1979). Entretanto, para outras correntes, embora não possam negar os predicados ontológicos humanos, esse “eu” central que o racionalismo admite no homem é descentrado, porque o sentido que um indivíduo atribui a algo não poderia ser absolutamente seu, mas de outras fontes também.

Há vários estudos teóricos filosóficos, psicológicos ou sociológicos que procuram dar conta de explicar os fenômenos que envolvem a trajetória do homem no mundo: suas origens, a formação de sua personalidade e de seu destino, enfim, o estar no mundo. Além disso, tentam explicar também a contingência do homem e as consequências em relação a um percurso de vida sem garantias e com uma única certeza que é a morte. Dessa forma, procuraremos apresentar alguns desses estudos, os quais servirão de base para a análise e para a discussão de algumas personagens de *A ceia dominicana*.

4.1.1 O existencialismo de Blaise Pascal

Blaise Pascal (1623-1662) admite o homem como centro ou objeto do pensamento filosófico por excelência. Entretanto, em uma das frases célebres do filósofo, é possível compreender a natureza humana por completo: “O homem não passa de um caniço, o mais frágil da natureza; mas é um caniço que pensa” (PASCAL *apud* FISICHELLA, 2006, p. 114). Percebe-se, pelo conceito de Pascal, que o homem possui uma natureza paradoxal, ou seja, ao mesmo tempo em que possui uma

fragilidade, possui também uma fortaleza. Esta se relaciona à capacidade racional. Aquela, à marca do nada ou da miséria ontológica que todo o homem carrega consigo. Nesse sentido, é pela capacidade de pensar que o homem se reconhece mísero na vastidão do universo. Contudo, mesmo utilizando sua grandeza, jamais conseguirá compreender a si próprio e nem encontrar um significado duradouro para sua existência. Pascal denomina isso de realismo trágico. Tal fato ocorre porque o homem se sente como uma criatura despojada de sua posição. Assim, vive buscando, de diversas maneiras, reencontrar-se, curar sua miséria e a morte, mas sem sucesso. Uma vez que não consegue preencher as lacunas existentes em seu ser, procura sempre um meio de esquecer seus problemas, a fim de buscar a felicidade. A palavra utilizada por Pascal para denominar esse fenômeno é *divertissement* que consiste em o homem criar estratégias para tentar fugir de sua condição de miséria. Entretanto, Pascal, citado por Reale e Antiseri (2006a) admite que o *divertissement*, da mesma forma que promove essa fuga de si, também impede o homem de pensar que é uma condição essencial para ele se reconhecer mísero.

É interessante pensar na discussão feita por Gilliard (2009). Nela o autor faz uma releitura sobre a condição miserável do homem preconizado por Pascal, acrescentando que na verdade o homem para suprir seu vazio, busca reconhecer-se importante para si e, principalmente, para os outros, anda vacilante no *divertissement*. Em suma, ele vive numa busca incessante pelo “eu verdadeiro”.

Durante muito tempo os filósofos clássicos e os cientistas modernos ocuparam-se em valorizar o estudo do cosmo, seus elementos e objetos materiais, tentando entender seu funcionamento e suas propriedades. Isso teve notoriedade e importância. Mas, de certa forma, não trazia o resultado esperado ou deixava lacunas sobre a investigação pretendida. Um dos primeiros, no período moderno da filosofia a observar essa deficiência e a tentar buscar as razões para isso, segundo Reale e Antiseri (2006a), foi Immanuel Kant (1724-1804). Em sua obra *Crítica da razão pura* (2010), o filósofo inova ao estabelecer aquilo que chamou de “Virada copernicana”. Assim como para Copérnico o fato admitido pela Igreja de que o sol girava em torno da Terra (heliocentrismo) não explicava certos fenômenos observáveis.

Para Kant o fato de o homem girar em torno do objeto tentando achar explicações, também ocasionava o mesmo problema. Dessa forma, para Kant a busca do conhecimento não se baseia em o homem procurar entender o objeto, mas é este que gira em torno do universo do pensamento categórico do homem se adequando a ele. A “virada copernicana” de Kant serve para entendermos a importância que se passou a dar ao ser que pensa em detrimento ao objeto que é pensado (REALE e ANTISERI, 2006a).

Nota-se que, de certa forma, as teorias de Blaise Pascal e Immanuel Kant aproximam-se. Isso porque o primeiro enfatiza a racionalidade do homem colocando-o como centro do pensamento, tanto que por meio dessa racionalidade, pode-se reconhecer mísero e, por esse motivo, lança-se na busca por uma identidade verdadeira que o satisfaça, porém sem nunca conseguir. No mesmo sentido, para Kant o homem também constitui o centro do pensamento filosófico e, por isso, é necessário voltar à ciência para o conhecimento não do objeto, mas desse ser pensante, buscando entendê-lo em todos os sentidos. No entanto, pode-se afirmar, com toda propriedade, que essa busca é infinita.

Queremos, a partir das teorias de Blaise Pascal e das contribuições de Immanuel Kant, caracterizar o protagonista de *A ceia dominicana*, Graciano Daemon. Observamos que sua trajetória dentro do romance é marcada por problemas existenciais. Inicialmente ele, como narrador de suas aventuras e desventuras, conta a derrocada do seu casamento ainda na noite de núpcias. Ele afirma ter sido enganado por Alice, sua noiva, que até aquele momento fingia ser virgem, quando na verdade o traía. Diante deste fato, sua condição é de desespero e de angústia, perda de estabilidade emocional, perda do rumo na/da vida e perda de sua própria identidade. Percebe-se que essa situação o leva a sair, chegando à praia de Manguinhos (ES). O começo da primeira rapsódia (Neves, 2008, p. 21) é bem esclarecedor:

Cheguei a Manguinhos no meio da tarde de sábado, vindo naufrágio do meu casamento. Nem era arenosa Manguinhos o meu destino: não tinha destino. Na forquilha da estrada, ao toque de um impulso, desviei à esquerda, como bem poderia ter seguido em frente em direção ao polo sul. O que provocou esse impulso? Talvez o dedo de um deus (ou uma deusa); talvez um sopro de viés do vento nordeste; talvez o vislumbre daquela prainha ali a um

passo, traquila e mansa, de alvas areias e suaves marolas. E eu trazia enferma a alma e precisava de um bom lugar onde idônio, pudesse, e aprazível, melhor cuidar, e circunscrito, de sua saúde.

Podemos notar que nesse trecho, Graciano revela sua condição de desorientado. Ele simplesmente deixa a pousada onde passava as núpcias, toma seu carro e sai em busca de algo que pudesse confortar sua alma enferma. Ele encontra na praia de Manguinhos um escape, uma vez que sua aparência significou tranquilidade e mansidão em face do turbilhão que sua vida estava enfrentando.

Embora Graciano estivesse passando por um momento terrível, a condição de narrador e protagonista de sua própria história, faz-nos compreender que ele é consciente de sua miséria, de suas fragilidades. Mas, ao mesmo tempo, essa mesma consciência que denuncia seu estado de fraqueza humana o faz também reconhecer-se forte, pois assume a iniciativa de querer superar as lamúrias, por meio da busca de novas experiências de vida.

Essa força racional o capacita partir em busca de um triunfo, de um rumo para sua vida, da reconstrução de sua identidade fragmentada. Isso acontece de forma instintiva por meio daquilo que Pascal chama de *divertissement*. Podemos notar que é no ambiente ameno da praia de Manguinhos que Graciano procura encontrar a tranquilidade para curar suas angústias. Lá ele se depara com pessoas inusitadas e um ambiente rico em festividades orgíacas, especialmente as que aconteciam na casa do anfitrião Domingos Cani. Ele se lançou nessas aventuras e desventuras, que se mostraram recheadas de novidades sem precedentes, sem limites e sem reservas, a fim de esquecer seus problemas. Na verdade, o *divertissement* funcionou como uma “válvula de escape”. Contudo, no decorrer do romance, ele traz à tona as lembranças do seu casamento naufragado, mostrando o estado miserável que ainda se encontrava seu ser.

A busca pela satisfação humana é constante e inatingível e, é isso que Gilliard (2009), ao fazer uma releitura de Pascal quis mostrar, quando disse que o homem vive uma busca incessante pelo “verdadeiro eu”. Graciano é caracterizado por essa busca.

4.1.2 O pensamento niilista e o amor fati por Friedrich Nietzsche

Apresentamos um fragmento da filosofia nietzschiana com a qual caracterizaremos algumas personagens do romance em pauta. Segundo Reali e Antiseri (2006b), Friedrich Nietzsche (1844-1900) ao amadurecer sua compreensão sobre o “destino” do homem, nega valores tradicionais criados pelos homens, que minimizam a si próprios, como a metafísica, o racionalismo, a história monumental, a moral, o idealismo e o cristianismo e, por conseguinte, a morte de Deus. Nesse sentido, o anulamento de todos esses valores que sustentam o homem, lança-o na dimensão do nada. Seria como se pudesse deixar tudo para trás para recomeçar, é o que ele chama de niilismo, recomeçar a construção de uma sociedade como a pré-socrática, século VI a.C., cercada dos valores artísticos dionisíacos e apolínicos. Reali e Antiseri (2006b, p.3) explicam o pensamento de Nietzsche da seguinte forma:

Nietzsche afirma que a civilização grega pré-socrática explodiu em uma aceitação vigorosa da vida, em uma exaltação corajosa dos valores vitais. E identifica o segredo desse mundo grego no *espírito de Dioniso*: Dioniso é o símbolo da força instintiva e da saúde, de uma humanidade em pleno acordo com a natureza. A arte grega, todavia, deve seu desenvolvimento não só ao espírito dionisíaco, mas também ao *apolíneo*: visão de sonho, senso da medida e de límpido equilíbrio. E se o apolíneo se exprime nas artes figurativas, o dionisíaco explode na música. Os dois instintos caminham um ao lado do outro 'no mais das vezes em abertas discórdias' até quando 'por causa de um milagre metafísico da 'vontade' helênica', aparecem acoplados, gerando a obra de arte, igualmente dionisíaca e apolínia, que é a tragédia ática (Grifos do autor)

Observamos com isso que Nietzsche não nega totalmente à metafísica ou a importância dos mitos, mas o faz no sentido de que isso não minimize o potencial humano e a condição de uma vida terrena plena. A prova disso é a admissão dos mitos gregos do século VI a.C como modelos dessa plenitude de vida.

Porém, para alcançar esse novo estado, há algo a favor do homem despidido dos antigos valores tradicionais: assim com o mundo, ele é dominado pela vontade de aceitar-se e de repetir-se e, a isso, Nietzsche denomina “eterno retorno”. Reali e Antiseri (2006b, p. 8) explicam que:

O mundo não procede de modo retilíneo em direção a um fim (como acredita o cristianismo), nem seu devir é o progresso (como pretende o

historicismo hegeliano e pós-hegeliano), mas 'todas as coisas retornam eternamente e nós com elas; nós já existimos eternas vezes e todas as coisas conosco' .

Por outro lado, a aceitação do mundo como é, o amor à vida e ao destino, ainda que seja felicidade e dor, é o “amor fati”. Nesse sentido, nessa nova sociedade em construção, configura-se o super-homem, um novo projeto que vai além do simples ser humano, pois rompe com o aprisionamento das antigas tradições, criando novos significados no mundo. O homem vive com entusiasmo, suporta aquilo que é necessário ainda que seja doloroso. Assim, ele aceita e ama.

Notamos uma personagem que carrega fortemente as características da filosofia de Nietzsche: Fausta. Esta inicia uma trajetória de vida sofrida, submetida a espancamentos e ao trágico estupro, fugindo de casa sem rumo certo. Ela carrega consigo uma dificuldade em se aceitar totalmente mulher, homem e andrógino. Tem dificuldade de aceitar seu próprio destino, experimentando o sofrimento.

Percebemos que essa condição vivida por Fausta diz respeito aos valores tradicionais, aos quais ela estava apegada: a falta de uma família perfeita, segundo os parâmetros religiosos. Quando ela entra na Igreja e pede à Nossa senhora para deixar de ser mulher sem sucesso e, por outro lado, o fato de acreditar que teria sido atendida por um deus qualquer que presidia as águas onde tentou por três vezes tirar sua vida, mostra a crença tradicional em uma entidade superior que poderia dar-lhe uma vida melhor, o escape do sofrimento antes e após a morte.

Porém, a felicidade que Fausta alcança e, que, portanto, marca sua vida até seu fim trágico, é no ritual de iniciação do “teletê”, para pertencer a uma entidade de hermafroditas. Assumir a doutrina do grupo simbolizava a negação dos valores tradicionais e a aceitação da vida terra, a única existente. Ela aprendeu a amá-la e a vivê-la intensamente, ainda que ela significasse dor, sofrimento e um fim trágico. Assim, Fausta amou Graciano mesmo de forma platônica, aproveitou os poucos momentos junto a ele. Embora o desejo de suicídio a perseguisse, não foi isso que a dizimou no fim do romance, mas um acidente: um naufrágio.

Nessa descrição da vida de Fausta, foi possível observar a condição paradoxal do sujeito, ocorrendo uma flutuação entre os opostos, porque o sujeito assume identidades diferentes em momentos distintos.

Contudo, não é somente em Fausta que notamos essas personalidades extremas; Graciano também manifesta sua identidade contraditória. Pudemos perceber isso quando o estudamos no mito do centauro, no subcapítulo 2.2.1 e também quando observamos suas características ligadas às divindades gregas Apolo e a Dioniso, no subcapítulo 2.2.8. Falamos que o centauro era uma criatura metade homem e metade cavalo, conhecida nas narrativas gregas como um ser dividido por duas naturezas: pela razão humana e pelo instinto animalesco. Observando os diversos indicativos da trilogia graciana de Reinaldo Santos Neves, em *Poema Graciano*, *As mãos no fogo* e *A ceia dominicana*, que apontam para uma ligação entre essas naturezas do centauro e as atitudes do protagonista, mostramos, que em momentos flagrantes, ele se comporta entre o equilíbrio racional – moderado em seus desejos e apetites sexuais – e entre o desequilíbrio, pois é carnívoro sexualmente, ou seja, não consegue conter seus instintos.

Já sobre a ligação de Graciano às características apolíneas e dionisíacas, falamos um pouco sobre a oposição entre eles, que acaba convergindo para apenas um ponto comum quando se trata do gênero tragédia, conforme argumentou Nietzsche. Embora o equilíbrio apolíneo fosse o alvo em Atenas, retomando aqui a Grécia Antiga, o deus Dioniso era muito celebrado. A respeito dessa oposição feita à inserção do culto de Dioniso na Grécia, Eliade afirma que não importando qual seja a narrativa, inserida no culto dionisíaco na Grécia, os mitos ou mesmo os fragmentos que os representam, apontam para uma oposição de um sentido um tanto quanto profundo.

Segundo o estudioso, eles informam dois fatores: a experiência religiosa dionisíaca e a estrutura específica do deus. Nesse sentido, Dioniso resistia e perseguia seus opositores, porque sua experiência religiosa colocava em risco o estilo de vida e os valores gregos, ou seja, da religião olímpica e suas instituições. Embora esse autor não fale especificamente sobre o deus Apolo, a palavra “oposição” refere-se exatamente à inserção do culto dionisíaco na Grécia, quebrando a estabilidade

proporcionada pelo culto a Apolo. Portanto, Apolo e Dioniso possuem identidades antagônicas. Assim, enquanto Dioniso, deus do vinho, provoca a histeria, as orgias e os excessos, Apolo é o realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visando suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva (BRANDÃO, 1987, p. 85). Enquanto o mundo de Apolo é o mundo do equilíbrio e da “normalidade”, o de Dioniso é o do caos e da constante “transformação”.

Esse deslocamento identitário dos personagens destacado aqui, principalmente pela personagem Graciano, é evidenciado pela flutuação entre os comportamentos contrários. Estes são marcados em um primeiro momento por aquilo que é considerado “normal” para depois, a “transformação. Duas forças opostas que são empurradas em direções diferentes (HALL, 2006, p. 13). Entendemos que, a condição de “civilizado” do sujeito pode não passar de uma máscara que pode cair dependendo das circunstâncias, deixando aparecer um lado “selvagem”, oculto ou adormecido dentro do ser humano, que é capaz de acordar ou manifestar-se e transgredir as normas impostas pela sociedade em que está inserido.

4.1.3 Aspectos sobre *A identidade cultural na pós-modernidade*, por Stuart Hall

Um dos motivadores da “crise de identidade” apontada por Hall é o processo de globalização, pois este incide diretamente sobre a identidade cultural do sujeito, uma vez que ela se apresenta em forma de multicultural. Dessa maneira, nem mesmo as culturas nacionais, as quais refletiam ou deveriam comungar aspecto quanto ao pensamento ideológico, político, econômico e social têm se mantido unificada. Porém, a partir da influência cultural de uma nação sobre outra tem ocorrido uma mescla que, em alguns casos, torna difícil caracterizar uma nação. O autor denomina isso de “híbridos culturais”. Com efeito, assim como pode ocorrer o afrouxamento da cultura nacional, em alguns aspectos, pode ocorrer também o enrijecimento em outros. Dessa forma, para Hall (2005, p. 73):

O efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural. Eles argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e um reforçamento de outros laços e lealdades culturais, acima e abaixo do nível do estado-nação .

Se observarmos, desde as discussões iniciais sobre a “descentralização do sujeito”, veremos que Hall vem tratando de uma evolução ou de uma saga diaspórica pela qual o homem vem sofrendo ao longo dos séculos. Esse processo torna-se cada vez mais acirrado. Mediante esse fato ocorrem mudanças drásticas no modo de ser do indivíduo. Ele não mais se estabelece como um ser uno, completo, mas, fragmentado e introduzido numa crise sem precedentes.

Considerando que Reinaldo Santos Neves utilizou como fonte de *A ceia dominicana* obras greco-latinas e várias outras nacionais, não há como negar a micelânia cultural no romance. O conhecimento ocidental foi sumariamente influenciado pela cultura greco-latina, nisso consiste a globalização. Contudo, não podemos considerar que ela se conservou ou ficou enrijecida da mesma forma como a recebemos, depois de séculos terem se passado. Pode acontecer de um ou outro permanecer, mas a religiosidade ocidental, a forma de se conceber a política, a economia, causaram, sem dúvida, o deslocamento, a modificação e a hibridização deles. Por isso, entendemos, conforme referencia Hall, que os processos que envolvem a globalização da cultura são dinâmicos. Sendo assim, pretendemos analisar alguns exemplos presentes em *A ceia dominicana*. Vejamos quando Petúnia (p. 154-155) expressa seu pensamento sobre os assuntos ligados à mitologia grega dizendo:

Tem umas coisas boas, mas também tem umas coisas que mulher não aprova, quer dizer, uma mulher feminista como eu. Você sabe que grego é tudo homossexual, olha, não tenho preconceito não, por mim tudo bem, mas uma coisa é homem gostar de homem, outra coisa é dizer que mulher só serve pra ter filho e cuidar de casa e da cozinha. E grego é assim. Tudo que é bom é do homem, tudo que é ruim é da mulher. Pô, cara, os gregos inventaram que existiu uma mulher chamada Pandora que tinha uma buceta, me desculpa, também não gosto dessa palavra, prefiro perereca, mas é o que está lá no livro, tinha uma buceta tão infeliz que todas as desgraças do mundo saíram da buceta dessa Pandora. Todas as desgraças, a guerra, a fome, o câncer, a miséria, o ódio, a inveja, a estupidez, tudo isso saiu lá da buceta dela. Pô, o homem é que faz essas merdas todas e a pobre da Pandora é que leva a culpa? Não dá pra engolir essa não, Graciano, você o que você acha?

Encontramos nessa citação um tema importante que diz respeito à transposição do pensamento greco-latino para a cultura ocidental: a questão de gênero. Na sociedade clássica a noção de gênero foi estabelecida pela mitologia grega. Uma vez que nas narrativas míticas as primeiras sociedades foram masculinas e a primeira mulher criada foi Pandora, responsável por abrir a caixa e liberar os males no mundo, percebemos os seguintes pensamentos e atitudes sociais: os relacionamentos masculinos eram mais comuns que os estabelecidos entre homens e mulheres, a pederastia também era considerada normal e parte da educação masculina. Normalmente as mulheres eram desconsideradas, não eram cidadãs, cuidavam dos filhos e da casa e procriavam. Contudo, o pensamento expresso por Petúnia vai completamente de encontro ao pensamento grego, pois ela não aceita que lugar de mulher é cuidando de filhos e da casa.

A base de sua argumentação é centrada num movimento de luta iniciado nos anos 50, mas muito presente na atualidade: o feminismo. Esse movimento questiona o porquê de em todas as sociedades a mulher ter um papel secundário, fazendo com que a história fosse construída por um viés masculino. Por outro lado, quando diz que “grego é tudo homossexual”, mas que não tem preconceito, pode parecer em um primeiro momento que ela realmente está isenta do rol dos preconceituosos. No entanto, ele está presente em seus discursos taxativos “é tudo homossexual”. Além disso, na Grécia não existia essa noção de homossexualidade, pois se relacionar com outro homem fazia parte da cultura grega. Assim, o fato de ela dizer que sabe tudo acerca da cultura grega não se sustenta: “O que você quiser saber de mitologia grega pode perguntar que eu sei” (NEVES, 2008, p. 153). Na verdade, percebemos que ela conhece os fatos da mitologia grega, mas os interpreta por meio de uma visão ocidental cristã, que não aceita o homossexualismo ou o vê como pecado.

O mesmo vemos quando senhor Eugênídes faz suas tentativas frustradas de conseguir uma noite de amor com Graciano. Ele tenta persuadi-lo de todas as maneiras: por meio do toque, da literatura, da oferta de influência profissional e até de declaração pública “[...] a noite hoje é minha e sua e de mais ninguém” (NEVES, 2008, p. 65). Notamos que o pensamento de Sr. Eugênídes está alinhado com o pensamento grego e quando Graciano o chama de veado, ele diz: “[...] veado não, que termo é esse! Frater, frater, é isso que vejo em você irmão, irmão gêmeo da

minha alma, da minha alma viúva e solitária” (NEVES, 2008, p. 65). Por outro lado, a recusa de Graciano é cercada de preconceito e alinhada com uma visão ocidental cristã.

No filme *Troia*, estrelado em 2004, dirigido por Wolfgang Petersen, percebemos também algumas transposições do pensamento greco-latino para o ocidental. Há algumas lacunas que somente com um olhar crítico podemos perceber. O filme inicia com o herói Aquiles, papel do ator Brad Pitt, deitado com várias mulheres, quando um mensageiro chega apressado solicitando-o nas fileiras do exército grego para lutar com um dos campeões do exército inimigo. Aqui podemos fazer uma primeira intervenção. Sabemos que os gregos, especialmente os do exército, se relacionavam com outros homens.

Platão, em seu livro *República* (1991), incentivava essa prática, porque segundo ele os homens cuidariam melhor uns dos outros na batalha. Dessa forma, para um filme que conta uma narrativa grega, colocar um guerreiro herói fazendo amor com outros homens antes de sair para o campo de batalha não seria muito bem aceito por expectadores ocidentais. Logo, para que ficasse aceitável, nada mais justo que fazer certas alterações.

Outro momento que não nos deixa calar é quando o herói troiano Heitor, papel do ator Eric Bana, mata o primo e amigo de Aquiles, Pátrocles, papel do ator Garrett Hedlund. Nesse momento, Aquiles é tomado por um ódio e um desejo de vingança mortal que não conseguimos entender o motivo de tamanha fúria. A razão é que Pátrocles, na verdade, era o grande amor de Aquiles e isso não poderia ficar claro em um filme feito para expectadores ocidentais.

4.1.4 Os relacionamentos humanos

Realizaremos neste subcapítulo uma reflexão a respeito da análise que fizemos das personagens a partir do enquadramento de cada uma nos mitos/arquétipos gregos. Assim, algo que pudemos notar foi que está patente aos nossos olhos a questão dos

relacionamentos humanos. Acerca disso, Zygmunt Bauman, certifica que a fragilidade dos laços humanos é fruto da modernidade líquida ou pós-moderna. Na obra *Amor Líquido* (2004), o sociólogo polonês decifra o mundo, principalmente, o sujeito. Este é visto como o ser mais fragmentado e mais perdido com o tempo e com o espaço que o cerca e também consigo próprio. Ainda para Bauman (2004, p. 08), “[...] a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos [...]” geram uma nova fase nos relacionamentos.

Acreditamos que a vulnerabilidade e a instabilidade dos vínculos familiares e amorosos apresentam características do denominado “amor líquido”, nas personagens do nosso *corpus* desta pesquisa. A começar, a personagem narradora e observadora, Graciano Daemon, que se intitula centauro/biforme, em relação a sua própria família, se vê como um “filho do acaso, do sem querer” (NEVES, 1983, p. 16). Segundo Bauman, “no líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência” (2004, p. 08).

Consideramos que a personagem Graciano apresenta sentimentos conflitantes perante si, com a própria família e com as mulheres com quem se relacionou. Na parte final da obra, diante da sua quase morte líquida, o centauro, conforme evidenciado no subcapítulo 2.2.6, *O mito da beleza masculina*, vê as mulheres com quem se envolveu em sua vida pregressa.

A quantidade de relacionamentos amorosos, inclusive incestuosos, vividos pelo protagonista, revelam os vários conflitos com que se envolveu. Ele se lembra de cada um dos momentos por meio de características que ficaram marcadas em seu íntimo. Mas, o mais marcante para Graciano, foi sua derrocada final, sem Fausta. Mais um amor perdido, dentre muitos. Assim, diante da insatisfação, da tristeza e da desilusão, somente lhe restava as lembranças.

Observamos ainda que, diante de tantas opções, anteriormente a esse naufrágio final, à personagem não importava quem seria o seu alvo para a volúpia. De acordo

com o seu poema, *Para o consórcio da cama* (p. 244), tanto importava ser alguém de alto nível, de classe baixa ou com algum parentesco. Vejamos o poema:

Nasci cheio de amores, amoral,
sabendo de mim para mim que sempre amaria
a mim mais que a mim mesmo,
e que as mulheres todas seriam primas no meu amor,
desde as princesas sífilíticas às camareiras de hotel,
e que por elas e por mim perderia por fim a minha cabeça.

Nesse poema Graciano mostra a possibilidade e a disponibilidade de se relacionar indiscriminadamente, sem medidas e sem reservas. Ele simplesmente se lança na vida entendendo ser essa sua sina. Observando ainda Graciano, em seus vários relacionamentos fugazes, podemos encontrar princípios, tais como o egocentrismo, em que sua capacidade é excessiva ao exaltar sua própria personalidade, especialmente no que tange à vida sexual. Podemos destacar também o seu pertencimento, característica esta carnal e momentânea, referente a uma de suas amantes. Fato esse que se torna coerente nesse trecho do romance: “[...] sou capaz de a noite toda pernoitar no corpo de Eugênia e fazer dele a minha pátria de adoção. Pois pátria é o país onde o pênis se sente em casa” (NEVES, 2008, p. 243). Vemos que Graciano faz do corpo de Eugênia sua posse, seu aconchego e o lugar onde se sente à vontade. Contudo, isso não ocorre apenas com Eugênia. Confirmamos mais uma vez que, em seus questionamentos e também de alguns de seus amigos, que Graciano abre um leque muito grande de possibilidades amorosas, de forma possessiva. Tomemos como exemplo, Átis (p. 174). Essa mulher é alvo de seu prazer imediato, como vemos a seguir:

Átis exclamou de repente: Graciano o que é? Comedor de mulher. Que merda é essa perguntei. Ele: Áquila que costumava dizer isso: Graciano vai longe e vai ser um grande comedor de mulher. Fiquei pensativo. Era assim que Áquila Braz Rubim me via então: comedor de mulher? Tudo bem, não nego que fosse, que era, que fui, que sou, que serei: e não foi para isso que Deus criou a mulher, para o homem comer?

Percebemos como Graciano fica surpreso e pensativo ao descobrir o que Áquila Braz Rubim pensa sobre ele. No entanto, a surpresa e a reflexão quanto às palavras do companheiro de aventuras o fizeram chegar a um “denominador comum” acerca de seu papel de herói aventureiro: era mesmo um “comedor de mulher” nato. Afinal, a mulher fora criada para tal ofício.

Nessa vida desregrada de Graciano certos relacionamentos não passam de um estágio de amor momentâneo. Sendo assim, seus relacionamentos amorosos, na maioria dos casos, acabam se transformando em decepção ou em tragédia. Não foi à toa que Bauman (2004, p. 17), por meio de suas premissas, assegurou que:

[...] não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer [...] chegado o momento, o amor e a morte atacarão – mas não se tem a mínima ideia de quando isso acontecerá. Quando acontecer, vai pegar você desprevenido.

O autor é incisivo ao dizer que não há meio de se aprender a amar e a morrer. Mas, é num momento não esperado. Não se processa que isso possa ocorrer, que existe o fator surpresa.

Quanto às relações afetivas mais marcantes a que Graciano se dedicou, citamos aqui, os relacionamentos com Alice, Eugênia e Psique, em que a morte sempre esteve presente. Em relação à Alice, a morte física não ocorreu, pois o noivo naufrago tinha “[...] a certeza de que pau nenhum tinha visitado aquele corpo nem frequentado aquele escrínio antes” do dele (NEVES, 2008, p. 131). Mas, a sua decepção no leito de núpcias, ao constatar que não houve sangramento, o levou ao naufrágio nupcial. No que concerne ao relacionamento de Graciano com a bacante Eugênia, a morte do centauro advém após “naufragar numa trepada” (NEVES, 2008, p. 255). Complementamos esse trágico acontecimento quando o seu maior orgulho, seu membro (p. 266), desfalece nas mãos frias da amena Eugênia:

Ahhh, gemeu ela de novo; e ainda vem pra mim todo engravatadinho! Quis abrangê-lo nas mãos frias; o pau, esse não sei se sentiu falta da mão calejada de Cristácia; o que sei é que imediatamente desfaleceu nas mãos frias da amena Eugênia. Não, não, não, berrou ela. Não faz isso comigo não! (NEVES, 2008, p. 266).

Entendemos que esse fato trágico, para um “comedor de mulher”, é uma situação muito constrangedora, pois a alegria de Eugênia em ter um relacionamento sexual vigoroso, de repente, se transforma num desfalecimento do órgão sexual masculino tão importante para a concretização do ato. Ao mesmo tempo em que ocorre a morte, ocorre também a decepção de ambos. Tudo isso de forma inesperada, de acordo com o fator surpresa.

No que se refere ao fator surpresa “morte”, que envolve Graciano e Psique, começamos apresentando trechos da narrativa em que a questão mórbida é explicitada. A primeira é quando, para passar em um mata-burros, Graciano precisa se desviar de um “cadáver de árvore” (NEVES, 2008, p. 214). Depois (NEVES, 2008, p. 214-215).

[...] quando em uma clareira no meio do bosque nasceu-me diante dos olhos outro cadáver: o cadáver, desta vez, de um casebre.
 [...] um casebre morto e largado ali para servir de tumba de si próprio. [...] O piso era de terra batida [...], e aqui e ali viam-se, em diferentes estágios de decomposição, os restos mortais de fezes ali deixadas por gente [...].
 [...] o casebre ao abandono [...] era um símbolo da presente minha situação: pois também eu era um edifício vazio, [...] à mercê de todo tipo de deturpação.

Nesse sentido, a metáfora de ser Graciano um casebre abandonado, ou seja, morto para o amor, não acontece de forma abrupta. Todo o caminho trilhado por ele até a chegada ao ritual Teletê de Fausta estava permeado pela morte, dando indícios da morte pré-anunciada de um relacionamento afetivo verdadeiro que faleceria com a literal morte líquida da amada hermafrodita. Mas, é com Psique que Graciano espera sua redenção. Vejamos o que ele diz acerca dela: “[...] era ela a pessoa que, única no mundo, realmente me amava sem condições: nada sabia sobre mim, e entretanto me amava de modo sobremodo” (NEVES, 2008, p. 480). Por causa desse sentimento que Graciano nutria a linguagem adotada com Psique é de respeito e consideração. Isso mostra que seu amor à Célia (trocadilho do nome de Alice, sua suposta noiva virgem) é puro e verdadeiro. Esse linguajar ameno pode ser percebido no diálogo entre os dois amantes (p. 481):

E o que vieste fazer aqui? Ela disse: Nada mais do que ver-te: meu desejo e minha sina é amar-te de longe. Eu disse: Por que te mostraste então? Ela disse: Porque me chamaste. Eu disse: Então és Fausta, Fausta que ama Graciano. Ela disse: Por que me chamaste? Eu disse: Porque agora sei que sou Graciano que ama Fausta.

Após seu encontro com Fausta, Graciano percebe que os seus vínculos amorosos eram todos falsários, todos impostores. É por Célia, isto é, por Psique, isto é, por Fausta, que sentiu fluir o amor. Ele expressa essa certeza, quando diz: “Precisava achar a moça do bosque, declarar-me a ela, persuadi-la da firmeza do meu amor.” (NEVES, 2008, p. 485). Em outro trecho, da mesma página afirma: “Não faço outra

coisa em Manguinhos, pensei, senão transcorrer praias em busca de mulheres. Mas esta não é qualquer mulher: é a mulher que amo e que me ama”. Essas declarações do protagonista confirmam que ele realmente havia sido flexado por Eros, o cupido, deus do amor. Na verdade, não somente o amor estava presente nessa relação, mas também a morte, pois no fim do romance, especialmente na rapsódia vinte e quatro, os naufrágios vitimaram Fausta, deixando Graciano desconsolado pela perda, por não ter conseguido salvá-la da morte, do seu destino. Vejamos alguns trechos (p. 504) que comprovam isso:

O barquinho de Nossa Senhora não aguentou: a vaga ingente lhe separou as tábuas do fundo e dos flancos, e a matéria das tábuas repartiu numa dezena de lascas, que se espalharam sobre as ondas: e a doce Fausta, arremessada longe, desapareceu no torvelinho do mar naufragioso.

Da mesma forma como aconteceu entre Graciano e Fausta, entendemos que ocorreu com Orfeu e Eurídice, no mito do amor após a morte, em *Metamorfoses* de Ovídio (2006, p. 97). Podemos encontrar um ponto em comum entre o clássico e *A ceia dominicana*. Vejamos um trecho do mito:

Recebe o trácio Orfeu cõa a bela esposa
 Lei de que para trás não volte os olhos
 Enquanto for trilhando o feio abismo,
 Se nula não quiser a graça extrema.
 Por duro, esconso, desigual caminho,
 De escuras, bastas névoas carregadas,
 Um após outro os dois, vão em silêncio:
 Já do tartáreo fim distavam pouco.
 Temendo o amante aqui perder-se a amada,
 Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos:
 De repente lha roubam. Corre, estende
 As mãos, quer abraçar, ser abraçado,
 E o mísero somente o vento abraça.
 Ela morre outra vez, mas não se queixa,
 Não se queixa do esposo; e poderia
 Senão de ser querida lamentar-se?
 Diz-lhe o supremo adeus, já mal ouvido;
 E recai a infeliz na sombra eterna.
 Fica atônito Orfeu cõa dupla morte.

Deste modo, a tragédia do mito de Orfeu comunga ironicamente com a experiência do amor verdadeiro de Graciano que, embora de forma breve, foi destruído na “morte líquida e certa” (NEVES, 2008, p. 502). Ao poeta centauro, assim como a Orfeu, o que lhe resta, é observar o horizonte: “Sentei-me, náufrago para sempre,

nas areias, tendo nos braços, em vez de Fausta, o que me restara dela por espólio: seu vestido” (NEVES, 2008, p. 510).

4.1.5 Aspectos sobre *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*

É notório que a literatura é interdisciplinar. Por isso, pretendemos, após a exposição das noções de filosofia fundada por intermédio do pensamento clássico e da sociologia de Hall, aproveitá-las e ligá-las às concepções do fazer literário. Para isso, lançaremos mão da obra *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2011) escrita por Tatiana Salem Levy.

Levy apresenta a experiência do fora, introduzida por Blanchot e amplamente debatida por Foucault e Deleuze, como uma mudança de perspectiva ocorrida no campo literário a partir do século XX. Até então, cultivava-se a concepção fatalista do *logos* grego de que literatura e mundo se equivaliam e que o homem (eu) estava no centro da criação literária. Acreditava-se que para uma obra ter credibilidade o texto deveria estar devidamente assinado pelo seu autor. Ou seja, a tessitura literária precisava emanar de alguém. Era como se o discurso presente na narrativa fosse fruto de uma mente pensante. Esta cria, de forma absoluta, a partir de um mundo onde os seres são tarjados com um sentido já existente e, portanto, também absoluto.

No fazer literário, o homem (eu) reina desmedidamente, pois é dele a racionalidade e a capacidade de misturar os sentidos existentes para as coisas e transportá-los para o mundo ficcional. Nessa concepção, parece que o homem (eu, autor), ao empreender-se pelo caminho da criação literária, o faz por um rumo já traçado e com poucas possibilidades de inovação, uma vez que a realidade reflete o mundo ficcional e vice-versa. Pode-se também inferir que o percurso, tanto do escritor quanto do leitor, era mais seguro, reduzindo as dificuldades de elaboração e compreensão de tal fazer.

A experiência do fora em que Levy procura fundir o pensamento dos estudiosos supracitados vai de encontro à ideia fatalista clássica, buscando superar essa visão de mundo. Segundo a autora, para Blanchot não existe uma equivalência entre o mundo real e o ficcional ou um sentido pronto com o qual o escritor trabalha. Mas, aquele que se propõe a criar literatura, interage com um material desconhecido, que somente com o uso permanente dele poderá descobrir como moldá-lo. Dessa forma, pode-se compreender como a linguagem literária torna-se difusa em relação ao mundo real.

A expressão “palavra literária” usada por Blanchot diferencia-se daquela cotidianamente empregada. Isso ocorre pelo fato delas serem anversas e, também, pelo fato de o homem (eu criador) não poder controlar o fazer literário. A literatura acaba por ser responsável por criar sua própria realidade. Da mesma forma, aquele que se empreendeu no caminho difuso do fazer literário, aquele que lê ou decodifica, deve se engendrar por uma vereda também desconhecida. Mas, o fazer literário mal alcançou esse caráter quase autônomo devido ao fato do homem (eu, autor), que estava no centro do fazer literário, ter sido destronado do seu posto.

Levy ao falar da leitura que Foucault realiza sobre a questão do fora de Blanchot mostra que o objetivo do filósofo era enfatizar o apagamento do sujeito, “ser-literatura”, e o (re)surgimento desse ser transmutado em ser da linguagem ou “ser-linguagem”. Inicialmente, Foucault, assim como Blanchot e Deleuze, nega o tradicionalismo que está na base do pensamento cartesiano “penso, logo existo”. Era necessário modificar essa expressão, que centraliza o homem no fazer literário, dando-lhe um sentido de sujeito apagado ou fragmentado.

Foucault institui o “Falo, logo existo”, porque essa sentença descoloca da evidência o homem como centro, despersonalizando-o e tornando a linguagem literária impessoal. Dessa forma, o espaço em que a linguagem literária se realiza pode ser comparado a um lugar vazio. Por meio desse lugar, ela age de maneira tácita narrando àquilo que quer livre de um sujeito falante que lhe emprega seus sentimentos e suas impressões do mundo. Portanto, essa experiência radical com a linguagem literária transcende a oposição entre interioridade/exterioridade e sujeito/objeto/eu do mundo que se intitula “do fora”.

Nesse sentido, uma vez que a literatura inscreve-se numa experiência do fora, gozando de um ambiente de perfeita autonomia por não estar presa à subjetividade do eu interior, poder-se-ia enfatizar a pessoa do autor e do leitor, duas figuras extremamente importantes no campo literário. Ora, a figura do autor é algo ultrapassado no discurso literário. Atualmente se presa mais pelo uso da designação “autoria” devido o discurso não pertencer a ele próprio, mas a outros. Isso também está estritamente ligado a um apagamento do sujeito.

Contudo, se no fazer literário não há um sujeito que imprima suas emoções, que não é dono e nem controla seu próprio dizer, que precisa fazer uso da linguagem literária para adquirir experiência, a fim de aprender a deixar-se moldar por ela, o autor pode contar apenas com um ponto de partida. Logo, não pode prever uma trajetória precisa para seu empreendimento, pois não sabe se vai estagnar na jornada ou onde pode chegar, quais novos sentidos serão levados a conhecer etc. Entendemos que o autor apenas se lança numa viagem sem rumo e sem garantias e, na justa medida, também o leitor. Dessa forma, podemos compará-los a um errante consciente de seu destino incerto ou mesmo a um naufrago.

4.2 A METÁFORA DO NAUFRÁGIO E O DESASSOSSEGO EM *A CEIA DOMINICANA*

Lúcia Helena (2010), em sua obra *Ficções do desassossego*, faz também a utilização do termo “naufrágio” como uma metáfora, a fim de explicar a transposição do pensamento racional para o que se pode denominar “modernidade líquida”. Queremos mostrar como, de certa forma, o fenômeno metaforizado pelo termo “naufrágio” contribui para afetar o sujeito da/na literatura.

Em *Satyricon*, no início da obra, é descrito o derradeiro naufrágio de um barco. Em *A ceia dominicana*, na rapsódia vinte e quatro, é narrado o naufrágio do barco da procissão à Nossa Senhora. Na verdade, esse naufrágio está diretamente ligado à rapsódia um e se refere, de forma satírica, ao enlace matrimonial falido de Graciano, quando ele diz que naufragou em seu próprio casamento.

Em outra passagem, na rapsódia dois, quando Agamenon comenta sobre o naufrágio do Brigue sueco encontrado em Nova Almeida, percebe-se claramente que a narração do ocorrido está ligada à derrocada do matrimônio de Graciano (p. 52) que mente a Agamemnon acerca de sua estadia em Manguinhos:

Graciano a Agamemnon: De onde lhe veio esse interesse pouco comum? Já teve por acaso uma experiência de naufrágio? Agamemnon a Graciano: Infelizmente não, mas ainda espero ter: não quero morrer sem primeiro navegar um dia, nem que eu mesmo tenha de abrir um buraco no fundo do barco. Um irmão meu mais velho é que deu sorte: estava no *Baependi* quando foi torpedeado pelos alemães e afundou com o navio. Você nem imagina a inveja que tenho dele. E você? Não me diga que também já teve essa sorte. Não, respondi, mentindo plenamente. Fiz bem em mentir. Meu naufrágio, que, por coincidência, também ocorreu em Nova Almeida não era para servir de pasto às ruminções técnicas de Agamemnon nem muito menos de tema de palestra no Instituto Histórico.

Observa-se que Neves, narra esse fragmento de maneira satírica e por meio de um conceito enraizado na cultura brasileira, como também em outras, ou seja, o do naufrágio. Um conceito que além de trazer à tona fatos históricos também pode evidenciar situações subjetivas, que mesmo estando imersas no íntimo do ser, insiste em servir de pasto para quem a traz no interior da alma. Além desse contraponto em que temas como, o erotismo, o picaresco e a sátira estão presentes, a obra reinaldiana pode ser nomeada como ficção do desassossego. Isso, posto que a tessitura de sua narrativa reflete, como Lucia Helena (2010, p. 12) propõe, “devaneios, confissões de intimidade – que deixam ver uma subjetividade sem ponto de repouso, em desdobramento e contínua metamorfose”.

O vocábulo “desassossego” nos remete diretamente a obra *Livro do desassossego* (1982) do heterônimo pessoano Bernardo Soares. Fazendo uso desse termo, Lucia Helena, envolvida com ficções produzidas nas últimas três décadas finais do século XX, junto à passagem do século XXI, denomina-as como ficções do desassossego, narrativas que têm como bojo assuntos impetuosos da vida contemporânea, entre os quais, a solidão, a fragilidade e o desespero. Contrapondo-se aos paradigmas dos romances iluministas e românticos, tais ficções apontam uma reflexão crítica quanto à construção ficcional contemporânea, posto que, conforme assevera Lúcia Helena (2010, p. 13):

[...] o ficcional se produz como imaginação histórica e supera os horizontes do determinismo, do historicismo, do nacionalismo e da etnia em sentido estrito, mesmo quando se alude à matriz desses traços apenas de modo latente.

Esses fatos sociológicos se relacionam com a mudança de uma forma de pensamento em várias outras ou com metamorfose dos valores humanos, as quais afetam e continuam afetando o sujeito da literatura atual. Inicialmente, Helena fala desses princípios ideológicos, entre os séculos XVIII e XIX, que fundamentavam o pensamento humano. Essa sociedade tinha como base o racionalismo fomentado pelo movimento iluminista, que se contrapunha ao senso comum e à cultura popular também como o pensamento racional do século V a. C, relacionando sua mudança de perspectiva como uma influência às mudanças ocorridas na ideologia ocidental. De acordo com Boaventura de Souza Santos (1988), o paradigma racional ou a ciência moderna, iniciado no século XVI, foi baseado nas ciências naturais e desenvolveu-se nos séculos seguintes, tornando-se globalizante e totalitária. Predominava também no campo literário o movimento romântico que marcou territórios, em que seus adeptos não admitiam um fazer literário que não estivesse atrelado as suas tendências. Esses dois movimentos, tipicamente burgueses, ditavam o paradigma da época, ou seja, as relações pessoais, políticas e econômicas.

Helena destaca que os paradigmas que fundamentaram a ideologia burguesa começaram a ruir por volta do fim do século XIX, podendo ser percebido por meio da própria literatura. As transformações ocorridas dizem respeito às relações humanas em que se chocam e se mesclam a cultura burguesa e a popular. A ciência passa a ser explicada não apenas pela racionalidade, mas também pelo senso comum. Essas nuances puderam ser melhor percebidas, posteriormente, nos séculos XX e XXI. Embora muitas pudessem ser discutidas, Helena pontua o embate entre “a razão” e a “consciência ocidental dos ricos”. Essas duas forças, concorrentes, agem no sujeito inevitavelmente de forma ambígua ou híbrida, provocando uma crise. De acordo com a autora (2009, p.114):

[...] a crise é um fenômeno ambíguo que traz a sintomatologia da passagem da tradição para um novo e híbrido complexo cultural de renovação, que integra a potência de (re)configuração da cultura em seu bojo, assim como

integra elementos metamorfoseados da tradição em conjugação com o novo.

Uma vez que há essa ambiguidade nas concepções ideológicas ligadas à maneira de pensar as instâncias sociais, não se pode dizer que um paradigma prevaleça ao outro. Assim, pode-se concluir que o pensamento humano puramente racional está totalmente comprometido

Segundo Helena, essa saga que retrata a ideologia burguesa do século XVIII – sua instabilidade, e ruptura, inclusive até os momentos atuais, e, sobretudo, a situação do sujeito em relação a essas transformações – está atrelada iconicamente ao romance de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* (2001). Este, um burguês destinado a lançar-se além-mar com o objetivo de conquistar fortunas, tem o seu desfecho trágico com naufrágio de seu navio, ficando preso numa ilha, onde conhece o nativo Sexta-Feira, sua única companhia. Nessa situação, o protagonista tenta viver na ilha de acordo com os princípios e comportamentos burgueses: sua casa é denominada castelo, usa mosquete, faca, machado, manufatura objetos, planta e armazena alimentos e Sexta-Feira se dirige a ele como patrão. Embora sua realidade seja completamente outra, vive uma situação ambígua entre os valores burgueses e populares. Um claro exemplo disso é a complexa relação estabelecida entre Robinson Crusoé e Sexta-Feira, pois ela oscila indo do pêndulo patrão/empregado ao de amizade.

Assim, quando os críticos realizam a ligação exata entre os valores burgueses e o romance de Daniel Defoe, destacam, melancolicamente, o naufrágio. Na verdade, Helena faz a utilização do termo “naufrágio” como uma metáfora-conceito, a fim de retratar a derrocada da ideologia burguesa. Da mesma forma que Robinson Crusoé vivia aquela situação híbrida e ambígua e, conseqüentemente, melancólica, a literatura contemporânea retratada por Helena é também investida de uma mistura de tendências, hibridismos e metamorfoses que fazem do sujeito uma figura um tanto inconsistente e indeterminada.

Em *A ceia dominicana*, por exemplo, Graciano um sujeito à deriva. Ele é o resultado desse processo, pois notamos que ele está em função dos misturados gêneros satírico e trágico. Isso é perceptível quanto ao casamento mal sucedido do

protagonista, pois ele é estereotipado metaforicamente como náufrago. Com isso, revitaliza a concepção da *hybris* individual, o sentido trágico da existência e, em vivência de situações conflitivas, volta-se “para um eu” que dobra-se, refaz-se e renova-se ao peso da angústia, mas que permanece angustiado. (HELENA, 2010, p. 162).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem sou eu, quem mesmo,
 que já me esqueci?
 Que faço aqui em mim?
 Que tenho a ver comigo?
 Não me sinto nada.
 Não me sinto vivo nem morto,
 Ulisses nem ninguém,
 nem com nem sem,
 conjunto nem vazio.
 Não me sinto nem mim nem Mem.
 (NEVES, 1984, [s/p])

Para a concretização da análise de *A ceia dominicana*, uma vez que essa obra constitui uma releitura de *Satyricon*, além de vários outros clássicos greco-latinos, realizamos um estudo que pudesse esclarecer a utilização dos vários mitos/arquétipos das obras clássicas por Reinaldo Santos Neves que constituiu de forma complexa seu estilo.

Estudamos inicialmente os mitos que constituem lendas narradas pelos primórdios, na tentativa de explicar os fenômenos naturais. Tais narrativas eram consideradas verdadeiras pelas sociedades, contribuindo para a formação do pensamento, das atitudes, dos rituais religiosos, da política e da economia. As personagens: deus, deusas, semideuses e heróis eram descritos de forma inusitada. Mas, os conflitos travados entre eles expressavam os próprios conflitos humanos, por isso foram tão importantes para formação social. Assim, entendemos que as características e as funções dessas personagens nas histórias, passadas inicialmente de forma oral e posteriormente escrita, se cristalizaram e se enraizaram nas histórias contadas ao longo do tempo. Aliás, contar histórias é uma necessidade do ser humano.

A ceia dominicana faz parte da trilogia denominada graciana e é considerada pelos críticos uma obra de peso na carreira de Reinaldo Santos Neves. Nela o protagonista Graciano Daemon narra sua trajetória de vida. Para isso, o autor capixaba utilizou o estilo satírico, cômico e trágico, oriundos das próprias narrativas clássicas. Um dos fatos que procuramos esclarecer na obra reinaldiana foi o enquadramento do protagonista no mito do centauro. Compreendemos que Graciano, assim como o centauro, em suas atitudes é um homem cindido entre duas naturezas: uma racional e outra instintiva. Outro mito desvendado foi o mito da

femme fatale. Apresentamos duas personagens: Eugênia, a bacante, e Alice, “a virgem”. Ambas com o poder sedutor e manipulador que o arquétipo reclama. O mito do andrógino foi identificado na personagem Fausta. Entretanto, a saga que levou ao destino trágico Fausta e Graciano foi relacionado ao mito do amor eterno após a morte, que envolve Orfeu e Eurídice.

Encontramos ainda outros mitos com os quais pudemos fazer uma ligação com o protagonista. Exemplo disso é o mito da beleza masculina que envolve Narciso e o mito do esforço exagerado ou da superação da morte envolvendo Sísifo, pai de Ulisses. Por fim, embora não tenhamos achado nada escrito a respeito, por meio de pesquisas, concluímos que há uma correspondência entre os nomes Graciano Daemon e a etimologia desses vocábulos, bem como as características das divindades Apolo e Dioniso. O primeiro nome da personagem ligamos a Apolo e o sobrenome a Dioniso. Assim, como vimos no centauro, os predicados extraídos dessas divindades, embora opostos, se fundem, tornando a vida do protagonista paradoxal, rumo a um desfecho trágico.

Como o mito foi uma ferramenta importante para a construção da sociedade, também é importante para a continuidade dela. Ele é como se fosse um “fio condutor”. Dessa forma, conseguimos entender as instituições/construções sociais, como o casamento, a política, a moral, etc., e seus funcionamentos. Por outro lado o afastamento dessas bases são a causa de muitos problemas sociais. No texto, os mitos têm a função de fornecer modelos para marcar as personagens da história. É muito comum vermos personagens e nos identificarmos com elas. Isso mostra uma regularidade nos mitos em geral e que realmente fazem parte do inconsciente coletivo. Nas narrativas fantásticas, temos encontrado as seguintes personagens: a princesa, o príncipe (herói), a bruxa má e outros antagonistas, com o sábio, o bobo, etc. Assim, para o escritor narrar suas histórias, há uma necessidade de conhecer profundamente esses arquétipos. Ele faz isso procurando identificar os traços psicológicos e a função que as personagens desempenham.

Dessa forma, tentamos mostrar que esse foi um caminho utilizado por Reinado para constituir as personagens de *A ceia dominicana*. Não por acaso, então, Graciano ser o herói pícaro ou cômico; Domingos Cani representar o arquétipo do homem rico,

mas libertino; Agamemnon, o professor culto, mas subversivo e pervertido; Átis, o tipo que usa as situações para tirar proveito próprio; Nicágoras, homossexual e empresário corrupto; Lucrecia, a prostituta de luxo, do tipo que faz qualquer coisa por bens materiais. Quando analisamos psicologicamente a função drâmica de cada um desses personagens, não há como não nos identificarmos com eles.

A contemporaneidade do romance se sustenta por ser uma trama complexa que, atravessada por vários gêneros textuais, tais como a poesia, o teatro, a carta, a carnavalização e a fábula, dá a ver ao leitor um pouco do que ele vivencia. As personagens apresentam personalidade complexas que, metamorfoseiam mitos da idade clássica e seus arquétipos ancoram em um momento de vida atual.

Percebemos seres humanos clivados entre os papéis que representam. Graciano, por exemplo, é um homem de duas naturezas: uma racional e equilibrada; outra instintiva e desequilibrada. Há aqueles que possuem vários nomes, como Filomena, Fausta, Átis. Outros nos dão a ideia de identidades contraditórias. Existem também aqueles que têm identidades assumidas, como os homossexuais, Sr. Eugênicos, o velho morador de Manguinhos, e Nicágoras, o empresário corrupto; a prostituta de luxo Lucrecia que não esconde sua paixão pela riqueza; Domindos Cani, o empresário bem sucedido, mas licencioso, além de outros. Nesse sentido, tomando como base a trajetória de Graciano Daemon, vimos o protagonista se envolver, de diferentes formas, em relações passageiras com diversas mulheres, em orgias sexuais. Além disso, esteve imerso em situações de fluência do amor, do incesto com sua irmã que se tornou freira para escapar do ocorrido.

Ao mesmo tempo, percebemos a globalidade existente na obra por meio da herança greco-latina herdada pelo ocidente, porém, alterada e mesclada com ideias cristãs e outros pensamentos. Isso porque, percebem-se os questionamentos das bases greco-latinas quanto à admissão da sexualidade livre entre homens e quanto ao papel da mulher na sociedade, diferente da Grécia. Hoje as mulheres são cidadãs, têm o direito de trabalhar fora e se relacionar livremente, ideias, portanto, feministas.

Um aspecto que mostra também a contemporaneidade da obra está relacionado à metáfora do naufrágio, muito usado por Reinaldo Santo Neves. Entendemos que

atualmente todo escritor é um náufrago. O discurso literário aponta para um descentramento do sujeito autor e ao mesmo tempo para um fazer literário autônomo, livre das impressões e das emoções de alguém. Nesse sentido, não é o autor que molda a obra, mas é ele quem é moldado por ela, conforme adquire experiência. Assim, o autor tem diante de si um rumo, mas não sabe onde vai chegar. Reinaldo experimentou isso na feitura de *A ceia dominicana*. Essa também foi a experiência de Graciano, o protagonista da obra.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ÁRBITER, Cáius Petrónius. *The Satyricon of Petronius Arbiter*. Tradução de W. C. Firebaugh. Ebook. [s/d]. Disponível em: <histoty-world.org/petroniussatry.pdf>. Acesso em: 10 out. 2013.

AZEVEDO, J. Carlos de. *Gramática Houaiss*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2008.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. Ed. São Paulo: Hucitec, Brasília, Edunb, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005

BARRETO, Marco Heleno. *Símbolo e sabedoria prática*. Carl Gustav Jung e o mal-estar da modernidade, 252 fl. Tese de Doutorado em Filosofia. Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Filosofia, 2006

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique: mito e individuação*. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2008.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Trad. Maria Lydia Remédio. Revisão de Ivo Storniolo. São Paulo : Paulus, 1990. -

BRANDAO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. São Paulo: Vozes, 1987.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Editora UnB e José Olympio Editora, 1988.

BRUNELLO, Brunella; et. al. XXI: Literatura deste início de século. *Graciano: literatura brasileira feita no Espírito Santo*. Nº 0, Ano I, Março de 2010. Disponível em: <http://issuu.com/revistagraciano/docs/graciano_zero>. Acesso em: 04 abr. 2012.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Obras de Luiz de Camões: precedida de um ensaio biográfico no qual se relatam alguns factos não conhecidos de sua vida aumentadas com algumas composições inéditas do poeta pelo visconde de*

Juromenha. Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id>>. Acesso em: 26 mai. 2014.

_____. *Os Lusíadas*. A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acesso em: 22 dez. 2014.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 9. Ed. São Paulo: Ática, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COSTA, Valcicleia Pereira da. O “Daimon” de Sócrates: conselho divino ou reflexão? In.: *Cadernos de Atas da ANPOF*, nº.: 1, 2001. Disponível em: <<http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/14-valcicleia.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2014.

DANIEL, Herbert. *Lendas capixabas de um erotismo doce e perverso*. [sobre As mãos no fogo: o romance Graciano.] In.: Pasquim, edição de 26 de julho de 1984.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. London: Modern Library, 2001.

D' ONOFRIO, Salvatore. *Dicionário de cultura básica*. Acervo digital da UNESP. Disponível em: <<http://followscience.com/content/511176/sumario-acervo-digital-da-unesp>>. Acesso em: 30 set. 2014.

DORFLES, Gillo. *L'estetica del mito: de Vico a Wittgenstein*. Italia, Mursia Editore, 1990.

DURKHEIM, Émile. *The elementary forms of religious life*. New York: The Free Press, 1968.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Tratado de história de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

EURÍPIDES. *Tragedias III: Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia em áulide, Bacantes, Reso*. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

FERREIRA, A. E. ALVAREZ. *Dicionário de imagens, símbolos, mito, termos e conceitos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2008.

FISICHELLA, Rino. *Introdução à teologia fundamental*. Revisão de Maurício Balthazar Leal e Cristina Peres. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FIREBAUGH, W. C. Prefácio. In.: ÁRBITER, Cáius Petrónius. *The Satyricon of Petronius Arbiter*. [s/d] Disponível em: <histoty-world.org/petroniussatry.pdf>. Acesso em: 10 out. 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FURLAN, O. Antônio. *Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa*. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 2006.

GILLEARD. A busca incessante pelo eu verdadeiro. In.: *Recanto das Letras*. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/1485167>>. Acesso em: 29 set. 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DR&A, 2006.

HELENA, Lucia. A literatura como passagem: reflexões em torno da ficções em desassossego. In.: *ALEA* - Volume 11, nº.: 1, janeiro/junho, 2009, p. 111-129. Disponível em: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=33013421010>. Acesso em: 25 nov. 2014.

_____. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. Ed. original de 1991. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. Ed. original de 1989. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. *A Odisseia*. Coleção Clássicos Universais, São Paulo: Ed. Rideel, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KANT, Immanuel. *A crítica da razão pura*. Trad. de Vinicius de Figueiredo. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

KUHN, Thomas. S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Ed. José de Aguiar, 1958.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

LOURO, Guacira. Lopes. A emergência do gênero. In: _____. (Org.) *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, p. 14-36, 1997.

LURIA, A. R. A atividade consciente do homem e suas raízes histórico-sociais. In: _____. *Curso de Psicologia Geral*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

MACANADRU, N. de Castro. Lições de Manoel Bandeira e Guimarães Rosa. In.: *Recanto das Letras*. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/1880753>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. 166 fl. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo – UFES., Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2012.

MIELIETINSKI, Eleazar. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MONFARDINI, A. O mito e a literatura. In.: *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários. Volume 5, 2005, p. 50-61. ISSN 1678-2054. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

NEVES, Reinaldo Santos. Poema graciano. In.: *Revista Letra*. Grupo Letra/Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, Vitória, nº.: 2, 1982.

_____. *As mãos no fogo: o romance graciano*. Rio de Janeiro: Achiamé; Vitória: FCAA, 1984.

_____. *Sueli: romance confesso*. 2. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Ufes; Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 1991.

_____. *A ceia dominicana: romance neolatino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César Souza. 1ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

NUNES, P. J. A. Ceia dominicana I e II. In.: *Tertúlia: livros e autores do Espírito Santo*. 01 de dezembro de 2009. Disponível em: <www.tertuliala.art.br> Acesso em: 23 jul. 2014.

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

OVÍDIO (42 a. C – 17 d. C). *Metamorfoses*. Trad. de Bocage. São Paulo: Hedra, 2006.

- PACHECO, S. Adelina; COUTINHO, C. Paixão. Arquétipo mítico feminino na obra, As meninas de Lygia Fagundes Telles. In.: *CES Revista*. Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <http://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2006/arquetipo_mitico_feminino.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2014.
- PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. de Sérgio Milliet. Difusão europeia do livro, 1961.
- PEDRO, Joana. M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. In.: *História*. São Paulo, v.24, nº.:1, p.77-98, 2005. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a04v24n1.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- PEREIRA, M. H. da Rocha. Fórmulas e epítetos na linguagem homérica. In.: *Conferência pronunciada no Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação — UNESP — Araraquara*, em 1984, como parte das atividades do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3662/3431>>. Acesso em: 30 nov. 2014.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATÃO. *Diálogos*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, José Paleikat e João Cruz Costa. 5. Ed. Coleção os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- REALI, Giovani; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*: de Spinoza a Kant. São Paulo: Paulus, 2006 a.
- _____. *História da Filosofia*: de Nietzsche a Escola de Frankfurt. São Paulo: Paulus, 2006 b.
- RECORD, Editora. *Entrevista de Reinaldo Santos Neves*. [s/d]. Disponível em: <www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4943&id_entrevista=42>. Acesso em: 22 mai. 2013.
- RIBEIRO, M. Goretti. O arquétipo da deusa na vida, na cultura e na arte literária. In.: *Graphos*. João Pessoa, v. 10, nº.: 1, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4306>>. Acesso em: 20 set. 2014.
- RINK, Anita; CAPISTRANO, Carina. Sensibilização e vivência de ser um centauro: uma visão psicológica, sensorial e ecológica. In: *Encontro paraense, Congresso Brasileiro de psicoterapias corporais, XIV*. Anais. Curitiba: Centro Reichiano, 2009. CD-ROM. [ISBN-978-85-87691-16-3]. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br/artigos>. Acesso em: 30 ag. 2014.
- SALGUEIRO, W. C. Ferreira. *Prosa sobre prosa*. Vitória: Ed. Edufes, 2013.
- SANTOS B. de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1988.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SEFFRIN, André. Prefácio. Ano literário: 2008. Fase VII. janeiro/fevereiro/março, 2009, Ano XV nº.: 58. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2058EDITORIAL.pdf>>. Acesso em: 20 ag. 2014.

SILVA, M. Gomes da. O arquétipo da mulher espanhola: ecos na literatura brasileira. In.: *Cadernos do CNLF*, Vol. XIV, nº.: 2, t. 2, 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlftomo_2/1215-1224.pdf>. Acesso em: 30 ag.2014.

SILVIO, Dioniso da. *De onde vem as palavras*: origens e curiosidades da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014.

TAVARES, P. Domingues. *Saber o amar*: os diálogos de amor, de Leão Hebreu. 126 fl. 2006. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

TOLLEDO, Maura. Nietzsche e a distinção entre apolíneo e dionisíaco. In.: *Revista Filosofia Capital*, Vol. 2, edição 4, ano 2007. Disponível em: <[file:///C:/Users/SEME/Downloads/45-117-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/SEME/Downloads/45-117-1-PB%20(1).pdf)>. Acesso em: 30 ag. 2014.

TROIA. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Wolfgang Petersen; Diana Rathbun; Colin Wilson; BENIOFF, R. David. 163min. Estados Unidos da América: Brandon Gray, 2004.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis: Vozes, 1978.

VASCONCELOS, Ana. *Manual compacto de filosofia*. São Paulo: Ed. Rideel, 2011.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WILLIS, Roy (Org.). *Mitologias*: deuses, heróis, xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo. Publifolha, 2007.