ÉTICA, ESTÉTICA E FILOSOFIA DA LITERATURA

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

ORGANIZAÇÃO:

VITOR CEI, SARAH MARIA FORTE DIOGO
E SILVIO CESAR DOS SANTOS ALVES

Ética, estética e filosofia da literatura

⁘

Organização:
Vitor Cei
Sarah Maria Forte Diogo
Silvio Cesar dos Santos Alves

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017
Presidente: João Cezar de Castro Rocha
Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello
Primeira Secretária: Elena C. Palmero González
Segundo Secretário: Alexandre Montaury
Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares
Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books
Eduardo Coutinho
Berthold Zilly
Hans Ulrich Gumbrecht
Helena Buescu
Leyla Perrone-Moisés
Marisa Lajolo
Pierre Rivas

Organização deste volume:
Vitor Cei
Sarah Maria Forte Diogo
Silvio Cesar dos Santos Alves

Coordenação editorial
Ana Maria Amorim
Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-16-5

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: http://www.abralic.org.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO – p. 6
Vitor Cei; Sarah Maria Forte Diogo; Sílvio *César dos Santos Alves*

MACHADO DE ASSIS, CRÍTICO MUSICAL D'O FUTURO – p. 9
Alex Sander Luiz Campos

"TENTAÇÃO DOS SANTOS": PECADO, CONFISSÃO E PERDÃO NOS CANTOS PROFANOS – p. 23
Andréia Penha Delmaschio

POESIA COMO FUNDAMENTO DA PÁTRIA EM FERNANDO PESSOA E HEIDEGGER – p. 38
Cláudia Grijó Vilarouca

VOZES DAS PEDRAS E DA MEMÓRIA NA POESIA – p. 54
Damares do Nascimento Fernandes Costa

TRADIÇÃO E MODERNIDADE: UMA LEITURA DO CONTO O PANO ENCANTADO, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO – p. 79
Erenil Oliveira Magalhães; Agnaldo Rodrigues Silva

PALAVRA-TEMA E VARIAÇÃO: "AMO/MAÎTRE" EM MILAN KUNDERA – p. 93
Etel Núcia Oliveira Monteiro

O GRITO MUDO: DOR E SILÊNCIO EM CLARICE LISPECTOR E LUDWIG WITTGENSTEIN – p. 106
Fernanda Valim Côrtes Miguel

CRÍTICA AO PROGRESSO TÉCNICO-CIENTÍFICO NO CONTO "DIÁRIO DA NAVE PERDIDA" DE ANDRÉ CARNEIRO – p. 125
Gladson Fabiano de Andrade Sousa; Rita de Cássia Oliveira; Naiara Sales Araújo

A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA EM TRISTRAM SHANDY – p. 142
Hélciu Einstein Santos Ferreira; Rosanne Bezerra de Araújo

OS AMORES UTILITÁRIOS EMNIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA – p. 156
Larissa da Silva Lisboa Souza

SOBRE O INGÊNUO E O AUTORREFLEXIVO NO MUSICAL CINEMATOGRÁFICO: LA LA LAND E DANÇANDO NO ESCURO – p. 173
Luciana Molina Queiroz

VIDA-ENSAIO – p. 192
Manuela Fantinato

ANGÚSTIA E NIILISMO: A ESCUTA DO HOMEM PERANTE O MUNDO – p. 210
Mauro Lopes Leal

BARTLEBY E O ENIGMA DA LITERATURA – p. 225
Pedro Alegre

O APANHADOR DE FANTASMAS: ESPECTRALIDADE E ALEGORIA POLÍTICO-SOCIAL EM A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, DE EÇA DE QUEIRÓS – p. 243
Ravel Giordano Paz

A PRESENÇA DA CENA NA LITERATURA DE SÉRGIO SANT'ANNA:O ESPAÇO DA RECEPÇÃO COMO A NOVA RIBALTA – p. 268
Samira Pinto Almeida

RELAÇÕES ENTRE ÉTICA E LINGUAGEM NAS CONFIGURAÇÕES DAS VIOLÊNCIAS EM TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA – p. 283
Sarah Maria Forte Diogo

CESÁRIO, DISCÍPULO DO CENÁCULO? – p. 312
Silvio Cesar dos Santos Alves

DAS ERRANTES FICÇÕES DE POETAS: A CRÍTICA DA POESIAEM SANTO AGOSTINHO DE HIPONA – p. 338
Thiago Gonçalves Souza

JOSEPH CONRAD: IRONIA E CINISMO – p. 364
Valmir Percival Guimarães

FILOSOFIA E LITERATURA AFROPERSPECTIVISTAS:ENTREVISTA COM RENATO NOGUERA – p. 381
Vitor Cei; Renato Noguera

PREFÁCIO

Vitor Cei*
Sarah Maria Forte Diogo**
Silvio Cesar dos Santos Alves***

Esta coletânea reúne artigos de participantes do simpósio *Ética, Estética e Filosofia da Literatura*, que debateram seus trabalhos no XV Encontro da ABRALIC, em setembro de 2016, e/ou no XV Congresso Internacional da ABRALIC,em agosto de 2017, sempre no Instituto de Letras daUniversidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que resiste. Inclui, ainda, uma entrevista com o filósofo e escritor Renato Noguera.

Ultrapassando os claustros disciplinares convencionais, os autores tiveram como objetivo comum o estudo da literatura em suas intersecções com a filosofia, assim como da experiência estética e da teoria filosófica em suas convergências e divergências em relação à realidade histórica e à prática ética. Por um lado, a filosofia aparece como paradigma teórico para analisar as obras literárias e outras expressões artísticas, considerando-se que a obra de arte é uma entidade autônoma (no que tem de especificamente seu), mas também aberta a diálogos e interpretações de outros saberes e práticas. Por outro lado, as investigações apontam para as possibilidades oferecidas ao pensamento filosófico pela literatura, especialmente (mas não exclusivamente) as de expressão em língua portuguesa, mostrando que os conceitos da tradição filosófica ocidental são insuficientes para a devida compreensão das complexas experiências históricas e culturais em espaços e políticas não europeus.

Importa dizer que os autores não receberam uma proposição normativa sobre as diferenças e os domínios tradicionalmente apontados como específicos aos discursos literário e filosófico, porque, se reconhecidas essas diferenças, as obras grandes literárias as desafiam, conjugando filosofia e literatura de tal modo que conteúdo filosófico e forma literária tornam-se

* Universidade Federal de Rondônia – UNIR.
** Universidade Estadual do Ceará – UECE.
*** Universidade Estadual de Londrina – UEL.

indissociáveis – a ficcionalidade da teoria e a força teórica da ficção criam uma porosidade entre os campos da literatura e da filosofia.

Alertamos que a investigação da presença de teorias ou conceitos filosóficos em obras literárias, apesar de válida e útil, é limitada e só poderá vir a constatar que na ficção de qualquer escritor os conceitos filosóficos são transformados pela forma literária (por natureza imprecisa, metafórica, polissêmica) e não correspondem exatamente às suas fontes originais, ou seja, a apropriação artística e o tratamento estético a que o discurso literário procede transformam o substrato filosófico de que se nutre, fomentando projetos artísticos subsidiados por bases filosóficas que, ao passo que se integram ao literário, tornam-se componentes das estruturas simbólicas erigidas pelos textos ficcionais. Por isso, não recomendamos interpretações de obras literárias à luz de algum filósofo ou teórico. Também não sugerimos a simples aplicação instrumental e pragmática de conceitos filosóficos na análise de obras literárias, porque o texto ficcional não pode ser mero suporte ou pretexto de uma leitura filosófica. A subversão das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre conteúdo filosófico e conteúdo literário é o que ora nos reúne e nos convida a pensar.

Os textos aqui reunidos visam ao escrutínio das múltiplas articulações entre literatura e filosofia, em virtude do caráter polimorfo de seus signos, com toda a dinamicidade concretizada nas práticas sociodiscursivas ensejadas pelos gêneros textuais diversificados.

Ao agregar pesquisadores interessados em gerar conhecimento nesta área do saber, pretendemos contribuir com o desenvolvimento da pesquisa teórico-prática da Filosofia da Literatura no Brasil, uma vez que o diálogo entre as dimensões literária e filosófica tornou-se fundamental para a construção de reflexões a par das diversificadas tessituras do discurso crítico contemporâneo, em seu caráter poliédrico e aberto às contradições e paradoxos que marcam as relações entre a literatura e a filosofia. Tal é o horizonte de preocupações deste livro, que acolhe artigos dispostos a discutirem, crítica e politicamente, a contaminação no limiar das especificidades dessas duas áreas do conhecimento, pois partimos do princípio de que as diferenças e semelhanças entre as mesmas articulam-se num terreno móvel, com dinâmicos pontos de entrelaçamento.

Agradecemos aos membros do grupo de pesquisa Ética, Estética e Filosofia da Literatura (UNIR/CNPq), à comissão organizadora dos eventos da ABRALIC/UERJ e a todos os participantes do nosso simpósio, monitores, palestrantes e ouvintes, especialmente aos que contribuíram com os textos ora publicados.

MACHADO DE ASSIS, CRÍTICO MUSICAL D'O FUTURO

Alex Sander Luiz Campos[*]

RESUMO: De setembro de 1862 a julho de 1863, Machado de Assis foi um dos colaboradores mais assíduos da revista luso-brasileira O Futuro, editada por Faustino Xavier de Novais. Era O Futuro um periódico literário, mas também divulgador de outras artes. Ao final de cada número, trazia a seção "Crônica", destinada a comentar os fatos marcantes da vida intelectual. Machado assinou dezesseis das vinte crônicas publicadas nessa seção. Em oito delas, a função do cronista muito se aproximou da de um crítico de música – alguém atento à cena musical, aos artistas e seus projetos, à habilidade e à técnica dos intérpretes. Apresentar e comentar essa parte menos conhecida da produção machadiana é o objetivo deste trabalho.
PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Música. O Futuro. Crônica. Crítica musical.

ABSTRACT: From September 1862 to July 1863, Machado de Assis was one of the most frequent collaborators of the Portuguese-Brazilian magazine O Futuro, edited by Faustino Xavier de Novais. O Futuro was a periodical dedicated to literature, but also popularized other arts. At the end of each issue, it contained the section "Crônica", intended to comment on the striking facts of intellectual life. Machado signed sixteen of the twenty crônicas published in this section. In eight of them, the role of the cronista came very close to that of a music critic – someone attentive to the music scene, to the artists and their projects, to the skill and technique of the performers. Presenting and commenting on this lesser known part of Machado's production is the objective of this work.
KEYWORDS: Machado de Assis. Music. O Futuro. Crônica. Musical criticism.

O Futuro (1862-1863), a efêmera revista luso-brasileira editada pelo poeta portuense Faustino Xavier de Novais e impressa, em momentos distintos, pelas tipografias de Brito & Braga e do *Correio Mercantil*, tinha como subtítulo "periódico literário". Novais era ainda vivo em 1867 (morreria em agosto de 1869), quando a "2.ª EDIÇÃO" da revista veio à luz graças à editora de Antônio Augusto da Cruz Coutinho, estabelecida na Rua

[*]Professor do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais – IFNMG.

de São José, 75 (*O Futuro*, 1867, p. 1, caixa-alta do original). Novais continuaria escrevendo e colaborando na imprensa até os últimos anos de vida, mas sofria de distúrbios mentais cíclicos (Machado, 2008, p. 243). É difícil avaliar, por conseguinte, o que há de participação sua, como editor, na "segunda vida" d'*O Futuro*. De todo modo, o fato de a revista, em sua publicação original, já trazer as páginas numeradas sequencialmente (sem novo começo a cada fascículo, como é de praxe em periódicos) talvez indique o propósito, existente já quando da fundação da revista, de que, um dia, ela viesse a ser encadernada em volume único, como um livro. Tudo indica que houve aproveitamento de matrizes tipográficas na segunda edição d'*O Futuro*, mas a capa do periódico passou por alterações relevantes – entre outras, o acréscimo das seguintes informações, localizadas abaixo do título e do subtítulo (os mesmos da edição original): "**Collaborado por varios escriptores brasileiros e portuguezes / Contendo biographias, romances, poesias, chronicas, gravuras, etc.**" (*O Futuro*, 1867, p. 1, negrito do original). Perdeu-se aí a oportunidade de enfatizar um dos legados da publicação: sua contribuição para a música. Com efeito, *O Futuro*, além de periódico literário, foi seguramente musical; se nessa revista publicaram escritores, também musicistas compuseram seu quadro de colaboradores. Além das gravuras, partituras tiveram espaço nas páginas d'*O Futuro*: "Elvira", valsa para piano de Artur Napoleão, saiu no número III (15 out. 1862, p. 1-4, antes da p. 73 da numeração regular); outra peça para piano, a polca "Esperança", de Francisco Moniz Barreto Júnior, saiu no número VIII (1º jun. 1863, p. 1-4, antes da p. 237 da numeração regular). Aos pianistas Artur Napoleão, português, e Ricardo Ferreira de Carvalho, brasileiro, foram dedicados, respectivamente, os versos de "A Artur Napoleão (no seu álbum)", assinados por F. X. de Novais (n. VIII, p. 264), e os versos de "Ao jovem e distinto pianista brasileiro Ricardo Ferreira de Carvalho", subscritos por Alexandre da Conceição (n. XX, p. 656-657).

O melômano Machado de Assis – depois de Faustino Xavier, o colaborador mais assíduo d'*O Futuro* – não ficou indiferente a essa abertura dada pela revista. Claro: toda a obra de Machado, seja da juventude, seja da maturidade, é atravessada por referências constantes à cena musical brasileira, a artistas nacionais e estrangeiros, a ritmos eruditos e populares, à

própria teoria musical. Personagens ligados à música, como instrumentistas e compositores, têm papel relevante em sua ficção. Diversos estudos já foram elaborados tendo em vista o papel da música na literatura de Machado, como o fundamental *Machado Maxixe: o caso pestana*, de José Miguel Wisnik (2008); uma boa amostra do universo musical na obra do escritor fluminense consta do primeiro volume da coletânea temática de contos organizada por João Cezar de Castro Rocha para a editora Record em 2008. É dado propagado da biografia machadiana que, entre as várias sociedades artísticas de que foi sócio o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esteve o Clube Beethoven, em que, ao som de concertos de música erudita – ou da "galeria da arte clássica" –, passou "longos dias de delícias", como escreveu em crônica d'"A semana" (Assis, 2015, v. 4, p. 1209). O que *O Futuro*, de forma especial, parece ter proporcionado a Machado foi a oportunidade de deixar alguma contribuição no campo da crítica musical. (Cf. as crônicas machadianas publicadas n'*O Futuro* datadas de 15 de setembro e 15 de dezembro de 1862, de 1º de janeiro, 1º de março, 15 de maio, 1º e 15 de junho e 1º de julho de 1863.) Ao reservar em suas crônicas escritas para a revista de Faustino Xavier um "capítulo da música" – a expressão é do próprio autor, na crônica de 1º de junho de 1863 (n. XVIII, p. 596) –, Machado nos legava tanto matéria para uma reconstituição da cena musical fluminense na década de 1860 quanto o registro de sugestões e temas que voltariam depois em sua obra.

As crônicas de Machado n'*O Futuro* estão hoje disponíveis em várias edições (cf., por exemplo, Assis, 2014 – edição anotada, com introdução e um índice bastante proveitoso – e Assis, 2015, v. 4, p. 70-107). Em razão dos problemas ainda existentes nas edições dessas crônicas, optamos por citá-las a partir das edições fac-similadas a que tivemos acesso (disponibilizadas pela Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo, e pela Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional), preservando a grafia original. Em seu artigo "Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira", a pesquisadora e pianista Liliana Harb Bollos lembra que foi Mário de Andrade o primeiro crítico de música brasileiro de expressão. Nas resenhas que escreveu para o *Diário de São Paulo* entre os anos de 1933 e 1935, selecionadas e recolhidas em 1993 no volume

Música e jornalismo, Mário comentava intérpretes, concertos, a vida musical nos palcos paulistanos, preocupando-se, assim como outros escritores citados por Bollos – Murilo Mendes e Otto Maria Carpeaux – em "analisar os aspectos musicais da obra com a intenção de informar e enriquecer a cultura musical do leitor" (Bollos, 2005, p. 270-271). Será nesse sentido que tomaremos aqui o termo "crítico de música", concordando com Liliana Harb Bollos quanto ao objetivo da crítica publicada na imprensa: "ser capaz de identificar o projeto do artista analisando a obra, possibilitando que esta seja divulgada e assimilada por outras pessoas" (Bollos, 2005, p. 272).

Machado de Assis não fez da crítica de música um compromisso. Aplicou-se, ao longo de sua trajetória, à crítica literária e teatral, a ela total ou parcialmente dedicando artigos, recensões, prefácios, cartas e crônicas. Uma recente reunião desse material em volume único, realizada pelas pesquisadoras Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo (Assis, 2013), ultrapassou setecentas páginas e já carece de atualização. Uma peça crítica de Machado até então esquecida nas páginas do *Jornal do Commercio* foi identificada e divulgada apenas ano passado [Miranda; Campos (Apresentação e notas), 2016]; especificamente sobre o teatro, deve-se citar o volume preparado por João Roberto Faria (Assis, 2008). Salvo o caso de novas achegas à bibliografia do autor, é certo que a reunião de suas apreciações musicais não daria um volume semelhante. Ainda assim, sem dúvida, as páginas que nos deixou sobre apresentações musicais merecem um olhar mais atento. Em sua participação n'*O Futuro*, o jovem Machado, reconhecendo as exigências do trabalho crítico, repetidas vezes negou a suas apreciações de obras literárias o caráter de crítica: "nas minhas observações litterarias nunca levo pretenção a critico. Tal não me supponho, mercê de Deus. A critica é uma missão que exige credenciaes valiosas, de cuja mingua me não corro de vergonha em confessar, como não tenho vaidade em referir as pouquissimas cousas que sei", escreveu em texto datado de 15 de janeiro de 1863 (*O Futuro*, n. IX, p. 306). Se assim pensava em relação às letras, o que não diria da crítica de música? Com certeza, não pretendeu realizá-la de forma sistemática, embora, nem por isso, tenha agido de forma inconsistente. Talvez não seja exagero afirmar que, quanto à colaboração n'*O Futuro*, atendendo ao caráter programático dessa revista,

que pretendia ser um espaço propício ao diálogo entre intelectuais lusófonos de aquém e além-Atlântico, Machado, de algum modo, ainda que despretensiosamente, desejou mostrar aos leitores brasileiros e portugueses o relevante papel da música na relação cultural entre os dois países. Sua crítica musical, se assim pode ser chamada, teve n'*O Futuro* um dos momentos mais notáveis, se não o mais sensível, ainda quando se resumisse ao simples registro de acontecimentos artísticos de seu tempo. A frequência e, principalmente, a qualidade dos diálogos com a música na produção literária posterior já seriam justificativas suficientes para o estudo do que escreveu Machado a respeito de instrumentos e instrumentistas em seu período de formação.

Que houve da parte de Machado interesse no assunto, atestam-no suas leituras da *Revue de deux Mondes*, prestigiosa revista parisiense fundada em 1829 e ainda em circulação. Encontram-se diversas referências à *Revue* em sua obra, tanto na ficção quanto na crônica (Camargo, 2012). Machado lia com frequência essa revista em bibliotecas e gabinetes de leitura, e pelo menos um exemplar, de um fascículo de 1852, integrou seu acervo particular e encontra-se no que restou de sua biblioteca com "[i]númeras marcações" feitas com palito e papel em algumas páginas (Vianna. In: Jobim, 2001, p. 271). Ora, entre os colaboradores assíduos da Revue de deux Mondes, em meados do século XIX, esteve o musicógrafo e crítico musical francês, nascido na Itália, Paul Scudo (1806-1864). Vale a pena citar o título de algumas das colaborações de Scudo na *Revue* que podem ter sido lidas por Machado ou que podem ter chegado até ele de alguma forma, por intermédio de amigos músicos e intelectuais: "Angelica Catalani" e "Le Prophète de M. Meyerbeer", datadas de 1849, e "Une sonate de Beethoven", de 1850. (Uma lista de colaborações de Scudo na Revue encontra-se em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Paul_Scudo>. Acesso em: 14 set. 2016.) Catalani foi, afinal, nas palavras de Scudo, "une des cantatrices les plus célèbres du XIXe siècle" (Scudo, 1849, p. 149), e não foi outro, senão Machado, que escreveu, numa crônica de 1894: "A verdade é que nós amamos a música sobre todas as coisas e as prima-donas como a nós mesmos" (Assis, 2015, v. 4, p. 1028); Giacomo Meyerbeer, por sua vez, era o compositor predileto de um dos personagens de Machado – o Jorge de *Iaiá*

Garcia (cf. Assis, 2015, v. 1, p. 559). Medalhões com imagens de Catalani e Meyerbeer, bem como de outros nomes ilustres da música erudita, como Verdi e Rossini, compunham a decoração do Teatro Provisório, ou Teatro Lírico Fluminense, nome pelo qual passou a ser chamado em 1854 (Cenni, 2003, p. 425; Machado, 2008, p. 331).

Machado citou Paul Scudo, ipsis litteris, na primeira de suas crônicas d'*O Futuro*, datada de 15 de setembro de 1862. Não mencionou o nome do musicógrafo, tampouco indicou o título ou a fonte do texto citado, mas, graças à digitalização da *Revue de deux Mondes*, sua localização hoje é fácil: trata-se de "Wolfgang Mozart et l'opéra de Don Juan", publicado no primeiro tomo de 1849 do periódico francês. Citando Scudo, Machado valia-se de um comentário sobre o genial compositor austríaco para falar, em sua crônica, de outro músico que foi, também, criança prodígio: o pianista português Artur Napoleão. Eis o trecho da crônica:

> Fallemos agora de Arthur Napoleão que acaba de chegar ao Rio de Janeiro. Em 1857, aquelle prodigioso menino inspirou verdadeiro enthusiasmo nesta côrte onde acabava de chegar cercado pela aureola de uma reputação. Creança ainda, o prestigio dos tenros annos dava ao seu talento realce maior. Com elle acontecera o mesmo que com Mozart, de quem diz um escriptor, alludindo á primeira manifestação do talento na idade pueril – «C'est ainsi que Mozart apprit la musique comme en se jouant, ou plutôt la musique se réveillait dans son ame avec le sentiment de la vie.» ["Foi assim que Mozart aprendeu a música, como que brincando, ou antes, a música despertava em sua alma com o sentimento da vida"] Desde os primeiros annos, Arthur revellou-se, e desde logo começou para elle essa serie não interrompida de triumphos de que se tem composto a sua existência (*O Futuro*, n. I, p. 38-39). [A fim de evitar muitos "sics" na transcrição do trecho em francês, seguiu-se a lição da Revue (Scudo, 1949, p. 876). A tradução entre colchetes é proposta por Rodrigo Camargo de Godoi em sua edição anotada das crônicas machadianas d'*O Futuro* (Godoi. In: Assis, 2014, p. 45, n. 16).]

Artur Napoleão dos Santos nasceu no Porto, em 1843. Pianista precoce, aos nove anos de idade iniciou uma turnê internacional, apresentando-se na Europa e nas Américas, incluindo o Caribe (Cabral, 1988, p. 437). Cinco anos depois, em 1857, apresentava-se pela primeira vez no Brasil, fato, como vimos, recordado por Machado, que se refere ao jovem Artur, então com catorze anos, como "prodigioso menino". Baseando-se nessa crônica, Ubiratan Machado aponta a possibilidade de Napoleão ter conhecido

Machado já em sua primeira visita ao Brasil (Machado, 2008, p. 236). Apenas uma hipótese, evidentemente. Quanto à segunda temporada do pianista na América do Sul, ela praticamente coincide com o período de publicação da revista O Futuro – em junho de 1863 saía o último número da revista de Faustino Xavier; em novembro do mesmo ano, Artur Napoleão retornava à Europa (Magalhães Júnior, 2008, v. 1, p. 296). Essa coincidência foi feliz, pois permitiu que algumas das crônicas d'*O Futuro* – quatro, se quisermos ser exatos – "documentassem" em certa medida uma afinidade intelectual que, paulatinamente, se transformaria em grande amizade, em amizade "sólida e confiante", como escreveu Ubiratan Machado (Machado, 2008, p. 236). Cabe lembrar que foi em companhia de Napoleão que, em 1868, chegou ao Brasil aquela que se tornaria a querida companheira de Machado, Carolina Xavier de Novais. Deve-se destacar, também, que o pianista português "não tardaria a fixar-se definitivamente no Brasil" (Magalhães Júnior, 2008, v. 2, p. 72), vindo a morrer no Rio de Janeiro, em 1925.

Artur Napoleão é considerado, hoje, um dos fundadores da virtuosidade pianística brasileira, tendo exercido importante papel num contexto histórico, o Brasil do Segundo Império, em que o piano desfrutava de grande prestígio e popularidade (Amato, 2007, p. 2; Machado, 2010, p. 263). N'*O Futuro*, Machado não poupa elogios ao músico e faz questão de ressaltar o quanto o trabalho dele é respeitado não somente pelos amigos e compatrícios, mas também por nomes consagrados da música europeia:

> Os amigos e os patrícios poderiam desconfiar do seu enthusiasmo, e indagar entre si se elle não era effeito de um amor sem exame nem reserva, ou pela interessante creança, ou pelo patricio artista. Essa duvida, se alguma vez se apresentou no espirito dos patricios e dos amigos dissipou-se sem duvida quando Arthur Napoleão entrando nos grandes centros da arte e dos artistas recebeu delles a confirmação solemne do baptismo da pátria. Applausos, ovações, abraços fraternaes o receberão, e cada nome que passava, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Talberg, Vieux-Temps, Sivori, deixaram uma nota sua, uma linha, uma palavra no álbum do menino artista (*O Futuro*, n. I, p. 39). [Para um breve resumo biográfico dos artistas citados, cf. Godoi. In: Assis, 2014, p. 45-46, n. 17-22.]

Outro ponto destacado pelo cronista d'*O Futuro* é que, dotado de incontestável talento, Artur Napoleão não descuidou do estudo, da técnica.

Nas palavras de Machado: "Assim cresceu Arthur Napoleão na idade, na gloria e no talento: de cidade em cidade, a sua viagem foi um triumpho não interrompido; mas, como verdadeiro artista, não se deixou adormecer nos louros e nas delicias de Capua; estudou viajando e buscou pelo estudo a perfeição" (*O Futuro*, n. I, p. 39). Em virtude disso, por não ceder à facilidade de uma aptidão inata, foi Artur Napoleão um artista, não um simples habilidoso. Essa distinção, aliás, se mostraria tema trabalhado obsessivamente na ficção machadiana, conforme observou, entre outros, João Cezar de Castro Rocha (Rocha. In: Assis, 2008, p. 7-8). Também aparece, com frequência, nas crônicas d'*O Futuro*, especialmente nas recomendações feitas a escritores com obras recém-publicadas. Quando teceu considerações sobre O estandarte auriverde: cantos sobre a questão anglo-brasileira (1863), de Fagundes Varela, Machado vaticinou um futuro honroso para o talentoso poeta, condicionado à aplicação e ao estudo dos mestres (*O Futuro*, n. XI, p. 372).

Artur Napoleão é o artista com maior presença nas crônicas machadianas d'*O Futuro*. O cronista, atento aos projetos musicais do pianista e a suas apresentações, comenta-os e divulga-os com interesse em seus textos, contribuindo para a formação ou o aprimoramento do gosto musical dos leitores. Ainda na crônica de 15 de setembro de 1862, lembra que a atuação de Artur Napoleão não se resumia à interpretação de obras alheias – abrangia também a composição: "deve-se ao seu estro musical algumas composições esparças de muito merecimento". A seguir, dá publicidade a um dos projetos do artista:

> Sei mesmo que Arthur Napoleão busca voar mais alto e escrever o seu nome em uma obra duradoura: dous poetas inglezes deitaram mãos á obra, a pedido do compositor, e cada um foi depor-lhe nas mãos um poema dramatico, tirado um da comedia de Shakspeare, Como queira, e o outro de uma novella de Finimore Cooper (*O Futuro*, n. I, p. 39).

Ainda não conseguimos verificar como e se esse projeto foi efetivamente realizado. Curiosamente, outro dos projetos literomusicais de Napoleão, ainda na década de 1860 – um álbum com poemas musicados – teria Machado não como divulgador, mas como colaborador. Eles foram

parceiros em uma composição: a serenata (para canto, piano e flauta) "Lua da estiva noite", com música do portuense e letra (um poema) do fluminense. Essa canção integrava o álbum Ecos do passado (1º álbum de romances: para canto com acompanhamento de piano, edição de Narciso José Pinto Braga, 1867), que reuniu seis poemas musicados por Artur Napoleão. Além dos versos de Machado, trazia poesias de Gonçalves Dias, Luís Guimarães Júnior e Rosendo Moniz Barreto. "Lua da estiva noite" não foi aproveitada em nenhum dos livros de poesia de Machado, o que pode pelo menos sugerir que foi escrita especialmente para ser musicada por Artur Napoleão. Carlos Drummond de Andrade, em texto publicado na Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis, notou o uso insistente da rima "ir" nessa composição, como nos versos "Cair! Cair! Cair!" e "Sorrir! Sorrir! Sorrir!", insinuando uma "submissão do letrista ao efeito musical" (Andrade, 1959, p. 11).

No fim de 1862, Napoleão seguia em tour pela região do rio da Prata. Machado não se esqueceu de comentá-lo – e o faria poeticamente, na crônica de 15 de dezembro:

> E para terminar direi que, ao passo que esta revista escripta dentro de uma casa solidamente construida, é lida pelo leitor no seu gabinete fechado e na sua casa não menos solidamente construída, anda por alto mar o pianista Arthur Napoleão, que daqui se foi a mostrar-se aos nossos visinhos do Prata.
> Para não fazer esquecer a fraseologia mythologica e o cunho de certas figuras poeticas, ponho ponto final dizendo que Eolo ha de por certo respeitar aquelle que com harmonias mais brandas, fal-o-hia encerrar-se captivado nas grutas sombrias de sua morada incognita (*O Futuro*, n. VII, p. 236).

A crônica de 1º de junho de 1863 noticiava o retorno de Artur Napoleão, e um post-scriptum daria a Machado a oportunidade de divulgar mais um dos projetos do celebrado artista. Dessa vez, um projeto que mostrava o interesse do músico português pelas questões brasileiras. Tratava-se de um concerto no Teatro Lírico, cuja renda seria revertida à comissão da subscrição nacional, responsável por arrecadar fundos em prol do armamento do exército. Encontrava-se o Império brasileiro, desde o fim do ano anterior, em conflito diplomático com a Inglaterra, na conhecida Questão Christie, ou anglo-brasileira (cf. Godoi. In: Assis, 20014, p. 81, n. 1 *et*

seq.; p. 148, n. 18). Machado, que durante muito tempo foi acusado por certos críticos de indiferentismo para com seu país, elogiava um artista justamente pela contribuição dele à soberania nacional:

> Já estava composta a chronica quando recebi uma noticia que me confirma nas esperanças de uma boa estação musical. Arthur Napoleão officiou á commissão da subscripção nacional offerecendo os seus serviços em favor dos fins para que ella se organisou. Naturalmente a offerta será aceita. E' inutil repetir o que em todos desperta este acto cavalleiresco do distincto pianista (*O Futuro*, n. XVIII, p. 596).

De fato, a oferta de Napoleão foi aceita. Na crônica de 1º de julho, Machado noticiava:

> Brevemente tem lugar um concerto dado por ele [Artur Napoleão], destinando-se o producto á subscripção nacional.
> Esta offerta do distincto pianista deve ser recebida pelos brasileiros com a maior gratidão.
> Não quiz Arthur Napoleão deixar de contribuir com o seu talento para a collecta patriotica a que se procede. E' um acto que o honra e de que não nos esqueceremos, alliando sempre ao nome artistico que elle adquiriu, o de um amigo de (*sic*) nação (*O Futuro*, n. XX, p. 660).

Artur Napoleão foi um artista laureado. Machado deu notícia da homenagem prestada a ele por D. Pedro II nessa mesma crônica de 1º de julho. Outro artista laureado também mereceria, afora o "magnifico alfinete de brilhantes" oferecido pelo Imperador, como "lembrança […] do apreço em que tem o seu merecimento" (*O Futuro*, n. XX, p. 659, grifo do original), a atenção de Machado de Assis: o clarinetista português Rafael José Croner (1828-1884). Croner foi solista notável. Conforme o pesquisador Gil Miranda, "[c]edo se revelou excelente instrumentista, dotado de qualidades de inteligência e sensibilidade, que fizeram dele um dos melhores clarinetistas do seu tempo" (Miranda, 1993, p. 180-181). Antes dos vinte anos, era já músico profissional. 1861 é o ano provável de sua primeira turnê internacional, em companhia do irmão, o flautista Antônio José Croner. Nessa ocasião, passaram por Portugal, Espanha e Inglaterra. A primeira visita ao Brasil foi em 1863: aqui Rafael Croner permaneceu de junho a

outubro, e seus concertos desfrutaram de ótimo acolhimento (Miranda, 1993, p. 181).

Na crônica de 1º de junho de 1863, Machado fez referência ao êxito de crítica de Croner em sua passagem por Londres, onde obteve "o successo mais lisongeiro que póde ter um artista, o da consagração enthusiastica de critica reflectida e competente" (*O Futuro*, n. XVIII, p. 596). Na crônica seguinte, datada de 15 de junho, perguntou: "Foi o leitor ouvir o Sr. Croner? Perdeu se não foi. Este artista que, como é sabido, foi buscar a Londres a consagração do seu talento, justificou os juizos anteriores." Também escreveu, convidando: "Em um instrumento tão ingrato, como é o clarinete, sabe o Sr. Croner despertar as mais delicadas harmonias. Pelo que respeita aos segredos da arte, ouvi a seu respeito honrosas palavras. […] Se o leitor é curioso, e ainda não ouvio o Sr. Croner, vá, no dia 19 ao [Teatro] Gymnasio [Dramático]" (*O Futuro*, n. XIX, p. 628). O domínio técnico do instrumento deve de fato ter impressionado o escritor que, em crônica de 1878, definiria a clarineta como "áspera, impertinente e fanhosa" (Assis, 2015, v. 4, p. 384).

A terceira e última crônica de Machado n'*O Futuro* a fazer referência a Croner já foi citada: é a de 1º de julho de 1863, em que o escritor menciona a homenagem prestada pelo Imperador aos célebres músicos portugueses então em turnê em terras brasileiras (Croner e Napoleão). No que concerne a essa crônica, destacamos que há nela um dado curioso, de valor para um historiador da vida musical brasileira e também útil para um melhor conhecimento da entrada de uma palavra em nossa língua: "saxofone". Após comentar os merecidos aplausos do público fluminense para Croner e elogiar o músico talentoso e conhecedor de sua arte, Machado lembra que, "[e]m seu segundo concerto […] annunciou o Sr. Croner umas variações de saxofone. O effeito provou mais que muito a expectativa; neste instrumento mostrou o Sr. Croner todos os dotes que o distinguiam no primeiro. Os applausos do publico coroaram o seu precioso trabalho" (*O Futuro*, n. XX, p. 660). O saxofone era naquele momento um instrumento de invenção recente – Adolphe Sax o patenteara em 1846. A referência ao saxofone na crônica de Machado mostra que essa palavra já circulava entre nós bem antes do ano estabelecido pelo Houaiss como o de sua entrada no idioma, 1881 (cf. Houaiss; Villar, 2009).

Vários musicistas e temas ligados à música estão presentes nas crônicas machadianas d'*O Futuro*: cantores líricos (como Antônio Maria Celestino, barítono, e Carolina Briol, soprano), palcos (como o Teatro Lírico e o Alcazar Lyrique), instrumentistas (como o clarinetista brasileiro Antônio Luís de Moura). Nossa intenção é ampliar esse trabalho futuramente, de modo a oferecer um texto mais completo e útil ao estudo das referências musicais na obra de Machado de Assis. O recorte estabelecido aqui, contudo, possui um valor próprio, na medida em que evidencia a grande afinidade que existiu entre Machado e artistas portugueses. A música foi apenas um dos capítulos dessa aproximação intelectual, certamente, mas também certamente um dos mais fascinantes e ainda pouco investigados.

REFERÊNCIAS

AMATO, R. de C. F. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais…* São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2007. p. 1-11. Disponível em: <https://goo.gl/Zrnukm>. Acesso em: 10 set. 2016.

ANDRADE, C. D. de. "Quando ela fala": poesia musicada. *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 10-11, 21 jun. 1959.

ASSIS, M. de. *Do teatro*: textos críticos e escritos diversos. Org., estabelecimento de texto, introd. e notas de J. R. Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Machado de Assis*: crítica literária e textos diversos. Org. de S. M. Azevedo, A. Dusilek e D. M. Callipo. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

_____. *O Futuro*. Org., introd. e notas de R. C. de Godoi. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2014.

_____. *Obra completa em quatro volumes*. Org. de A. Leite, A. L. Cecilio e H. Jahn. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. 4 v.

BOLLOS, L. H. Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira. *OPUS – Revista Eletrônica da ANPPOM*, v. 11, p. 270-281, dez. 2005. Disponível em: <https://goo.gl/yi8sjU>. Acesso em: 26 maio 2016.

CAMARGO, K. A. F. de. Leitores e questões identitárias no Brasil oitocentista. *Revista Porto*, v. 1, n. 2, p. 70-92, 2012. Disponível em: <https://goo.gl/vXUR36>. Acesso em: 14 set. 2016.

CENNI, F. *Italianos no Brasil*: "Andiamo in 'Merica…". 3. ed. São Paulo: Ed. da USP, 2003.

CABRAL, A. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1988.

GODOI, R. C. de. [Notas a] ASSIS, M. de. *O Futuro*. Org., introd. e notas de Rodrigo Camargo de Godoi. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2014.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

MACHADO, U. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

_____. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. 2. ed. rev. e ampl. pelo autor. Rio de Janeiro: Record, 2008. 4 v.

MIRANDA, G. Os irmãos António José e Raphael José Croner – músicos românticos. *Revista portuguesa de musicologia*, v. 3, p. 179-196, 1993. Disponível em: <https://goo.gl/u9s4fq>. Acesso em: 28 maio 2016.

MIRANDA, J. A.; CAMPOS, A. S. L. (Apresentação e notas). Um texto crítico de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 9, n. 18, p.146-157, maio-ago. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/Y1eVY9>. Acesso em: 12 set. 2016.

O FUTURO. Periodico Litterario. Rio de Janeiro: Typographia de Brito & Braga; Typographia do Correio Mercantil, 1862-1863. 20 n. Disponível em: <https://goo.gl/pygcv3> e <https://goo.gl/l5A6aV>. Acesso em: 17 maio 2016.

O FUTURO. Periodico litterario. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria de A. A. da Cruz Coutinho, 1867. Disponível em: <https://goo.gl/mbxp46>. Acesso em: 17 maio 2016.

ROCHA, J. C. de C. Introdução. A lição machadiana. In: ASSIS, M. de. *Contos de Machado de Assis*: v. 1, Música e literatura. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 7-14.

SCUDO, P. Wolfgang Mozart et l'opéra de Don Juan. *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, tome 1, p. 872-925, jan.-mars 1849. Disponível em: <https://goo.gl/PMRlvB>. Acesso em: 26 maio 2016.

SOUSA, J. G. de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955.

VIANNA, G. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, J. L. (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2001. p. 99-274.

WISNIK, J. M. *Machado Maxixe*: o caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.

"TENTAÇÃO DOS SANTOS": PECADO, CONFISSÃO E PERDÃO NOS CANTOS PROFANOS

Andréia Penha Delmaschio*

RESUMO:A partir das considerações de Jacques Derrida e Paul Ricoeur sobre o perdão, realiza-se uma leitura do conto "Tentação dos santos", de Evando Nascimento, como espaço de entrelaçamento radical entre dois territórios comumente tidos como opostos: religião e sexualidade. Para tanto, foram retomadas também as reflexões feitas por Michel Foucault acerca do mecanismo confessional. Nos Cantos profanos, como nos livros anteriores, a escrita de Nascimento explora áreas fronteiriças e nebulosas. O conto em questão aqui, especialmente, constitui-se da revelação, feita pelo próprio violentador, de um ato de violência sexual, ao modo de uma confissão, sendo este o único ponto de vista de que dispõe o leitor para tentar compreender os meandros complexos do desejo humano ali expostos.
PALAVRAS-CHAVE: Cantos profanos. "Tentação dos santos". Evando Nascimento. Religiosidade. Sexualidade.

ABSTRACT: Based on the considerations of Jacques Derrida and Paul Ricoeur about forgiveness, the short story "Tentação dos santos", by Evando Nascimento, is read as a space of radical interweaving between two territories commonly seen as opposites: religion and sexuality. For this purpose, the reflections made by Michel Foucault about the confessional mechanism were also taken up. In Cantos profanos, as in previous books, Nascimento's writing explores nebulous and borderline areas. The story in question here, especially, constitutes a revelation of sexual violence made by the violator himself, in the manner of a confession. It is the only point of view available to the reader, in order to try to understand the complex meanders of human desire there exposed.
KEYWORDS: Cantos profanos. "Tentação dos santos". Evando Nascimento. Religiosity. Sexuality.

"Tentação dos santos", conto que abre o livro *Cantos profanos*, de Evando Nascimento, constitui-se da revelação de um ato de violência sexual,

* Professora do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes) *campus* Vitória. Doutora em Ciência da Literatura (UFRJ). E-mail: adelmaschio@gmail.com.

discurso que dispõe unicamente do ponto de vista do homem que narra. Feita ao mesmo tempo a um Padre e ao leitor, a confissão vai infundindo paulatinamente a dúvida quanto a um suposto desejo, por parte de sua vítima, de ser subjugada. Todos os sinais de medo e rejeição ao ataque, dados pela menina, são interpretados pelo seu algoz (ao menos é o que ele declara) como indícios de consentimento para as investidas sexuais. É algo que se nota também em diversos discursos misóginos produzidos e reproduzidos diariamente em grande parte da mídia nacional[2]. Nas palavras do violentador:

> [...]pois regalou as pupilas de gazela para mim, seu cio, de noite é que atinei o vício, palpitei, aproveitei a cunhada na missa, [...] em lugar de amaciar com mimos, fui reto ao assunto, uns desmesurados centímetros, bem grosso, rígido, perdoe o despudor, tenho orgulho, ficou sem fôlego, desejando muito, logo vi, mas, com pavor das primícias, o que não se aguenta de prazer, fingiu que não queria, a bandidazinha, pois ansiava, amuou, comecei a tocar, uma, duas, três, até o ah, ih, oh, um alarido, brava cantoria, como se muitos de uma só vez, boca não disse palavra, consentia, mudinha, nem desviava o olhar, tresviu o jato branco, se queria, claro que sim, mas negaceava, ares de fêmea [...] dia seguinte recomecei o manejo, aproveitei a feira do sábado, novamente sós, nós, podia tudo ter contado, lá ela a minha cunhada, mas escondeu, quer dizer, continuava incitando, tresmalhava assim, vislumbrei o banho num trapinho, me contive, saiu vestida, baixei a blusa, mamei os limõezinhos, mais pra pequenos mamões, da fruteira tudo se desfruta, não é mesmo, relutou bastante, podia ter puxado o zíper da saia, num golpe, contentei chupando o fruto de vez, escoiceava, *Não quero machucar*, eu disse, *Está me machucando*, respondeu. (Nascimento, 2014, p. 16-17)[3].

O fato de o leitor contar apenas com o relato do homem, além de remeter diretamente à realidade de um patriarcalismo violento, em que mesmo as supostas verdades da vítima, em geral, são veiculadas por uma voz outra, que não a sua, também é responsável por instaurar, de modo sutil, a dúvida sobre os limites entre medo e desejo.

A referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade "Caso do vestido", por meio do verso "boca não disse palavra", intercalado aqui diretamente do discurso de um homem que subjuga uma mulher, amplia e reforça a atmosfera já tão naturalizada da opressão e do poder do macho.

[2] Acerca da cultura do estupro no Brasil e de dados mais recentes, conferir: AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Disponível em: http://agenciapatriciagalvao.org.br.Acesso em: 20 ago. 2017.

[3] A partir desta, todas as citações sem identificação de obra devem ser entendidas como retiradas de: NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.

Contudo, no poema quase épico de Drummond, a voz que narra a humilhação a que se submete é da própria mulher, que é rejeitada, sofre, perdoa e, por fim, volta a se submeter aos jugos do mesmo homem que a fizera sofrer. Ali se trata de uma mulher que reproduz um comportamento machista já internalizado, naturalizado, e que a ambiência faz parecer uma situação inescapável para ela.

Em "Tentação dos santos", diferentemente, nenhuma voz é dada à mulher. Toda e qualquer dúvida que paire sobre as reais circunstâncias do que é narrado por Patrício dos Santos segue na dependência da palavra dele, a única de que dispõe o leitor. O ambiente de opressão é evidente, porém menos naturalizado que no poema de Drummond, texto que, se suscita sentimentos de indignação, é justo devido ao fato de a própria mulher pregar a si e às filhas que a ouvem a supremacia do *pater familias*:

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

[...]

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

[...]

Era uma dona de longe,
Vosso pai enamorou-se.

me deixou com vosso berço,
foi para a dona de longe,

[...]

Olhei muito para ela,
boca não disse palavra.

Peguei o vestido, pus
Nesse prego da parede.

[...]

Ela se foi de mansinho
e já na ponta da estrada

vosso pai aparecia.
Olhou para mim em silêncio,

Mal reparou no vestido
e disse apenas: Mulher,

põe mais um prato na mesa.
Eu fiz, ele se assentou (Andrade, 1996, p. 96).

Já no conto de Nascimento, a narração de atos e sensações parecem pretender conduzir o leitor a um território sobre o qual pairam muitas nebulosas. O termo "tentação", por exemplo, traz em si uma ambivalência, por fundir numa só palavra tanto a ação daquele que "tenta", quanto a sensação daquele que é "tentado". De acordo com o Dicionário Aurélio, "tentação" é tanto o "ato" como o "efeito" de tentar, uma "disposição de ânimo para a prática de coisas diferentes ou censuráveis." A terminação dúbia da palavra (em -ação) concorre para a criação da atmosfera também dúbia que se estabelece na narrativa. Ainda segundo o Aurélio, "tentar" é tanto "seduzir" quanto "deixar-se seduzir"[4].

É importante deixar claro que não se trata simplesmente de, na leitura do conto, assumir-se um lado ou posição. Sabe-se que os variados tipos de discurso (não só o ficcional) criam e alimentam diferentes tipos de fantasia. Assim, há um movimento em que, expondo delicadas questões de ordem ética, a literatura pode ser não apenas a ponta de um *iceberg* discursivo, mas também, e ao mesmo tempo, a provedora de uma vasta rede de discursos – a qual, nesse caso específico, engloba a complexa questão do desejo.

De modo geral pode-se afirmar que, em diversas sociedades, uma culpa de origem religiosa costuma cercar qualquer ato sexual. Diante dessa constatação, deve-se levar em conta que o fato de a menina querer ou não querer pode tornar-se uma dúvida até mesmo para ela própria, o que – é bom deixar claro – não nega a violência do estupro. Ao contrário: a monstruosidade do ato revela e habita um espectro cultural maior, que envolve a condição a que a mulher é submetida em diversas sociedades, e que passa, sem dúvida, pela opressão sexual de fundo religioso e moral.

[4]FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 1943.

O conto de Nascimento explora a promiscuidade, para muitos insuspeitada, das relações entre sexo e religião, ficando ao encargo do leitor perscrutar as inúmeras implicações que podem advir dessa mescla, tanto quanto o resultado dela na vida cotidiana. E é por meio da confissão feita ali que se percebem os inarredáveis liames entre os discursos erótico e religioso, além da relação entre pecado e perdão:

> [...] Deus me livre, acordei palpitando de novo, me via já debaixo da terra, no outro dia era domingo, jornada do senhor descanso, a cunhada foi com o filho pro sítio, me deixou cuidando da casa até segunda, fiava por demais, eu os pelos cofiava, a danadinha podia prevenir, continuou calada, estudando tabuada e se rindo, vixe, apelei pra todos os santos da Igreja, até pros de fora, quero, não quero, meu Pai eterno, me valei, tomei banho frio, tentei mais uma vez com a mão, o tesão, o senhor me perdoe, não passava, revinha pior, mais caudaloso, agora tem essa história de sacerdotes com meninos, os anjinhos de Deus, mas não é igual, estava em sossego, já disse, o Satanás atazanou, eu nada cogitava, veio em forma de cachorrinha, lutei com forças, até as que não tinha, pensei em pegar ônibus, voltar pra capital, dar um tempo, maturar ideias, fracassei, a carne é triste, fraquíssima, descontrolada, daí essa jaculatória, imploro clemência a todos os sãos, Gregório primeiro [...](Nascimento, 2014, p. 17-18).

Há, no texto, interseções notáveis também com a obra do poeta baiano Gregório de Matos, conterrâneo do autor dos *Cantos profanos*. Para além do nome do santo ao qual é dirigido prioritariamente o pedido de perdão – "imploro clemência a todos os sãos, Gregório primeiro" (p. 18) –, a referência à obra de Gregório de Matos é ainda mais explícita no seguinte trecho: "pequei talvez, Senhor, mas nem porque pequei de Vossa imensa glória me despeço" (p. 17).

Padre jesuíta,o Boca do Inferno, como era conhecido, nos legou uma obra singular, da qual faz parte uma série de poemas satíricos e outros fesceninos, cuja fama, espalhada graças à sua divulgação oral, concorreu, ao lado de fatos de uma não menos singular biografia, para que o padre obsceno abandonasse a cena religiosa. Após séculos de recalque crítico e editorial, apenas a partir da década de 1960 foram trazidas a público mostras mais completas da sua produção, das quais enfim passaram a constar os textos pornográficos, que sem dúvida vão alcançar realce ainda maior no contraste com as partes religiosa e lírica da obra.

O traço que se quer destacar, porém, neste curto diálogo da poesia gregoriana com "Tentação dos santos", é o intrincado liame entre pecado e perdão, vínculo que, além de aparecer em conjunto nas diversas facetas poéticas da obra do Boca do Inferno, foi sintetizada de modo muito bem acabado no seguinte soneto:

> Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,
> Da vossa piedade me despido,
> Porque quanto mais tenho delinquido,
> Vos tenho a perdoar mais empenhado.
>
> Se basta a vos irar tanto um pecado,
> A abrandar-vos sobeja um só gemido,
> Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
> Vos tem para o perdão lisonjeado.
>
> Se uma ovelha perdida, e já cobrada
> Glória tal, e prazer tão repentino
> Vos deu, como afirmais na Sacra História:
>
> Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
> Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
> Perder na vossa ovelha a vossa glória (Matos, 1990, p. 69).

Endereçado a Deus, o pedido de perdão resvala em uma certa chantagem, tendo em vista que a voz lírica expõe como argumento central, para provar o merecimento da remissão, justamente o pecado. Trata-se da mesma alegação feita pelo narrador do conto de Nascimento: "só o pecado redime, primeiro precisa pecar muito pra depois ser perdoado, até ser beatificado e por fim virar santo" (p. 19).

Num paradoxo típico da relação pecado/perdão, o que ressalta no poema de Gregório de Matos é a própria formulação do pedido, já que a razão para perdoar se encontra na existência mesma do pecado, por um lado, e no dom divino de perdoar, por outro. Ao pecador cabe apenas lembrar a Deus a existência do complexo mecanismo, para que seja acionado.

A voz lírica, durante a jaculatória argumentativa e chantageadora, praticamente afirma, sob a máscara da contrição, a necessidade de reconhecimento da reciprocidade do ato: o perdão só pode existir graças à

existência do pecado. Por extensão, Deus, o remissor, tem a sua existência coatada à existência do pecador. Se o pecador depende do perdão, a recíproca também é verdadeira, o que transforma a falta cristã numa virtude – ou mesmo numa condição da cristandade. Logicamente, um verdadeiro cristão não é apenas aquele que peca, mas aquele que sabe pedir perdão, reafirmando, por meio das suas atitudes, a existência e a onipotência de Deus.

Dessa demonstração poética de reconhecimento da complexidade da relação pecado/perdão provém talvez o fato de soar irônica a declaração que se afirma ter sido dada por GM quando de seu declínio da batina:

> Poucos dias antes pretendeu este Prelado com piedosas mostras persuadir ao poeta que tomasse ordens sacras, para conservar-lhe os cargos; mas ele respondeu com inteira resolução que não podia votar a Deus aquilo que era impossível cumprir pela fragilidade de sua natureza; e que a troco de não mentir, a quem devia inteira verdade, perderia todos os tesouros e dignidades do mundo (Rabelo, 1969, p. 1702).

Retomando-se a questão relativa ao verbo *tentar*, destacada anteriormente, pode-se ainda afirmar que na "tentação da inocência" o sentido mais tradicional de inocência se mantém? Ou seja, é a inocência mesmo que tenta e atrai, ou será justo o que há nela de "tentação" que atrai? Mais ainda: ontologicamente, estará a expressão "tentação da inocência" indicando a tentação que há na suposta inocência ou a inocência que há na tentação?

Na "Tentação dos santos",[5] como o título mesmo indica, ou, como aparece na expressão usada pelo narrador "tentação da inocência", tudo se desenvolve em torno de termos que cobrem ao mesmo tempo dois polos tradicionalmente tidos como bem mais que opostos – incompatíveis: a tentação (pecado) e a pureza (santidade). A iniciar pelo uso da palavra "jaculatória", que designa, por um lado, os "mistérios gozosos" (orações curtas e fervorosas, lançadas pelos crentes como se em jatos – do latim: *jactu*), e que se liga a outras, de uso mais estrito no léxico dedicado ao campo

[5]O nome escolhido para o personagem que narra (José Patrício *dos Santos*) faz ecoar e amplia o sentido prévio da expressão "tentação dos santos", que intitula o conto, reduzindo-a de toda conotação religiosa para um espectro muito pessoal e quase nulo de significação: trata-se agora da *tentação* provocada (e sofrida?) por ele.

sexual, como "ejacular", lançar esperma: "fracassei, a carne é triste, fraquíssima, descontrolada, daí essa jaculatória, imploro clemência a todos os sãos" (p. 18).

Seguem-se ainda expressões como o "sacro nome", enlaçando de um lado o sagrado e, de outro, pelo teor sensual da confissão, o profano, ao referir, de modo ambivalente, o sacro – osso das partes baixas, próximo das zonas erógenas: "violência, seu nome é virilidade, não pronuncio seu sacro nome em vão, meu Espírito Santo, e sei que a Madre Igreja está perenemente assentada em fundamentos inabaláveis como a fé" (p. 18). O vocábulo "madre", contagiado historicamente pela ambivalência, indica, de um lado, a chefe das freiras, mulher devotada à religião, por extensão à pureza, à castidade e à santidade, e, por outro, o útero, núcleo da procriação, situado no espectro da sexualidade.

O ato violento mesmo se dá num intervalo sagrado: "aproveitei a cunhada na missa" (p. 16), mas não é de se desprezar o fato de que, para a "reles cadelinha" (p.17) – é assim que o abusador se refere à menina! –, a violência sofrida absurdamente já não é um ato isolado, nem um marco especialmente negativo na sua trajetória de vida: ela viera para a cidade em fuga da violência física que sofria por parte do pai e vive então numa casa em que trabalha em troca de comida, a casa da cunhada do narrador-estuprador, Inácia, cujo nome significa "norma de serviço, prescrição legal, regulamento".[6] Ou seja, é antes do estupro (e depois dele, como indica o desfecho da narrativa) que a sua vida é invalidada: ao escapar temporariamente da vigilância da norma (inácia) e do peso do trabalho escravo – "Inácia maltratava a guria" (p. 16) –, a menina entra para outro campo de subjugação. Os poderes não deixam vácuo entre si, antes se alternam na exploração da força de mais aquele corpo.

Aliás, o palavreado beato que conforma a jaculatória confessional de "dos Santos" soa cínico, por se tratar de uma confissão de estupro, confusão entre os campos que, por fim, faz aderir um tom cômico à religiosidade trazida à baila. Revela o narrador, na sua profana confissão:

[6]FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 1082.

> por volta do meio-dia serviu o almoço, malcomi, só tinha olhos pras coxas e pros mamõezinhos, a sobremesa, arrastei sem dó nem oh, pra cama, passei mãos, língua, abri as pernas, a buça, a bussantinha já peludinha, lutava mas não gritava, nem um pio, queria, sim, tomei tento, queria, fui rompendo estrada e muro, abri largo caminho, por quanto tempo, a verga, o negócio, o rijo engenho aplicado com arte, aprendiz não sou, assinalado varão, já sabe, carne nova, crua, fartei riscando indigestão, enfarte, quanto mais arredia mais saborosa, a presa [...] quer dizer, ao fim gemia [...] a bonequinha partida choramingava no canto, beijei, fiz carinho, quem mandou?, tremia de febre, banhei, dei chás, todos os que havia, consolei mais do que fui consolado [...] (Nascimento, 2014, p. 19).

A palavra "buça", redução de "boceta" (vulva) ecoa no neologismo "bussantinha" (p. 18). Este, por sua vez, tanto simula um diminutivo de buça, quanto traz, na composição da palavra, por derivação, uma ligação com o termo "santinha", espalhando assim, pela narrativa, a ideia de santidade, entranhada no léxico sexual.

O narrador violador tenta, ao seu modo, provar a sua santidade, argumentando que foi seduzido pela menina, que, por sua vez, seria o agente da "tentação": "de inocente não tinha nada, nem Imaculada, Virgem Maria, muito menos minha Sant'Ana, já nasceu com a sina, cria bastarda de ancestral culpada, Eva, o Mal do mundo, ovelha pra sacrifício dos homens, fui vítima em vez de carrasco" (p. 15).

A confissão, gênero discursivo escolhido para a construção da narrativa, é revelada, desse modo, no seu aspecto ambivalente, já apontado por Foucault no volume I da *História da sexualidade*: é por meio do discurso confessional que em geral se espera deslindar os próprios pecados, para que se possa assim receber a posterior remissão – como ocorre no poema de Gregório de Matos.

Conforme nos lembra Jacques Derrida,

> Há, sabemos bem, máquinas de fazer confessar. E há os que amam isso. A polícia, a inquisição, os inquisidores, os procuradores e os algozes de todos os tempos conhecem bem essas máquinas de extorquir as confissões. Sabem também do prazer jubilatório que podem ter no manuseio dessas máquinas, na declaração extorquida, no arrancar a confissão mais do que no conhecimento da verdade, mais do que no saber aquilo a que a confissão, como se supõe, refere-se. Na tradição familiar e imemorial, os que manipulam as máquinas de confessar se preocupam menos com a falta cometida do que com o prazer que obtêm em exigir, até mesmo em ditar a confissão (Derrida, 2004, p. 70).

Retomando-se a leitura foucaultiana do engendramento entre sexo e poder, percebe-se a importância desse tipo de discurso. Desde que se tem notícia da confissão cristã, o sexo sempre foi seu principal motivo. E é de se notar um interessante mecanismo de mão dupla: por saber, de antemão, da feição de coisa proibida que o sexo tomará no relato confessional, ele se torna, desde bem antes, para aquele que irá confessá-lo, pecaminoso. A lei que será imposta a ele o torna antecipadamente proibido. A prática sexual, por seu lado, adianta copiosamente o momento da confissão. Um só dispositivo de poder liga teoria e prática, passando o sexo, na confissão, a encenar-se primordialmente na forma discursiva, ainda que íntima e/ou monológica.

> Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar (Foucault, 1982, p. 61).

Portanto, a confissão é também um meio de vazão para a sexualidade, que é trazida à tona na oralidade: esta não é mais simplesmente recalcada ou ignorada; é exposta, elaborada e ordenada para um melhor domínio e exploração da sua força, num planejamento o mais previsível possível do seu percurso pela sociedade.

> Daí, enfim, o fato de o ponto importante não ser determinar se essas produções discursivas e esses efeitos de poder levam a formular a verdade do sexo ou, ao contrário, mentiras destinadas a ocultá-lo, mas revelar a 'vontade de saber' que lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento (Foucault, 1982, p. 17).

A confissão guia na totalidade a narrativa de "Tentação dos santos", sendo justo o violador das leis aquele que sente a necessidade de confessar-se perante uma instância ideal e diante da qual parece aguardar julgamento. No fundo, essa instância legal imaginária, representada externamente ali por um "Padre", encontra-se internalizada no sujeito confessor, que leva a se chocarem, menos que o seu modo de agir e pensar com o de um outro, ações

e pensamentos próprios com outros ação e pensamento também seus, uns reprimindo os outros.

Em *Vigiar e punir* - uma revisão histórica da violência -, entre outras considerações acerca das transformações sofridas pelos mecanismos de poder, Foucault mostra como o corpo físico deixou, nos últimos séculos, de ser o objeto principal da penalização, tendo sido a dor, como instrumento de castigo, substituída paulatinamente. "O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos"[7].

No entanto o corpo, que vai sendo aos poucos abandonado enquanto alvo direto do castigo, passa a objeto de uma rede de relações e coerções muito mais complexas, que se comunicam reforçando a função do corpo enquanto *objeto de saber*. Uma certa "penalidade do incorporal" aviltaria a vida sem passar necessariamente pelo ultraje direto do corpo.

Assim, modernamente, o conjunto dos métodos punitivos se estende para além do puramente jurídico, não sendo apenas consequência imediata dele, passando a depender também de outras formas de poder e de saber, e disseminando-se em todas as instituições e formas de relações, sociais ou individuais. De casa à fábrica, da escola ao templo, cada mínimo ato é regido e vigiado; cada desvio é passível de ser sumamente castigado no interior do seu próprio agente, por sua consciência ou pelo seu inconsciente.

O paradoxo que envolve pecado (ou crime) e confissão, tanto quanto culpa (ou erro) e perdão, perdição e salvação, inocência e tentação é percebido pelo narrador:

> [...] não passava dos catorze, pedia sorrindo o que ofereci em prantos, admirável milagre, juro, Padre, por tudo o que é sagrado, havia até uma aura em torno, o senhor é novo na paróquia, está me conhecendo agora, e mais, a putinha queria, nem experiência tinha, exalava desejo inato, destino de meretriz, creio como na cruz, conheço o pecado, abaixo do madeiro onde Jesus, né não?, a tentação da inocência, assim nomeei a coisa, antes de falar com o senhor, tanto tempo já passado, a tentação da inocência, embora se chamasse Das Graças, de inocente não tinha nada, nem Imaculada, Virgem Maria, muito menos minha Sant'Ana, já nasceu com a sina, cria bastarda de ancestral culpada, Eva, o Mal do mundo, ovelha pra sacrifício dos homens, fui vítima em vez de carrasco [...] (Nascimento, 2014, p. 15).

[7] FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 16.

Com a opção por vocábulos comprometidos de maneira radical com ambos os campos (religioso e sexual), além da paródia de expressões e orações consideradas sagradas, o narrador cria um jogo em que se ligam as duas pontas de uma via discursiva que, para alguns, jamais deveriam se tocar, por representar heresia.

Entretanto, o que o conto descortina é antes de tudo a mistura, a raiz híbrida dos vocábulos, a sua contaminação no nascedouro, o que expõe, por extensão, o entrelaçamento dos conceitos, das sensações e, de modo mais amplo, dos campos de pensamento em que ainda se almeja manter separados esses dois territórios, como se em incompatíveis arquivos.

Desse modo, todos aqueles significantes ambivalentes deslizam entre um e outro campos, para se encontrarem numa espécie de síntese, ao fim do texto.

No nível frasal, intercalada no relato confessional aparece inclusive uma paródia de parte da oração de São Francisco: "consolei mais do que fui consolado" (p. 19), em que, ao verbo consolar, adere-se um segundo sentido, buscado na acepção sexual do substantivo "consolo", significando dildo, substituto artificial do pênis.

Merece destaque aqui a bela oração atribuída (erroneamente, ao que tudo indica) a Francisco de Assis[8]:

> Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz.
>
> Onde houver ódio, que eu leve o amor;
> onde houver ofensa, que eu leve o perdão;
> onde houver discórdia, que eu leve a união;
> onde houver dúvida, que eu leve a fé.
>
> Onde houver erro, que eu leve a verdade;
> onde houver desespero, que eu leve a esperança;
> onde houver tristeza, que eu leve a alegria;
> onde houver trevas, que eu leve a luz.
>
> Ó Mestre, fazei que eu procure mais
> consolar, que ser consolado;
> compreender, que ser compreendido;
> amar, que ser amado.

[8]Disponível em: http://www.franciscanos.org.br/?p=24385

Pois é dando que se recebe;
é perdoando que se é perdoado
e é morrendo que se vive para a vida eterna.

Num outro conto de *Cantos profanos*, intitulado "Demo", o narrador, contra tudo, decreta: "Onde houver felicidade, que Eu leve a angústia. Onde houver harmonia, que Eu leve a discórdia. Onde houver tranquilidade, que Eu leve o desassossego. Onde houver esperança, que Eu leve o desespero..." (p. 64). Enquanto a oração adotada e assumida pelos franciscanos faz a exaltação do *dom*, o "Demo" (anagrama imperfeito de *dom*) nega, abala e rasura.

Porém, é curioso notar que, por vezes, interpreta-se a assertiva "é dando que se recebe" como uma proposta mesquinha de troca de favores. Os versos da oração, contudo, vão além, ao declarar o ato de receber no próprio ato de dar. Não se trata de dar para ganhar em troca; antes, no ato desprendido mesmo de dar é que está o recebimento (é dando – é ao dar e ao dar-se (dando e dando a si) – que se recebe).

Formulando melhor: o que o dom afirma é que: o que se tem a receber é a própria possibilidade de dar. O dom é justo aquilo cujo recebimento só se pode afirmar se ele é posto em prática. Mais uma vez, é ao dar que se recebe, de uma maneira aparentemente paradoxal e por vezes ininteligível ao senso comum, que tudo valora e capitaliza.

Comparece aí a paródia do canto "Demo", que inverte necessariamente a lógica cristalizada em torno tanto da oração quanto da figura do santo/homem Francisco de Assis: desde que toda fé, paz e harmonia desejadas na famigerada oração não foram suficientes, enquanto propostas, para a sua realização no mundo, a virada desconstrutora da paródia desestabiliza, revolucionando o modo de pensar sobre a oferta, o presente do dom, mostrando assim uma outra faceta, que se faz necessária justo lá onde a paz e o amor se engessaram em vocábulos e propostas enfraquecidos: "onde houver harmonia, que eu leve a discórdia". Se a harmonia é sinal de morbidez, a discórdia surge como nova proposta. Quando a paz é sinônimo de indiferença ou de medo, justo aí é preciso, ainda uma vez, impor-lhe um abalo.

O que poderia ser uma simples reversão sem mais consequências entre dois elementos expõe antes a lógica paradoxal em que, de fato, só o pecado redime. Afinal, que necessidade haveria do perdão, se não existisse o pecado? O divino ato de perdoar se liga ao ato humano de pecar e como que dele depende, amarrando-se um ao outro de forma inarredável.

Descendo portanto, simultaneamente, pelas *raízes* dos dois campos semânticos, sagrado e profano, o texto finda com o termo "Padre", numa coda que, por sua vez, recupera a ambivalência entre a ideia de santo ou representante de Deus (sagrado, puro, divino, assexuado) e aquele outro homem, o qual, por meio do sexo, engendra (profano, impuro, humano, sexuado): o pai.

A imbricação etimológica de *padre* e *pai* revela mais que uma simples correlação linguística; ela clareia radicalmente o nascedouro comum de ambos os territórios, relação em geral escondida pelo princípio de naturalização, que cega à medida que aproxima os elementos dos olhos: "no inferno não creio, nos céus, sim, pra sempre bendito, fé no Eterno, louvado seja, não é, Padre?" (p. 19).

Como acontece com os demais vocábulos ambivalentes acima arrolados, por todo o texto se nota o comprometimento da "pureza", a impossibilidade de separação das áreas.

A profanação, que se vinha mantendo longe e mesmo oposta à sacralidade, de repente é reconhecida na sua relação com o campo sexual. Assim, a ordem desses saberes (e poderes) tremula à vista do leitor, sofrendo um forte abalo sísmico (ou orgástico) em mais esse canto profano.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Disponível em: <http://agenciapatriciagalvao.org.br>. Acesso em: 20 ago. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CARTA CAPITAL. *No Brasil, um estupro a cada 11 minutos.* Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/no-brasil-um-estupro-a-cada-11-minutos>. Acesso em: 17 ago. 2017.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade.* Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, v. I, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1995.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990.

NASCIMENTO, Evando. *Cantos profanos*. São Paulo: Biblioteca azul, 2014.

RABELO, Manuel Pereira. *Vida e morte do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra* – Crônica do viver baiano seiscentista. Salvador: Janaína, 1969.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

POESIA COMO FUNDAMENTO DA PÁTRIA EM FERNANDO PESSOA E HEIDEGGER

Cláudia Grijó Vilarouca*

RESUMO: A proposta deste trabalho é articular as concepções de poesia e pátria em Pessoa e Heidegger, visando expor a hipótese de que ambos buscavam inaugurar uma nova época, fundando um Ser da pátria por meio da poesia: para Pessoa, por meio de sua própria produção poética, por ser ele o Supra-Camões; para Heidegger, pelos poemas de Hölderlin. Pessoa tenta suscitar poeticamente a ideia precisa de um universalismo que ocorre tanto pela retomada da história de Portugal quanto pela realização de sua vocação para instaurar um novo tempo. Assim como o poeta português, Heidegger se lançou a um projeto de caráter universalista para a pátria alemã, o que pode ser constatado, sobretudo, nos escritos sobre Hölderlin.
PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Nacionalismo. Fernando Pessoa. Martin Heidegger.

ABSTRACT: The aim of this work is to articulate of the concepts of poetry and homeland in the works of Pessoa and Heidegger by exposing the hypothesis that both authors sought to inaugurate a new era, founding a Being of the homeland through poetry: Pessoa, through his own poetic production, as the Supra-Camões; and Heidegger, through Hölderlin's poems. Pessoa attempts to poetically bring about the precise idea of a universalism through the resumption of Portugal's history, and by the fulfillment of his own vocation in establishing a new era. Like the Portuguese poet, Heidegger embarked on a universalist project for the German homeland. This can be seen, above all, in his writings on Hölderlin.
KEYWORDS: Poetry. Nationalism. Fernando Pessoa. Martin Heidegger.

O objetivo deste artigo[1] é apresentar algumas reflexões de uma pesquisa em andamento acerca do papel do nacionalismo na obra pessoana, em prosa e ortônima, e na leitura que Heidegger faz dos poemas de Hölderlin. Embora nascidos em contextos bastante distintos, esses autores estiveram sob o influxo do discurso de afirmação e consolidação das nações

*Professora da Universidade Federal do Pará – UFPA.
[1]Este artigo contém alguns trechos do primeiro capítulo da dissertação de mestrado intitulada *Para uma ontologia poética de Fernando Pessoa*, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2005.

na Europa do início do século XX. Parte-se da hipótese que é possível detectar em ambos um projeto comum: o de apontar para o advento de uma nova época, de glorificação da pátria, com base num princípio poético. Destarte, a pátria ocupa um lugar central no pensamento de Pessoa e de Heidegger. Para eles, não se trata apenas de afirmá-la, mas de apontar para a restauração do pensamento que paulatinamente foi se diluindo no âmbito do frenesi contemporâneo, por meio da poesia, que é aquilo que traz ao aberto o ente enquanto ente; é, enfim, a arte que tem primazia com relação a outras artes.

Quando se trata de abordar o nacionalismo de Pessoa, o cerne é "Mensagem", na qual são indicadas componentes de ordem ocultista e a filiação ao sebastianismo. No entanto, graças às releituras e revisitações à sua obra, para as quais contribuiu o fim da do período da possessão dos direitos sobre a obra do autor, desde 2005, e, graças aos novos textos do espólio que vêm a lume, outras perspectivas para pensar o nacionalismo pessoano despontam. Com base nesses textos, sobretudo os de prosa assinada pelo ortônimo, é possível considerar que tanto seu ocultismo quanto seu sebastianismo é muito mais de ordem estética do que uma crença efetiva.

Ademais, a explicação da obra pelo viés da "neurastenia" ou da "genialidade" dá lugar a um poeta um tanto divertido, não sisudo e ensimesmado[2]; reservado, mas não antissocial; dedicado ao trabalho poético e do pensamento tanto quanto foi dedicado à pátria que escolheu assumir[3].

[2] Conferir o livro "Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida: primeiras lições", organizado por Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro, no qual, bem diferentemente da impressão que o título pode causar, o poeta português é apresentado em suas várias facetas, por meio de textos diversos cuja maioria ainda não havia sido publicada até então. Conforme os organizadores dos 49 textos oferecidos ao leitor: "Fernando Pessoa é muitas vezes concebido como um ser fantasmagórico, que se isolava de todos para criar um universo interior em detrimento da vida exterior. Este livro busca desmentir tal mito [...]" (2016, p.14). Um dos exemplos que comprovam a índole curiosa e cheia de humor de Pessoa é o fato de ter estudado fisiognomia "para interpretar narizes". No livro organizado por Pittella e Pizarro, são apresentadas algumas das caricaturas (muito ruins, porém, impagáveis) do poeta, cujo enfoque recaía sobre a referida parte do corpo (2016, p. 116).

[3]Os livros "Da República" (1978), "Sobre Portugal: Introdução ao Problema Nacional" (1979), "Ultimatum e Páginas de Sociologia Política" (1980), organizados por Maria Isabel Rocheta e Paula Morão, publicados pela Editora Ática, de Portugal, permitiram aprofundar o conhecimento geral do pensamento político de Pessoa e indicam o quanto o poeta se dedicou a pensar as questões nacionais. Mais recentemente,"Sebastianismo e Quinto Império" (2011), organizado por Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda, permite maiores esclarecimentos devido à organização e seleção dos textos pessoanos. Constata-se, nessas publicações, que há um interesse constante e progressivo do poeta pelos mitos do sebastianismo e do Quinto Império, que podem ser considerados como ponto de partida – estético - para um projeto de transformação da nação. Ademais, o livro "Fernando Pessoa sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar" (2015), na edição de José Barreto, que reúne todos os textos pessoanos

A criação pessoana de uma constelação de sujeitos de papel pode ser lida no sentido de conduzir o leitor a uma multiplicidade do sentir por vias distintas, às vezes, divergentes. Gera-se, assim, uma agitação nas concepções de mundo; perturbam-se as ideias "familiarizantes" nas quais se acomodam o senso comum. Ao apresentar uma proposta poética heteronímica, seus vários "eus" engendram novas cosmovisões, expressadas pelos heterônimos. Pessoa visava à formação de uma nova alma portuguesa. Possuía um "projeto espiritual" que se concretizaria nessa pluralidade – aspirando a uma universalidade. Tal projeto está em relação direta com a ideia de destinação de Portugal[4].

Paralelamente, a obra de Heidegger, que tem sido igualmente revisitada devido à publicação paulatina dos inéditos da *Gesamtausgabe*, iniciada em 1974, e ainda não terminada, continua gerando debates intermináveis, entre eles, com relação às ideias políticas do autor. A publicação de maior polêmica nos últimos anos foi a dos famigerados "Cadernos negros", uma série de anotações do filósofo realizadas entre 1931-1941, em 34 pequenos volumes, editadas apenas em 2014, em alemão primeiramente. Tais cadernos expõem sua relação com o nacional-socialismo, seu antissemitismo e a dimensão política, mais detalhada, de seu pensamento. O debate acerca dessas novas publicações pode ser conhecido no livro "A obra inédita de Heidegger", organizado por Roberto Wu e Cláudio Reichert do Nascimento (2012), no qual é exposto o impacto delas e no qual são discutidas as (re)interpretações dos textos heideggerianos[5]. Todavia, a hipótese elencada neste trabalho se concentrará nos textos que tratam da poesia de Hölderlin e um projeto, igualmente, poético, para a pátria.

Nacionalismo, poesia e *fundação*

encontrados no espólio que versam sobre os temas mencionados no título, apontam para o trajeto tortuoso do pensamento político do poeta, articulado a seu projeto poético.

[4] "A questão do nacionalismo nunca se coloca para Pessoa em termos estritamente políticos, mas vai integrar-se no seu universo poético como uma coordenada importante" (Martins, 2017, p.136).

[5] Dois dos artigos que compõem o livro tratam especialmente desse assunto: "A pesquisa filosófica e os escritos póstumos de Heidegger" (p. 39-48) e "Observações sobre os elementos mais constantes na interpretação da obra de Heidegger" (p.111-122). Cf. bibliografia, 2012.

Há uma preocupação, no início do século XX, sobretudo por parte das classes mais conservadoras, em consolidar ideais nacionalistas (e, de certo modo, firmar sua posição de privilégio nesse contexto). Para o historiador Eric Hobsbawn, o nacionalismo se forma antes do que se concebe como nação (real). São os Estados e os nacionalismos (uma espécie de consciência de pertencimento a um território estabelecido por um Estado e também um princípio que sustenta a unidade política desse território) que formam a nação (2008, p.19).

No entanto, nenhum deles (Estado e nação) é natural, o que tem como consequência a destruição do mito de que as nações constituiriam um destino político inerente (ou inevitável) de um conjunto de sociedades que podem formar o Estado. As nações são funções de um tipo particular de Estado territorial e são construtos sociais, elaborados do alto, mas que, ao mesmo tempo, se conjuga com "suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns" (Hobsbawn, 2008, p.20). Não significa dizer que essa é a principal forma de identificação do sujeito, enquanto ser social; há outros tipos, instituidores desse ser social.

Neste trabalho, é principalmente como marcadora de pertencimento a uma terra natal que será pensada a identificação nacional[6]. De acordo com a perspectiva que apresento, ela se apoia na poesia com um propósito de **fundação**; a fundação de um ser da pátria pela poesia. Pátria será considerada como aquilo que "articula a História de um povo" e vincula-se à terra, visto que em sua etimologia encontra-se o sentido de "terra natal" ou "terra dos ancestrais", à qual se pode atribuir uma tonalidade afetiva. Pátria e poesia se amalgamam nos projetos fundadores de Pessoa e Heidegger.

Vale lembrar que

[6] Não tive a intenção de tratar aqui da adesão ao nacionalismo de caráter estritamente político de Pessoa e de Heidegger, o que não significa negá-lo. É evidente que "O sentimento patriótico de Pessoa (registrado em Search e não só) foi exacerbado pela aversão à ditadura de João Franco, apoiada por d. Carlos. O desejo de escrever em português nasceu-lhe, em parte, com o intuito de militar contra a monarquia" (Zenith, 2011, p. 76), ou seja, Pessoa esteve envolvido, embora tangencialmente, com questões políticas. Quanto a Heidegger, basta a menção à sua filiação ao partido nazista, ainda que tenha sido por pouco tempo, quando foi reitor da Universidade de Freiburg, de 1933-34.

> Pessoa vive a era do apogeu da afirmação nacionalista [...] que vai crescendo ao longo do século XIX e conduz à violência extrema das guerras no século XX. No contexto português, e na sequência dos traumas políticos do Ultimatum e do Regicídio, desde a Geração de 70 até a Renascença Portuguesa de 1910, a ideia de regeneração nacional adquire um tom de urgência que mobiliza todas as correntes ideológicas e atravessa todas as práticas culturais (Martins, 2017, p. 137).

No âmbito de tais práticas culturais, Pessoa acreditava que a poesia era a forma de arte superior, pois, das artes, é ela que possuiria o maior poder de abstração. Para ele, a poesia possui três elementos essenciais: "Sentimento, Cor e Forma". Declara que "O sentimento poético e, em certo grau, a cor poética podem ser usados na prosa; o que distingue especialmente a poesia é a forma poética. - Assim na prosa de Carlyle ou de Ruskin ou de Jenny Taylor há belas passagens de poesia poeticamente coloridas." (1974, p. 270). Ao enfatizar a beleza, a "poeticidade" e a cor da poesia, ele a coloca num patamar dificilmente atingido por outra arte. Tendo a consciência da superioridade da poesia, seus textos poéticos são um modo de restaurar o espanto diante do mistério do mundo: "É que a poesia é espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus, a tomar plena consciência de sua queda, atônito diante das coisas." (Pessoa, 1974, p. 270). A heteronímia permitiria, assim, vários acessos ao mundo, por meio de muitos espantos.

É uma abstração desse gênero que poderia levar os portugueses a novas maneiras de sentir o mundo, a uma nova visão de mundo, com o intuito de engendrar a nova alma portuguesa, de renová-la e elevá-la a fim de refazer a história de Portugal:

> não há outro problema hoje de mais importância do que o de criar uma alma portuguesa. [...]É preciso, para que haja um Portugal Novo, haver uma Nova Alma Portuguesa. Para que possa haver uma política nacional, uma cultura nacional, qualquer coisa nacional, seja o que for, o primeiro passo a dar é espiritual, é criar aquela fonte nacional donde essas coisas, todas, depois inevitavelmente partirão (Pessoa, 1978, p. 201).

Nesse trecho, da "Carta a um herói estúpido", o poeta revela a aspiração em constituir uma pátria, o que é igualmente expresso em outros escritos em prosa. Neste mesmo texto, mais adiante, diz Pessoa que: "O Português é hoje um expatriado no seu próprio país. Somos uma nação, não

uma pátria; somos um agregado humano sem aquela alma colectiva que constitui uma Pátria" (1978, p. 206). Ser expatriado no próprio país significa estar destituído da terra natal (no sentido que expus anteriormente), se sentir estrangeiro na própria terra. Era necessário edificar uma nação que não fosse desvinculada da pátria, pois seria esta última que verdadeiramente que conteria a "alma colectiva" do povo português enquanto português. A pátria teria um caráter quase sagrado, embalada pelo solo natal.

A solução residiria, deste modo, em buscar estabelecer algo de ordem "espiritual", uma fonte nacional de onde possa jorrar todos os elementos, "essas coisas", que formarão um "Portugal Novo". Essa fonte seria o mito. No texto publicado primeiramente em 1926, no *Jornal do Comercio e das Colonias*, o "Portugal, Vasto Império, Um inquérito Nacional, Depoimento do escritor Fernando Pessoa" (2011, p. 379), lê-se: "[t]emos, felizmente, o mytho sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois fácil; não temos que crear um mytho, senão que renoval-o. Comecemos por nos embebedar d'esse sonho." (2011, p. 271). O já conhecido verso, "O mito é o nada que é tudo", reforça o apelo do poeta, embora gostasse de ser um "criador de mitos".

Se em Pessoa o mito terá um papel essencial a cumprir como um chamado à terra natal, para Heidegger, são os hinos de Hölderlin que se apresentam enquanto um chamado para o destino alemão, para o solo natal. Foi em 1934-35 que Heidegger escreveu a obra "Hinos de Hölderlin", época de seu afastamento da função de reitor da Universidade de Freiburg, cargo que teria aceitado por ter sido impelido "pelo caráter inexorável da missão espiritual que força o destino do povo alemão a receber o cunho típico de sua história" (Heidegger, 1997, p. 93), conforme se pode ler em seu "Discurso do reitorado", proferido quando assumiu o posto em 1933, poucos meses após a ascensão de Hitler ao cargo de chefe do Estado.

A filosofia de Heidegger, sobretudo posterior a 1930, demonstra que, a partir do momento em que a humanidade crê ter encontrado uma resposta para algo, ela está fadada ao declínio e a um tempo de indigência, já que se esquece do papel fundamental do pensamento. E é com o advento da técnica moderna, nada mais do que uma continuação da história da metafísica (e do esquecimento do Ser) que esse declínio se revela. O que Heidegger quer

dizer com isso é que desde Platão o ente é visto como disponível para algo, tudo o que existe no nosso cotidiano existe sob o modo a disponibilidade, consequentemente, tudo o que existe, está aí para nos apropriarmos. A natureza se esgota pouco a pouco, o homem explora o próprio homem, o homem não tem mais Deus, mas faz da técnica e da ciência seu novo deus. E tudo funciona tão bem, fala-se até de um aumento na qualidade de vida em relação ao passado, que o homem não se dá conta de que se encaminha para um abismo.

Considerando que "Na história do Ocidente, os alemães têm um destino singular, de sorte que o poeta se coloca especialmente a serviço desse povo, que constitui sua identidade" (Werle, 2005, p. 37). Hölderlin seria aquele que possui a chave para fundação do *dasein* alemão de uma nova época. Ele apresenta, em seus hinos, o que deveria ser a Alemanha, apesar de esse advir ainda não ter sido vislumbrada pelos próprios alemães. Então, para Heidegger, essa fundação está no passado e no futuro, porquanto já foi dita — só a palavra já altera o Ser —, e por ainda não ter se tornado uma força efetiva.

Para Heidegger, Hölderlin é "um de nossos maiores pensadores, um dos mais fecundos do futuro, porque ele é o nosso maior poeta"[7] (1980, p. 18, trad. minha), pois ele anuncia um novo começo, um destino que desponta no horizonte devido à fuga dos deuses (que é um tema hölderliniano) e que, na interpretação do filósofo, deve-se aceitar. Essa aceitação advém da **renúncia** de buscar outros deuses e do **luto** decorrente dessa perda, visto que os deuses não mais retornarão. Esses conceitos são já uma interpretação do poema "Germânia". Na poesia, é possível lidar com esse luto.

A fim de que a poesia apareça, entretanto, deve-se entrar emsua**esfera de potência**, que acontece somente quando se ultrapassa a abordagem do poema "como um simples texto de leitura neutra. É necessário que o poema se metamorfoseie e se revele como poesia"[8] (Heidegger, 1980, p. 32, trad. minha). É ainda necessário que, ao invés de dispormos do poema quando necessitamos, seja quando queremos um consolo, seja quando na academia temos de analisar o poema como o engenheiro analisa uma máquina, "que a

[7] "*un de nos plus grands penseurs, un des plus riches d'avenir parce qu'il est notre plus grand poète*".
[8] "*comme simple texte de lecture neutre. Il faut que le poème se métamorphose et se révèle comme poésie*".

poesia disponha de nós, de tal maneira que nosso *Dasein* torne-se o suporte vivo de sua potência" [9] (Heidegger, 1980, p. 32, trad. minha). Se isso não acontece, diz Heidegger que não é necessariamente culpa do poema, mas devido a nosso *Dasein* estar de tal modo disperso na banalidade do cotidiano que ele acaba sendo excluído da **esfera de potência**da própria arte.

Para nos certificarmos se estamos ou não nessa **esfera**, o filósofo propõe que nos exponhamos a uma poesia (em seu caso, a de Hölderlin) e à sua potência. A compreensão, o encontro do sentido nas palavras do poeta é o modo para se inserir na **esfera de potência** da arte. Em suma, essa exposição é uma **travessia**do poema, acontecendo como um verdadeiro combate contra nós mesmos:

> O combate pela poesia no poema é um combate contra nós mesmos, na medida em que, na banalidade cotidiana do *Dasein*, nós somos expulsos da poesia e encalhamos cegos, paralisados, e surdos na praia, incapazes de ver, de escutar e de sentir o movimento ondulante do mar[10] (1980, p. 34, trad. minha).

Quer dizer que a poesia não pode ser compreendida a partir da linguagem corrente de nosso dia a dia. Na obra que analisa os hinos de Hölderlin, Heidegger afirma que a linguagem é que nos possui e não o contrário. Compreender a linguagem como um instrumento de expressão e de comunicação, ou seja, enquanto algo do qual dispor e utilizar, significa não compreender o dizer poético. Na *Origem da Obra de Arte*, "a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente" (Heidegger,1999, p. 59). Por essa razão, Heidegger afirma que a obra da linguagem, que é a poesia em sentido estrito, possui primazia entre outras artes: "A *poesia* é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, o limiar da experiência pensante: um *poieín*, como um *producere*, ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra, e, portanto, também de interseção da linguagem com o pensamento." (Nunes, 2012, p. 248).

A *fundação da pátria* como missão

[9]"*que la poésie dispose de nous, de telle sorte que notre Dasein devienne le vivant support de sa puissance*".

[10]"*Le combat pour la poésie dans le poème est un combat contre nous mêmes, dans la mesure où, dans la banalité quotidienne du Dasein, nous sommes rejetés de la poésie et nous échouons aveugles, paralysés et sourds sur le rivage, incapables de voir, d'entendre et de sentir le mouvement houleux de la mer*".

Tomado pela ideia de missão, numa carta a Armando Cortes-Rodrigues, datada de 19 de janeiro de 1915, Pessoa revela que

> Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar [...]. Será talvez útil – penso – lançar [...] uma série de ideias que urge atirar para a publicidade para que possam agir sobre o psiquismo nacional, que precisa ser trabalhado e percorrido em todas as direções por novas correntes de ideias e emoções que nos arranquem à nossa estagnação. Porque a ideia patriótica, sempre mais ou menos presente nos meus propósitos, avulta agora em mim; e não penso em fazer arte que não medite fazê-lo para erguer alto o nome português através do que eu consiga realizar. É uma consequência de encarar a sério a arte e a vida (1974, p. 54).

Os diversos -ismos que o poeta gerou (interseccionismo, paulismo, sensacionismo, apenas para mencionar os mais conhecidos[11]) constituem mais um indício desse propósito, a de levar a cabo um projeto espiritual que se concretizaria na pluralidade do pensar (porque sentir, em Pessoa, é pensar). O poeta português "exibiu toda uma literatura, uma configuração literária em que todas as oposições, todos os problemas do pensamento do século vêm se inscrever" (Badiou, 2002, p. 63).

Restaurar o papel de nação universalista de Portugal, sem dúvida, se calca no "sentir tudo de todas as maneiras"[12], almejando o Quinto Império, delineado nos textos do poeta acerca deste e do sebastianismo[13]. É notável que nas fases mais adiantadas de sua prosa, na qual trata da questão do destino nacional, "o principal objectivo que parece reger os projectos de livros de Pessoa é o da criação das condições necessárias que permitam a transformação do Portugal real nesse desejado Quinto Império" (Uribe; Sepúlveda, 2012, p. 153). Para José Fernando Tavares, em consonância com Angél Crespo, o sebastianismo pessoano se orienta para uma ação política e cultural – sem que isso refute seu caráter estético -, lembrando que Pessoa

[11] Afirmo com base na edição crítica de Jerónimo Pizarro, *Sensacionismos e outros ismos* (2009), na qual reúne os textos que abordam a criação dos **movimentos**, dos **-ismos**de Pessoa.

[12] O **sentir** que o poeta propõe parte do **pensar**. Cleonice Berardinelli percebeu com clareza que: "poucas palavras terão sido mais usadas pelo poeta do que **pensar**e **pensamento** e, coisa curiosa, quem mais as emprega é aquele dos heterônimos que nega sistematicamente o seu significado, Alberto Caeiro: 'pensar é não compreender.../O Mundo não se fez para pensarmos nele / (Pensar é estar doente dos olhos)', 'Pensar incomoda como andar à chuva'" (2004, p. 274).

[13] Cf. a introdução de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda à obra "Sebastianismo e Quinto Império" (2011).

nasce em meio a um povo "traumatizado por um presente pobre que é subserviente de um passado exemplar, subjugado à humilhação pelo poderio britânico - uma crise política profunda que se reflecte nos conturbados da instauração do regime republicano" (Tavares, 1998, p. 27).

Chama a atenção de que tanto Heidegger quanto Pessoa projetam o futuro de suas nações como um destino. Um destino glorioso que permitirá fundar uma nova nação, mas não apenas; trata-se de uma nação universalista, o que pode ser compreendido como a tentativa de fundação de uma nova humanidade, cujo centro é Portugal, para o poeta; a Alemanha, para o filósofo. Projetar-se, num tempo ideal, não exclui o passado, no qual encontraram seus profetas. Pessoa evocará Bandarra, o sapateiro de Trancoso, Antonio Vieira e Camões; Heidegger, por sua vez, se fixará em Hölderlin, acreditando vislumbrar em seus poemas o prenúncio do destino alemão, conforme se pode ler num trecho de "Germânia", no qual o poeta fala de um céu premonitório "Cheio está ele de promessas[14] (Heidegger, 1980, p. 82).

Pessoa e Heidegger olham para o passado, porquanto "[p]ovos e indivíduos só têm o passado à sua disposição. É com ele que imaginam o futuro", como afirma Eduardo Lourenço (2001, p. 60). Interessante notar que há um passado mais distante evocado por ambos: a Grécia antiga. Conforme Pessoa "[s]ó duas nações – a Grécia passada e Portugal futuro – receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas também todas as outras. Chamo a sua atenção para o facto, mais importante que geográfico, de que Lisboa e Atenas estão quase na mesma latitude" (1980, p. 134). E, como observado por Benedito Nunes, para Heidegger, "[g]randioso, é o esplendor da arte helênica, e o seu esplendor, a força germinativa que exerceu sobre o todo da vida e da cultura gregas, de que foi o acontecimento historial" (Nunes, 2012, p. 239). Seria um mero saudosismo poético não fosse o projeto intelectual que ambos almejavam. É no passado que eles encontraram o respaldo necessário a fim de conceber – e construir os alicerces – para o futuro de suas nações glorificadas. Isso pode ser esclarecido porque

[14]"*Il est lourd de promesses*".

> O futuro é também, e radicalmente, o que nos surpreende e, surpreendendo-nos, nos cega com a evidência de que o passado não garante nada. [...] Talvez por isso se explique a tentação recorrente de buscar no passado uma espécie de seguro simbólico contra essa instabilidade ontológica, sobretudo num povo como o nosso [...] (Lourenço, 2001, p. 67).

Esse futuro, premeditado por ambos os autores, vincula-se profundamente a um nacionalismo, tal como era concebido no início do século XX, ressaltando-se que foi nesta época que rapidamente ganhou terreno, na Europa, entre 1870 e 1914, tendo atingido seu apogeu logo após a Primeira Grande Guerra, entre 1918 e 1950, de acordo com Hobsbawn (1998). O discurso acerca do nacional, enquanto identidade, dominou e pautou ações de muitos artistas neste período. Segundo Thiesse (2001), a criação das identidades nacionais europeias segue um mesmo modelo com base em elementos que se repetem, entre eles, a busca pela ancestralidade, pelos antepassados gloriosos, que serviria de justificativa para a "grandeza" das nações assim constituídas.

No entanto, a ancestralidade idealizada não parece, nem para Heidegger, nem para Pessoa, um modelo para o qual se voltar. Ao contrário, significa não perder de vista um caminho percorrido por aqueles que forneceram as bases do mundo europeu.

Deve-se ressaltar que a Pessoa interessa mais a constituição de uma pátria voltada para o futuro do que aquela calcada sobre o tradicionalismo: "[d]entro do tradicionalismo pode haver patriotismo", entretanto, "fora dele, e não havendo a criação de novos ideais absolutamente nacionais, não vejo que patriotismo pode haver." (Pessoa, 1978, p. 208). Ao retomar o mito de Ulisses, em *Mensagem*, não quer dizer que o poeta estivesse apegado ao passado. Não é diferente para Heidegger, quando afirma que

> A fala do poeta é o acolhimento destes [dos deuses] acenos, para que em seguida acene a seu povo. Este acolhimento do sinal é um recebimento e, contudo, ao mesmo tempo, uma nova doação; pois o poeta também já entrevê nos "primeiros sinais" o completo, e audazmente põe nas suas palavras o percebido, a fim de pressagiar o ainda não consumado (2013, p. 57).

Os deuses se foram, mas ainda acenam para o tempo presente. Somente o poeta pode compreender esses acenos e fundar o ser: "a fundação do ser depende dos acenos dos deuses" (2013, p. 57). Os poetas, ao se dedicarem à poesia, insistindo mesmo em grandes solidões "alcança a verdade em favor do seu povo, representando-o" (2013, p. 59). Ou seja, o poeta é imbuído de uma missão não para com uma nação exatamente, mas para com seu povo, os que habitam a mesma terra natal.

Considerações finais

Tentei traçar alguns aspectos do nacionalismo com base nos textos em prosa de Fernando Pessoa e das concepções de poesia de Heidegger, dispersas em vários de seus escritos.

Apesar de o nacionalismo ser frequentemente um discurso vazio que se presta a defesa de interesses de certos grupos, nunca do "todo", nunca de todos e de se notar certo grau de ingenuidade política ao acreditar que a pátria é aquilo que nos constitui enquanto sujeitos, Pessoa e Heidegger parecem ter aceitado a ideia de que a nação ou a pátria – no sentido que tentei desenvolver neste trabalho – atrela-se, como condição necessária e universal, à terra de nascimento e ao sentimento de pertencimento à língua materna. O "ser português" ou "a Alemanha", tão evocados, constituiriam a marca necessária dos sujeitos pertencentes a tais terras. Talvez, para eles, fosse tão imprescindível a consolidação de uma pátria espiritual porque a concreta não deixa de ser uma quimera.

Deste modo, Fernando Pessoa criou um povo, que seria genuinamente português, ao trazer à luz um ajudante de guarda-livros; um camponês autoproclamado antimetafísico; outro, urbano, encantado com o movimento da cidade frenética que logo descamba num tédio profundo do existir; um clássico; um aristocrata atormentado pela própria razão e que se suicida, um com "alma de *dândy*"; um filósofo que escreveria uma obra a fim de provar a verdade metafísica e prática do paganismo; entre outros, a partir dos quais, representando toda uma diversidade do pensar, seria possível fundar o novo "império".

Heidegger não compactuaria com essas multiplicidades, porém, apresenta pontos em comum com o poeta português, no que tange a uma visão de poesia:

> O poeta nomeia os deuses e nomeia todas as coisas naquilo que elas são. Este nomear não consiste em prover de um nome algo já previamente conhecido. Ao contrário, pela nomeação, o ente é nomeado no que ele é, pela primeira vez, conforme o poeta diz a palavra essencial. Assim, o ente se dá a conhecer como ente. A poesia é a fundação do ser pela palavra. O que permanece, portanto, nunca é criado a partir do transitório (Heidegger, 2013, p. 51-52).

O poeta preserva o ser ao revelar, pela linguagem o ente enquanto ente. O que ele diz, permanece. O chamado ao qual o poeta responde é o de instituir mundo:

> Ao nomear ou renomear inicialmente as coisas, mas também as atitudes, as pessoas, a poesia as devolve à sua integridade. Ela as subtrai à objetivação, à manipulação; ela as arranca da universalidade forçada, da banalização. A poesia celebra em cada coisa o que esta guarda de "indene", de "salvo": um sagrado que deve ser pensado independentemente de qualquer referência religiosa (Haar, 2000, p. 95).

Pessoa e Hölderlin, os grandes poetas de suas épocas, assim o fazem. Ambos se ressentem pela dessacralização da terra natal e do ser que se esvai na "cotidianidade enxovalhante", para usar uma expressão de Bernardo Soares, no "Livro do Desassossego".

Interessante lembrar que Fernando Pessoa se definia como "um poeta estimulado pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas. Gostava de admirar a beleza das coisas, descobrir no imperceptível, através do diminuto, a alma poética do universo" (1974, p. 36-37) Heidegger, se não era poeta, era, sem dúvida, um filósofo estimulado pela poesia, o que se torna bastante evidente em seus escritos pós-guerra, nos quais ele concederá um lugar cada vez mais proeminente à poesia, conforme foi mostrado. A concepção de poesia de ambos os autores ultrapassa a noção de gênero literário e deve-se ter isso em conta para uma melhor compreensão do que foi proposto aqui. Benedito Nunes (2012) e Marco Aurélio Werle (2005) sublinham que o fundamento ontológico é o poético, no sentido dado por

Heidegger. Ou seja, "o poeta funda o ser" porque ele tem um acesso privilegiado à linguagem. Não devemos, então, nos afastar da poesia, crendo possivelmente que ela é destinada aos eleitos. Isso porque "não somente não sabemos quem somos, mas, no fim das contas, é justamente da poesia que devemos participar para criar a condição necessária de modo a permitir o advento do tempo em que poderemos, enfim, aprender quem somos"[15] (Heidegger, 1980, p. 65, trad. minha). Esse "nós" é histórico; está envolvido no percurso histórico do *dasein*. O poeta encarna a responsabilidade de responder ao apelo do ser, ao mesmo tempo em que pelo ser é tomado. É o poeta que pode sinalizar a salvação de uma época de indigência, na qual ronda a ameaça ao ser-humano, que é a perda de sua própria essência. De acordo com Heidegger:

> Não é a bomba atômica, da qual se comenta tanto, que é mortal, enquanto máquina especial para morte. O que, há muito tempo, já ameaça o homem de morte, e não de uma morte qualquer, mas a de sua essência humana, é o incondicional do puro querer, no sentido de autoimposição deliberada em tudo e contra tudo. O que ameaça o homem em seu ser, é esta opinião que quer enganar a si mesma, e segundo a qual basta desfazer, transformar, acumular e gerir pacificamente as energias naturais para que o homem torne a condição humana suportável para todos e, de maneira geral, "feliz"[16] (2012, p. 353-354, trad. minha).

O ser humano passou a viver sob o modo da disponibilidade da natureza e de tudo o que o rodeia. Tudo se tornou disponível, objetificado, e eis o que caracteriza mais cruelmente esse tempo de indigência. Destarte, ninguém melhor que um grande poeta - criador de potência - para engendrar um novo tempo.

REFERÊNCIAS

[15] "*non seulement nous ne savons pas qui nous sommes, mais en fin de compte, c'est justement à la poésie qu'il faut avoir part pour créer la condition nécessaire afin qu'advienne le temps où nous pourrons enfin apprendre qui nous sommes*".

[16] "*Ce n'est pas la bombe atomique, dont on discourt tant, qui est mortelle, en tant que machine toute spéciale de mort. Ce qui depuis longtemps déjà menace l'homme de mort, et non pas d'une mort quelconque, mais de celle de son essence humaine, c'est l'inconditionnel du pur vouloir, au sens de l'auto-imposition délibérée en tout et contre tout. Ce qui menace l'homme en son être, c'est cette opinion qui veut se faire accroire à elle-même, et selon laquelle il suffit de délier, de transformer, d'accumuler et de diriger pacifiquement les énergies naturelles pour que l'homme rende la condition humaine supportable pour tous et, d'une manière générale, « heureuse »*".

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 2012.

_____. *Escritos políticos 1933-1966*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

_____. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Brasília : Editora da UnB, 2013.

_____. *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Paris: Gallimard, 1980.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

PESSOA, Fernando. *Da república*. Lisboa: Ática, 1978.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

_____. *Sebastianismo e quinto império*. Lisboa: Ática, 2011.

_____. *Sensacionismo e outros ismos*. Lisboa: Casa da Moeda, 2009.

_____. *Sobre o fascismo, a ditadura militar e Salazar*. Lisboa: Tinta de China, 2015.

_____. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. Lisboa: Ática, 1979.

_____. *Ultimatum e páginas de sociologia política*. Lisboa: Ática, 1980.

PITTELLA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo. *Como Fernando Pessoa pode mudar sua vida*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

TAVARES, José Fernando. *Fernando Pessoa e as estratégias da razão política*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

THIESSE, Anne-Marie**.** *La création des identités nationales: Europe XVIIIe – XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

URIBE, Jorge; SEPÚLVEDA, Pedro. Sebastianismo e Quinto Império: o nacionalismo pessoano à luz de um novo *corpus*. In: *Pessoa Plural*, Bogotá, 1(P/Spr), 2012.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

WU, Roberto; NASCIMENTO, Cláudio Reichert do (orgs.). *A obra inédita de Heidegger*. São Paulo: LiberArs, 2012.

ZENITH, Richard; VIEIRA, Joaquim. *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VOZES DAS PEDRAS E DA MEMÓRIA NA POESIA

Damares do Nascimento Fernandes Costa*

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar a manifestação e algumas significações simbólico-metafóricas da imagem da pedra e sua relação com a memória e a poesia em poemas do paraibano Hildeberto Barbosa Filho, fazendo um percurso dialógico com os poetas João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, bem como com a presença dessa imagem na bíblia sagrada e na filosofia de Albert Camus. Seguimos as postulações de Octavio Paz, Paul Ricoeur e Walter Benjamin para conjugarmos a estreita relação da metáfora da pedra com a memória e as perdas existenciais deflagradas pela poesia.
PALAVRAS-CHAVE: Pedras, Memória, Poesia, Metáfora, Símbolo.

ABSTRACT: The objective of the presente paper is to analyze the manifestations and some metaphor simbolic meanings of the stone image and its relation with memory and poetry in Hildeberto Barbosa Filho poems, making a dialogical route with the poets João Cabral de Melo Neto and Carlos Drummond de Andrade and the presence of this image in the Holy Bible and in the Albert Camus philosophy as well. We followed Octávio Paz, Paul Ricoeur and Walter Benjamin postulations in order to conjugate the close relationship of the stone's metaphor with the stones existencial memory triggered by poetry.
KEYWORDS: Stones, Memory, Poetry, Metaphor, Simbol.

Introdução

No poema-obra *A Comarca das pedras,* do paraibano Hildeberto Barbosa Filho, a cidade do passado, da infância, a "terra nua" é marcada e manifestada pela imagem da pedra, metáfora que revela uma memória doída e reinventada. A obra em questão pode ser entendida como "uma grande metáfora das relações do poeta com uma cidade do interior paraibano, Aroeiras..." (Andrade, 2001, p. 214). A memória dessa cidade da

* Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – PPGLI/UEPB

infância é construída por *algo mais* que o próprio poema, é manifestação metafórica, é "imagem carregada de emotividade, do reencontro ansiado por todo homem, com a cidade-infância, expressa no lirismo que se adentra pela obra" (Andrade, 2001, p. 224), sendo também interpretada como revelação poética da própria condição humana. É essa mesma condição humana que Drummond enfatiza com tanta repetição em seu poema grandioso "No meio do caminho", quando afirma infinitamente que no meio do caminho tinha uma pedra, que tinha uma pedra no meio do caminho. João Cabral de Melo Neto também se apega a pedra, quando evoca a ordem que vê nela, fazendo-a símbolo de resistência temporal e poética, diluindo-a em toda sua obra. A pedra nesses poetas configura-se como uma imagem tensional entre a durabilidade e a dureza da consciência de fluidez temporal.

Diante disso, buscaremos analisar a manifestação simbólico-metafórica da pedra, em alguns textos dos poetas citados, e sua relação com poesia e memória, tentando compreender como a imagem da pedra se manifesta na poesia, a partir de seu estrato potencial e simbólico, que dimensiona aspectos cruciais da memória e da existência humana. O diálogo entre os textos dos autores parte principalmente da análise do texto de Hildeberto Barbosa Filho, *A Comarca das Pedras,* pois, em nossa análise, esse poema conjuga a inter-relação entre memória e poesia a partir da imagem das pedras da cidade da infância[2] do sujeito lírico. Enfatizamos, assim, a imagem da pedra enquanto metáfora existencial da memória e enquanto "pedra" de toque da poesia, tendo como ponto de partida o poema "A Comarca das Pedras", de Hildeberto Barbosa Filho e a presença marcante dessa imagem em outros dois poemas representativos: de Drummond: "No meio do Caminho" e João Cabral "Pequena Ode mineral". Partimos das contribuições teóricas de Octávio Paz para quem a poesia, que relaciona-se intrinsecamente com a memória – uma vez que para ele poesia é memória - é uma revelação da condição humana e possibilita a consciência da contingência e da finitude. Além desse autor, Walter Benjamin nos remete a um aspecto poético da memória, que é seu caráter metafórico e Paul Ricoeur

[2] Essa análise parte da minha dissertação de mestrado em que explanei a tematização da memória na poética de Hildeberto, a partir da imagem da pedra: "Poética da Memória n'*A Comarca das Pedras* de Hildeberto Barbosa Filho". O presente artigo é um recorte daquele trabalho. Neste, enfatizo a manifestação da imagem da pedra que dialogam entre si em algumas poéticas.

nos mostra a relação entre símbolo e metáfora na poesia, que analisamos aqui como um canal de expressão entre memória e metáfora.

Poesia e [é] memória

Octávio Paz (2012) afirma que a imagem poética provoca uma revelação de si que o homem faz a si mesmo. Nesse caso, a poesia articula o paradoxo da memória: a eternização do tempo perdido e a consciência que se constrói tendo como base a angústia ante a condição irreversível da própria condição humana, inscrita na sua temporalidade e na dinâmica do duro passado que não passa.

Nesse sentido, a poesia, apesar de ressoar as experiências vividas de um agente singular, torna-se coletiva, universal, reveladora de uma verdade. A poesia transforma a experiência em visão, música e símbolo, pois "o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo..." (Paz, 2012, p. 21). Os metros e rimas de um poema são apenas correspondências do universo, da harmonia universal que, muitas vezes, por si só já contém o poético, são poesia sem ser poema. Nesse caso, o poeta é o fio que conduz e transforma essa corrente poética revelando uma obra: o poema, "poesia erguida", criação. Só no poema a poesia "se isola e se revela plenamente", e, ainda, o poema "é o ponto de encontro entre a poesia e o homem" (Paz, 2012, p. 22). Nele, as palavras são transmutadas, tornam-se, para além de um sentido ou significação, imagens.

Ao falar sobre a atividade poética, Octávio Paz, em *La outra voz*, postula que,

> *A la inversa del cuadro, el poema no muestra imágenes ni figuras: es um conjuro verbal que provoca em ellector o em eloyente, um surtidor de imágenes mentales. La poesia se oye con los oídos pero se ve con el entendimiento. Sus imágenes son criaturas anfibias: son ideas e son formas, son sonidos e son silencio*[3] (Paz, 1990, p. 134).

[3] "Ao contrário da pintura, o poema não mostra imagens ou figuras: é uma conjuração verbal que provoca no leitor ou no ouvinte, múltiplas imagens mentais. A poesia é ouvida com os ouvidos, mas é vista com o entendimento. Suas imagens são criaturas anfíbias: são idéias e são formas, são sons e são silêncio".

Essas imagens vistas com o entendimento são desveladoras de verdades existenciais que tocam o humano. Assim como a experiência religiosa, a poética é um salto decisivo, um "salto mortal" (Paz, 2012), que configura uma mudança de natureza, uma volta à natureza original. Essa volta que a poesia configura exprime a nossa condição primitiva, aquilo que nos faz humanos: a contingência e a finitude. Considerando que "*La poesia es la memória hecha imagen e la imagen convertida em voz*"[4] (Paz, 1990, p. 144), pode-se afirmar que essa outra voz advinda da imagem que procede da memória é a voz da descoberta da verdade da própria condição humana, visto ser ela a voz "*Del hombre que esta dormido em el fondo de cada hombre*"[5] (Paz, 1990, p. 144), revelando dolorosamente em alguns poemas que iremos analisar:a irreversibilidade do tempo, a bestialidade da existência e o conflito poético entre a fluidez e a durabilidade. Nessa perspectiva, a memória é dor desvelada pela poesia. A poesia, por sua vez, é pedra que fica no meio do caminho. Mas não é só isso: é reinvenção de instantes, é tempo recriando-se a cada instante. A memória poética é o espiral que liga os tempos e os eterniza em imagens. O grito de eternidade que a memória poética proporciona através de suas recriações configura o ritmo poético como sentido do ser-temporal do homem, sempre voltando, renascendo, recriando-se através da poesia.

A memória como metáfora em Walter Benjamin

Há uma abordagem mimética no trato com a memória em Walter Benjamin, em que a relação com o passado não se baseia na busca de uma identidade imutável, mas em semelhanças e analogias do passado no presente, concordando com Gagnebin:

> A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. (Gagnebin, 1997, p. 83).

[4] "A poesia é a memória feita imagem e a imagem convertida em voz".
[5] "Do homem que está dormindo no fundo de cada homem".

Assim, lembrar não é reviver o idêntico, mas reconstruir as experiências e reviver, sim, a força da experiência que se cristaliza e se expressa em uma metáfora no presente.

A noção de verdade da memória como metáfora apresenta-se em consonância com uma concepção de linguagem que se verifica não mais como exatidão da descrição, mas sim como elaboração de sentido, "seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real" (Gagnebin, 1997, p. 10). Essas relações entre metáfora e memória remetem à relação intrínseca entre memória e linguagem como já postulava Santo Agostinho (Confissões, XI, p. 269): "ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos". Assim, memória remete à presença de um ausente relatada pelas palavras, pois a linguagem só remete ao real porque presentifica sua ausência. Algo como uma presentificação linguística da experiência excedente, pautada pelas relações de semelhanças e analogias.

A busca de semelhanças para além de uma busca de identidades é uma busca cujo modelo é pautado no inconsciente, no mundo dos sonhos. O passado é outro, embora continue sendo o mesmo.

No prefácio de Magia e técnica, arte e política, de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin nos afirma que "o golpe de gênio de Proust está em não ter escrito "memórias", mas, justamente uma "busca"", busca essa, das analogias e semelhanças entre o passado e o presente. Como analisa a estudiosa de Benjamin, Proust não encontra o passado idêntico a si mesmo, mas,

> A presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente relembrar os acontecimentos, mas "subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora" (Benjamin, 1987, p. 16).

O passado é atualizado no presente, imerso num mundo de novas possibilidades, é inacabado, é flexível. Situa-se no campo do devir histórico,

rompendo certa linearidade nas concepções dos fatos anteriormente ocorridos. Segundo Gilles Deleuze,

> Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o que, sob a condição de criar os meios literários para tanto [...]. O devir está sempre "entre" ou "no meio"... (Deleuze, 1997, p. 11).

A memória Benjaminiana não está pautada em uma característica de imobilidade ou em fatos linearizados, é um devir, algo que está balizado pela "zona de vizinhança" – semelhança – em detrimento de certa identidade, imitação, ou a cópia-mímese, no sentido platônico do termo. A análise de Benjamin sobre o passado em Proust elabora-o em uma experiência individual: a experiência vivida, a *Erlebnis* (Benjamin, 1987). Entretanto, essa experiência vivida, particular e privada transforma-se de forma dialética em uma busca universal, pois "o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado que, em um primeiro momento, tornara-o possível" (Benjamin, 1987, p. 12). A memória do passado é assim, algo ilimitado que está sempre em vias de fazer-se, nunca completar-se. Possibilitando esse movimento de busca, que constitui tanto o indivíduo que rememora quanto o que ouve ou lê um poema.

A pedra como símbolo, o símbolo na metáfora

Todo e qualquer objeto pode revestir-se de valor simbólico. Assim como um nascer do sol num poema de Wordsworth é mais do que um fenômeno meteorológico e o mar nos poemas de Cecília Meireles e Sophia Andresen significa mais do que uma grande extensão de água, a pedra em Hildeberto Barbosa Filho, Carlos Drummond e João Cabral significa mais do que um aspecto geográfico da cidade da infância ou um objeto no meio do caminho ou ainda, um elemento de observação. É símbolo. Mas, o que é um símbolo? Durand define como

> Signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (Durand, 1993, p. 16).

Tal concepção segue a linha de raciocínio de Ricoeur que também afirma que o símbolo remete "o seu elemento linguístico para alguma coisa mais" (Ricoeur, 2009, p. 78). O símbolo, nessas perspectivas, enquadra-se na categoria de signo dentro de um campo diferente do campo do signo convencional. O símbolo é um signo com dupla intencionalidade.

Durand estuda o símbolo no âmbito das concepções de uma cultura do imaginário. Em *A imaginação simbólica* o autor ressalta duas maneiras que a consciência tem para representar o mundo: uma *direta*, que diz respeito à presença (espiritual, perceptiva, sensível) e outra *indireta*, que diz respeito à ausência, quando "a coisa não pode apresentar-se em carne e osso à sensibilidade" (Durand, 1993, p. 7). Nesses casos, o que falta à sensibilidade, à simples percepção é representado na consciência pela imagem - isso não estaria muito distante do que o autor chama de símbolo. O autor ainda categoriza os signos convencionais, que são, em sua maioria, apenas "subterfúgios de economia": um sinal, uma palavra, um algorítimo representam definições conceituais mais extensas. Além disso, considera-se a arbitrariedade do signo, bem como a perda do seu caráter arbitrário quando remetido a elementos abstratos como: justiça e verdade. Nesses casos, recorre-se a signos complexos dotados de alegorias, emblemas, apólogos. O símbolo distingue-se do signo, essencialmente, pelo caráter arbitrário deste último, que deixa significante e significado alheios um ao outro. O significante seria para o símbolo: Não arbitrário, não convencional, o que reconduz à significação, exclusivo, suficiente e inadequado ou parabólico; O significado: impossível de ser captado pelo pensamento direto e de ser dado fora do processo simbólico; A relação entre significante e significado nesse processo: epifania.

O caráter epifânico e a relação entre significante e significado no processo simbólico remetem à estrutura de duplo sentido do símbolo na

perspectiva de Paul Ricoeur. Ele chama de símbolo "toda estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro" (Ricoeur, 2009, p. 67). O autor percebe algo de semântico e de não semântico no símbolo, o mesmo que ocorre com a metáfora.

O caráter duplo que divide o símbolo em um universo de ordem linguística e em outro de ordem não linguística é uma das dificuldades que incorre o estudo dos símbolos. A possibilidade de construção de uma semântica dos símbolos em termos de sentido ou significado comprova o caráter da ordem linguística. A natureza não linguística refere-se sempre a uma coisa além. Essa complexidade externa dos símbolos é clarificada à luz da teoria da metáfora. Primeiro, identificando o cerne semântico de todo símbolo, mesmo que seja de natureza diferente, baseado na estrutura de sentido que opera nas metáforas. Em segundo, por meio de um método de contraste, em que o funcionamento metafórico da linguagem permite isolar o estrato não linguístico dos símbolos, ou seja, o princípio de sua disseminação. Assim, toda forma de símbolo é relacionada à linguagem e assegurada a sua unidade por meio de uma diretriz que distingue entre sentido literal e sentido metafórico, operada pela expressão metafórica que permite, por meio dessa diretriz, identificar os traços semânticos de um símbolo. Essa teia relacional infere uma diferença entre símbolo e metáfora. Esta é uma "invenção livre do discurso" e aquele está ligado ao cosmos, "a metáfora ocorre dentro do universo já purificado do *logos*,ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*."(Ricoeur, 2009, p. 85).

Um conjunto de intersignificações resgata a metáfora da total evanescência, permitindo-a expressar a diferente temporalidade dos símbolos ou a sua insistência. Na tradição hebraica, por exemplo, Deus é chamado de Senhor, rei, pastor, pai, juiz, e também Rocha, fortaleza, etc. Esse processo é gerador de uma rede de metáforas de raiz que, ao conjugar metáforas parciais e permitir indefinidas interpretações, forma as metáforas dominantes e organiza a lenta evolução do nível simbólico e metafórico.

Ainda sobre essa experiência simbólica Ricoeur afirma:

> A experiência simbólica exige um trabalho de sentido, a partir da metáfora, um trabalho que ela em parte fornece mediante a sua rede organizacional e os seus níveis hierárquicos. Tudo indica que os sistemas simbólicos constituem um reservatório de sentido, cujo potencial metafórico importa ainda mencionar. E, de fato, a história das palavras e da cultura parece indicar que, se a linguagem nunca constitui o estrato mais superficial da nossa experiência simbólica, este estrato profundo apenas se torna acessível a nós na medida em que se forma e articula a um nível linguístico e literário, uma vez que as metáforas mais insistentes se pegam ao entrelaçamento da infraestrutura simbólica e da superestrutura metafórica (Ricoeur, 2009, p. 93, 94).

Assim, o estrato profundo dos sistemas simbólicos, que fazem parte do universo das experiências, pode ser identificado no momento de sua articulação em um plano linguístico e literário. Ricoeur denomina de metáforas insistentes aquelas que mais se aproximam das profundidades simbólicas da existência, denominando as que "devem o seu privilégio de revelar aquilo a que as coisas se assemelham a sua organização em enredos e níveis hierárquicos" (Ricoeur, 2009, p. 97). Concluindo que, em relação ao símbolo, há mais na metáfora, porque ela clarifica os seus significados semânticos. Mas, também declara haver mais no símbolo do que na metáfora porque esta é uma forma bizarra de predicação, onde se deposita o poder simbólico. O símbolo continua a ser um fenômeno bidimensional, com uma face semântica e outra não semântica. Dessa forma, o símbolo se liga de forma não presente na metáfora, sendo esta sua superfície linguística.

Desse modo, podemos assinalar que a pedra é um símbolo que se presentifica na poesia como uma imagem tensional que se liga ora à memória ora à existência e cuja superfície linguística é a linguagem metafórica, paradigma do texto poético, que abre a essa imagem uma gama de possibilidades semânticas. Considerando que há uma ampliação da metáfora de simples figura a enunciado com referência, conectando-se ao símbolo, o professor Eli Brandão Silva (2001, p. 164) postula que a obra poética "é o tecido onde beleza, verdade e vida se encontram, se unem seja para buscar um tempo perdido, como sugeriu Proust, seja para desvelar os possíveis humanos, como sugeriu Ricoeur". Assim, a linguagem poética possibilita a experienciação do real, dissimulados pela linguagem cotidiana.

Experiencia-se, dessa forma, a superfície linguística dos símbolos que querem vir à linguagem e são trazidos pela poesia, considerando que,

> A experiência humana não cabe numa palavra, não cabe num enunciado, não cabe numa obra, mas o poema-obra tem o poder de transfigurar a vida, graças a um aspecto de curto-circuito operado entre o ver como... característico do enunciado metafórico e ser como... correlato ontológico desse ultimo (Silva, 2001, p. 164).

"O ver como é o liame positivo entre *veículo e conteúdo"* (Ricoeur, 2005, p. 324), através de uma relação intuitiva, mantém juntos o sentido e a imagem e pode ser tomado como metade pensamento e metade experiência. E por esse caráter de semi pensamento e semi experiência o "ver como" agrega a luz do sentido à plenitude da imagem, ligando verbal e não verbal na função imaginante da linguagem.

A imagem poética torna-se, na fenomenologia de Bachelard um ser pertencente à linguagem, um "acontecimento do *logos"*, e ainda,

> Assim a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser (Bachelard, 1978, p. 198).

A fenomenologia da imaginação de Bachelard "segue o fio de "ressonância" da imagem poética na profundidade da existência", conforme afirma Ricoeur (2005, p. 328). A imagem poética em Bachelard como "aurora da palavra", que transporta-nos à origem do ser falante relaciona-se com os pressupostos de Octávio Paz sobre a poesia enquanto capaz de nos fazer voltar à origem do nosso ser, sendo a palavra poética, revestida de imagem, a que nos exprime e nos transporta à origem, revelando-nos de quem somos filhos, metaforicamente, do barro (Paz, 1994).

Se o sentido de uma metáfora se forma na "espessura do imaginário liberado pelo poema" (Ricoeur, 2005, p. 328) e esse imaginário insere-se em um nível ontológico, como o proposto por Bachelard, podemos dizer, juntamente com Ricoeur, que a metáfora não se restringe a suspender a

realidade natural, mas de, "ao abrir o sentido para o imaginário, ela abrir também para uma dimensão da realidade que não coincide com aquela a que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural" (Ricoeur, 2005, p. 322). Dessa forma, a fusão sentido-imagem em uma metáfora, decorrente da tensão entre duas forças presentes na linguagem cria uma inovação semântica ao suspender a referência primeira e fazer surgir uma referência de segundo grau, que tem o poder de redescrever o mundo. A linguagem poética possibilita, portanto, a recriação ontológica da existência, a redescrição da realidade através dessa referencialidade.

O poeta tem o poder de suscitar e modelar o imaginário através da linguagem. Assim, a revelação metafórica pode ser verificada como lugar privilegiado de uma ontologia da ação, pois, "a expressão *viva* é o que diz a existência *viva*" (Ricoeur, 2005, p. 75), dessa forma, a obra poética e sua linguagem metafórica tem o poder de revelar a vida do homem ao próprio homem, tudo isso operado pela conjugação de "ver como" e "ser como".

O projeto hermenêutico de Ricoeur evidencia um aspecto que estabelece uma aliança entre a ontologia da compreensão e a epistemologia da interpretação. Colocando em oposição à exaltação cartesiana do cogito um cogito ferido, cuja concepção de não soberania do sujeito implica dizer que o lugar onde a experiência humana se diz é a língua, pois não há um sujeito mestre do que diz, o discurso do sujeito representa o veículo pelo qual algo superior se diz. Conforme assinalam Chevalier e Gueerbrant (2012), o símbolo é um elemento inovador que convida a uma "transformação em profundidade". Considerando que a obra poética é metáfora e símbolo (Silva, 2001) e que a ideia de uma transformação em profundidade coaduna com a ideia de compreensão de si e do mundo mediada pelos signos, símbolos e textos, conforme já assinalamos anteriormente, podemos analisar em diversos sentidos assumidos pela pedra na poesia - ora como sustentáculo memorial, resistência temporal e reflexão angustiada e espasmódica ante a existência - essa possibilidade de transformação e compreensão através do confronto entre intérprete e obra – transformação de ambos. Considerando uma construção do sentido a partir do substrato linguístico do símbolo possibilitado pela metáfora, pois esta se constitui como potencial do reservatório de sentido do símbolo:

Memorial das pedras

As pedras imóveis me enviam
Uma benção ancestral [...]
Pedras sagradas da minha cidade [...]
Eu a desejaria sobre meu túmulo
E no silêncio da morte,
Você, uma pedra viva, e eu
Teríamos uma fala
Do começo das eras (Coralina, 2001).

As pedras simbolizam, dentre outras coisas, os acontecimentos anteriores já passados. Ecléa Bosi (2004) assinala que as pedras fazem parte dos afetos das pessoas velhas, e as lembranças que elas contam estão apoiadas sobre as pedras da cidade. A sustentação que as pedras dão à memória do poeta paraibano Hildeberto Barbosa Filho no poema *A Comarca das Pedras* pode ser confirmada com os versos abaixo,

O céu, limpo e vazio
É um oceano suspenso
Sobre as pedras
As pedras, ermas e eternas
São as nuas muralhas
da terra (Filho, p. 198).

Pode-se dizer que essas pedras que compõem, no poema, a paisagem da cidade da infância, são as pedras cuja memória também está suspensa sobre elas.

Uma cidade
É algo mais que suas ruas.
É algo mais que suas praças
É algo mais que suas pedras.
[...]
Aquela cidade,
Com alma de pedra

É a mó da saudade,
Lembrança que medra

Na tua memória,
Mutilada fonte
Da muda história
Perdido horizonte (Filho, 2012, p. 191, 193).

Elas sustentam a memória da cidade nessa paisagem "onde as pedras cravaram sua perene/ moradia..." (Filho, 2012, p. 235) e despertam no poeta a volta à infância, ao princípio de tudo, podendo reconstituir as sensações de outrora, perdidas no passar dos anos e que as pedras conservam inteira no tempo.

Essa estabilidade temporal e espacial - que, como iremos confirmar posteriormente, remete a um sentido mais profundo que constitui a memória de pedra como um elemento de resistência poética – condiz com o que Ecléa Bosi afirma sobre a memória das sociedades antigas que se firmavam através da estabilidade espacial. Nestas sociedades acreditava-se que a convivência com os seres não se perderia devido a grande quantidade de membros da família e à estabilidade da vizinhança, garantindo, de alguma forma, a permanência dos espaços. Em *A Comarca das Pedras,* as pedras, o calcário das veredas da cidade, são um apoio memorial a esse espaço marcado pela afetividade,

(Aroeiras não é paisagem na parede,
Nem nasceu anjo torto o seu filho.
Suas veredas têm calcário
E toda saudade se perdeu nos grotões
Sem história.

O avô morreu
O pai morreu
Os casarões envelheceram,
Mas as pedras ainda fazem coro
No gume das serras) (Filho, 2012, p. 196).

As pedras são um sustentáculo da memória justamente por sua característica de resistência temporal. Ecléa Bosi ainda afirma que, mesmo

que todos os elementos que compunham a cidade sejam destruídos, como as casas, os muros, os velhos casarões, os calçamentos de pedra, o vínculo entre esses objetos e o homem não poderão ser destruídos, "à resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que as repõe em seu lugar antigo" (Bosi, 1994, p. 452).

Essa sustentação pétrea da memória também está presente na bíblia da tradição judaica, onde a pedra aparece como elemento memorial: "E porás as duas pedras nas ombreiras do éfode, por pedras de memória para os filhos de Israel; e Arão levará os seus nomes sobre ambos os seus ombros, para memória diante do SENHOR" (Êxodo 28,12). Dentre outras associações interpretativas que se possa fazer em demais passagens da palavra pedra[6]na bíblia sagrada, aqui nos interessa o aspecto da pedra enquanto símbolo memorial utilizada pelo escritor bíblico, ora para dimensionar o sustentáculo pactual do homem com Deus, ora para estabelecer uma imagem material que serviria de apoio externo a uma memória construída coletivamente.

A palestina, famosa por haver pedras por todos os lugares, tem como elemento de construção principal a pedra. Os altares para cultos e memoriais eram feitos de pedras não trabalhadas, pois esculpir as pedras para esse fim seria profaná-las, de modo que, a pedra talhadaera símbolo de servidão e de trevas, a pedra bruta, símbolo de liberdade. Era comum o uso dessas pedras como colunas. Jacó ergueu uma coluna com pedras, Betel, que simbolizava a presença de Deus naquele lugar e em sua vida, servindo como o sustentáculo de um pacto, a testemunha pétrea, um memorial de pedras. As doze pedras tiradas do meio do rio Jordão, como se vê em Josué 4, também simbolizavam um pacto memorial: "E disse-lhes: passai diante da arca do Senhor, vosso Deus, ao meio do Jordão; e levante cada um uma pedra [...] assim, que estas pedras serão para sempre por memorial aos filhos de Israel" (Josué 4:5-7).

[6] O substantivo *eben* usado para designar pedra no idioma hebraico aparece 260 vezes no antigo testamento, mais na prosa do que na poesia. No antigo testamento grego, tal palavra é traduzida por *lithos,* referindo-se às pedras que podem ser transportadas. A grande quantidade de pedras na região da palestina marcou de tal maneira a consciência do escritor antigo que serviu de elemento poético e simbólico em sua literatura. (Dicionário Vine, 2002, p. 223). Na Palestina, muitas eram as funções da pedra: material de construção (Gn 11:3), tampa de poço (Gn. 29:3), recipiente para armazenamento (Ex. 7:19), peso (Dt. 25:13), tumbas de pedra (Is. 14:19), pena de morte: apedrejamento, etc.

Essas pedras serviam de imagem material da memória, um apoio externo que nos remete à questão da memória coletiva preconizada por Maurice Halbwachs. Autor, que em *A memória Coletiva* (2006) concebe o pensamento que atribui a memória a uma entidade coletiva, chamada grupo ou sociedade. Afirmando que, para se lembrar precisa-se dos outros, Halbwachs (2006, p. 72) distingue duas memórias, a individual, considerando que "para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade". E a memória coletiva, que constitui os fatos que ocupam um lugar na memória da nação, mas que não foram assistidos pelo indivíduo que os rememora, de modo que, "quando os evoco, sou obrigado a me remeter inteiramente à memória dos outros, e esta não entra aqui para completar ou reforçar a minha, mas é a única fonte do que posso repetir sobre a questão" (Halbwachs, 2006, p. 72).

A pedra simboliza na tradição bíblica, tanto uma memória construída coletivamente, como no trecho exposto do livro de Josué, quanto uma memória individual de Jacó ao erguer a coluna de Betel, utilizando a pedra como ponto de referência existente fora de si. Os dois exemplos referenciam a pedra como um memorial que prolonga um acontecimento, logo, um memorial eterno. No novo testamento cristão sua simbologia é reforçada pela figura simbólica de Cristo: a "pedra de tropeço", conforme afirmam os apóstolos Paulo e Pedro (Romanos 9:33 e I Pedro 2:8). Também a afirmação do próprio Jesus: "Tu és **Pedro**" (***petros*** – Substantivo próprio, no grego) "e sobre esta **pedra**" (***petra*** – massa de rocha). A pedra reforça o sentido de solidez, fundação segura atribuída a Cristo e, pode-se dizer que, o próprio Cristo reforça, no pensamento ocidental, o aspecto de perenidade e indestrutibilidade desse símbolo.

A pedra como símbolo de resistência temporal numa poética resistente

Em seu estudo, de caráter psicológico, sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, Lauro Escorel (2001) pontua as virtudes da pedra adotadas pelo poeta citado, considerando-a como símbolo de tudo o que resiste à

"dissimetria e ao desequilíbrio, propondo ao homem um ideal de unidade e de permanência, de integridade e de ordem, de silêncio e de paz" (Escorel, 2001, p. 21). A pedra pode ser considerada metáfora central na poética cabralina, devido à sua recorrência obsessiva e assume em *A educação pela pedra* paradigma moral e estético. Escorel observa, apoiado nas contribuições da psicologia Junguiana, que a pedra simboliza a experiência que o homem pode ter de algo eterno e duradouro, imortal e inalterável. Assim, esse elemento simbólico assume na poesia do autor pernambucano uma característica que remete à preocupação em dominar o tempo, preservar o passado, sendo considerada metáfora da memória,

> Procura a ordem
> Que vês na pedra:
> Nada se gasta
> Mas permanece
> Essa presença
> Que reconheces
> Não se devora
> Tudo em que cresces
> Nem mesmo cresce
> Pois permanece
> Fora do tempo
> Que não a mede,
> Pesado sólido
> Que ao fluido vence,
> Que sempre ao fundo
> Das coisas desce.
> Procura a ordem
> desse silêncio
> que imóvel fala:
> silêncio, puro.
> De pura espécie,
> Voz de silêncio,
> Mais do que a ausência
> Que as vozes ferem (Neto, 1978, p. 202).

A "desordem na alma/ que se atropela/ sob esta carne/ que transparece" (Neto, 1978) só pode ser vencida pela adoção das "virtudes da pedra", nas palavras de Escorel. A resistência ao desequilíbrio e à desordem é simbolizada pela pedra que se espalha pela poética de Cabral. O poeta

tenta se afastar da dispersão, da fluidez e da irracionalidade através da palavra mineral que "permanece fora do tempo" e apoia sua antilírica.

Sobre a base antilírica da poesia cabralina, Escorel afirma que,

> O sol, a luz, a saúde, eis aí o ideal supremo de Cabral de Melo, o qual explica seu crescente intelectualismo, recurso extremo de uma natureza rica de afetividade, temerosa de ser tragada pela onda insidiosa das emoções autênticas e espontâneas, que fervem no seu eu profundo. O ato de escrever, em consequência, se transforma para o poeta, paradoxalmente, em um método de evitar a poesia (Escorel, 2001, p. 26).

O ideal Cabralino de sol, luz, saúde permeia sua tentativa de frear a ação do tempo através da palavra mineral, a pedra, aliada da luta contra o tempo. Assim, a poesia Cabralina, alicerçada na racionalidade, tenta conter qualquer teia emocional, afetiva que revele a fluidez temporal. A pedra é, portanto, símbolo da resistência tanto temporal quanto poética.

Em Hildeberto Barbosa Filho, a poética das pedras também está fundamentada como símbolo de resistência temporal que cria uma poética resistente, capaz de alicerçar a emotividade lírica, da qual o poeta não tenta fugir, através da palavra mineral que utiliza. Vimos que Cabral tenta evitar a poesia, mas a poesia – com seus mistérios, sonhos, devaneios, irracionalidades – o persegue insistentemente. Ele cede aos encantos da poesia, mas utiliza a palavra mineral como símbolo de esterilização de toda e qualquer afetividade. Hildeberto não tenta esterilizar o sentimento, pelo contrário, em sua obra, a pedra é responsável por um lirismo extremado, cuja afetividade, emocionalismo, sonhos, devaneios, se deparam com um símbolo ambíguo. A dureza da pedra é característica tanto da existência dura e seca do ser humano (ou do poeta em uma cidade do cariri nordestino), quanto símbolo de resistência temporal. A pedra que permeia aquela cidade do cariri sugere que a própria vida é seca e dura porque passa, a vida vai embora. Somente a poesia pode pereniza-la. O poeta busca a poesia, talhando o símbolo da pedra e trazendo-o para a linguagem, estancando, através das palavras de pedra, a fluidez – como o faz João Cabral. O estancar, por sua vez, não significa livrar a poesia da mobilidade fluida do tempo. Paradoxalmente a fluidez está presente no próprio ato de

memorizar, de tentar petrificar os momentos idos e vividos. Ela se apresenta na poética Hildebertiana como sentimento angustiado ante a própria consciência de presentificação do passado. A vida dura e seca que a pedra representa, sugere também dor e a seca angústia poética em descobrir-se sozinho na estrada do tempo. No meio dessa estrada, desse caminho, o poeta encontra uma pedra. Aquela pedra do passado. A pedra da infância. Como esquecer? Como esquecer que "a vida é pétrea"?

A pedra e a angústia ante a dinâmica da memória

> "Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio!" (Camus, 2013).

A vivificação do passado no presente vivo é a dinâmica da memória metaforizada pela pedra na poesia de Hildeberto. A conscientização do absurdo que é a vida, com todas as suas idas e vindas e perdas, participa desse processo na memória poética. A dureza da pedra mostra ao homem que ele é pó, é cinza, é pedra. Dessa forma, a memória do sujeito lírico o coloca frente a frente com a sua própria existência,

> Nada mais triste que a terra nua
> Nua e de sol crestada, triste sol
> Que a vida seca, anula e apaga.
> Nada mais triste, ó calcinada terra,
> Nua d'árvores, mas de sol vestida,
> Coberta de nuvens dilaceradas.
> [...]
> Memória doída e reinventada
> É relicário para além das pedras,
> Para além do pó da terra, do pó
> Do poema, ser vestido de sol,
> Alumiando o negror que te habita
> A cidade das pedras infinitas (Filho, 2012, p. 202).

Ele canta aquela cidade com tristeza, a geografia da cidade sugere um dilaceramento da própria existência, nada fere mais o sujeito lírico que a cidade das pedras infinitas, que está na memória. Essa tristeza se transforma em canto de dor e angústia:

Tanto tempo na distância tanta,
Em sonhos a cidade te visita,
Perdida paisagem que encanta
As pedras d'uma lembrança infinita.
Ó cidade longínqua que te espanta!
Ó dor da perda que se precipita
Nas vozes agônicas da garganta
Do agônico verso que te habita.
E habita com raras águas poucas,
Terras áridas, melodias roucas,
Feridos pássaros em rude caça.
Esta cidade é tudo, teu segredo
Fincado em cada pedra de lajedo
Desse duro passado que não passa (Filho, 2012, p. 204-205).

O espanto, a dor e a agonia estão presentes nesses versos e podem ser vivenciados pela "melodia rouca" que o "r" brando intervocálico e nos dígrafos propicia a partir da terceira estrofe: "raras", "áridas", "feridos", "pássaros", "segredo", "pedra" e "duro". Essas palavras propõem uma dificuldade vocálica que representa um grito rouco de dor e espanto, ou ainda, sugerem um trabalhoso martelar de pedras. O passado no presente vivo faz o homem conscientizar-se desse martelar de pedras do tempo e saber que as pedras simbolizam essa perenidade do passado, mas que também, essa própria perenidade é a consciência do absurdo que emerge dos versos de dor e angústia que se vivencia. O poeta descobre, ora nesse grito agônico do agônico verso, ora no trabalhoso martelar de pedras, que a vida é pétrea. É eterna na memória poética, mas também, é tristeza e angústia arraigada na alma. As pedras exprimem o peso da existência.

Isso não é novidade. Em seu mais famoso poema, "No meio do caminho", Drummond também faz uma pedra banal exprimir o peso de viver, em uma tentativa poética de exploração e de interpretação do estar no mundo. O poema, considerado por Arnaldo Saraiva "um exemplo raríssimo na literatura universal", em *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema* (1967, p. 18), versa sobre uma pedra encontrada no meio do caminho. Drummond não especifica de que pedra se trata como Hildeberto o faz: "Aquela cidade com alma de pedra" – embora em ambos os casos se trate de

uma imagem da memória - nem que se trata do "caminho da nossa vida", sobre o qual fala Dante. Entretanto, o poema sugere muito mais do que diz, através do símbolo e das repetições. A pedra em Drummond sugere, por meio de uma concreção através da palavra pedra - posta simetricamente em versos do poema, do primeiro ao ultimo, do segundo e do penúltimo, etc., os movimentos contínuos da bestialidade da existência na qual se insere o poeta.

A melancolia vivenciada nos versos "No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho", reportam-nos à perda de um fundamento existencial, sendo a pedra banal o único fundamento. O absurdo é a perda de todo esse fundamento, como nos afirma Camus: "Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer" (Camus, 2013, p. 25). O encontro com uma pedra possibilitou, na poesia, esse "bofetão" da absurdidade da vida, a "lassidão tingida de assombro" (Camus, 2013, p. 27). A pedra que a memória de Drummond traz a tona simboliza a "quebra do invólucro do ovo", a consciência do absurdo. Isso nos remete ao mito que é tomado como exemplo por Camus, o mito de Sísifo. Este foi condenado pelos deuses a empurrar uma pedra enorme e vê-la despencando em alguns instantes, tendo que reerguê-la novamente, de forma rotineira. De acordo com Camus, o herói desse mito é consciente, o que o faz dar-se conta do absurdo que é a vida. Da mesma forma conscientiza-se Drummond, ao deparar-se com a pedra no meio do caminho e ao (re)apresentá-la no poema com uma concreção linguística, através das repetições, que sugerem esse apelo rotineiro da consciência do absurdo. Daí vem uma carga pesada para se carregar, é o desespero, que através das lembranças se ergue,

> Também imagino Sísifo voltando para a sua rocha, e a dor existia desde o princípio. Quando as imagens da terra se aferram com muita força à lembrança, quando o chamado da felicidade torna-se premente demais, então a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória da rocha, é a própria rocha (Camus, 2013. P. 27).

Essa pedra da memória faz parte da consciência poética em face de uma existência dilacerada. O poeta Drummond exprime a consciência angustiada do absurdo que é a vida, adotando as virtudes simbólicas da

pedra. Assim como o faz Hildeberto, que, no texto, se depara com o tempo, olha para trás e vê que foi levado por ele. Sobre isso Camus afirma que,

> Da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos que levá-lo. Vivemos no futuro [...] Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, no mesmo movimento situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo (Camus, 2013, p. 28).

O absurdo está presente nos gritos pétreos e agônicos dos versos Hildebertianos e na repetição exaustiva da pedra no meio do caminho de Drummond.

O poeta pode ser considerado alguém que, como Sísifo, rola a pedra num incessante trabalho infinito, em que a palavra e o amor selam o seu destino,

> Vejo-te, Sísifo, cativo do estranho
> Idioma em que rolar a pedra é mais
> Que atirar-se ao abismo. A palavra,
> Com seus largos labirintos, e o amor,
> Nunca tateada alfazema, selam-te
> O destino de desvairado Prometeu
> No sublime epitáfio do poema.
> Persegues o ser, El hacedor...,
> No órfico emblema de cada verso
> Vertido no sangue de devassas perdas,
> Tantas perdas que te modelam o verbo,
> A geografia. E no álcool da hora
> Extrema, sagrada hora do poema,
> Ah! Ser de angústia, ser de desespero,
> Te fazes cúmplice de ti próprio
> Quando já eras doublê de ti mesmo (Filho, 2012, p. 281).

Poeta das perdas, Sísifo que rola as pedras da memória, desvairado Prometeu. As perdas e as pedras modelam a poesia, modelam a geografia, modelam a existência. O (res)sentimento das perdas é como pedras roladas

num lacerante trabalho poético, que ambiguamente se enuncia como algo fincado no coração. A pedra é esse elemento duro e durável, que paradoxalmente mostra a durabilidade da poesia e da memória e a dureza da finitude, bem como a bestialidade da vida.

Conclusão

Mnemosyne, a deusa da memória, era filha de Gaia e de Urano. Com Zeus se uniu durante nove noites consecutivas e nasceram as musas. A dança, o canto e a poesia são algumas das nove filhas da memória. O mito nos ensina que as musas não são apenas cantoras divinas, mas que descendem da terra e do céu. Gaia é a *húmus*,"terra", de que o *homo*,"homem", foi modelado; Urano é o céu. Assim, a memória e seus rebentos, as musas, são descendentes dessa união entre céu e terra, humano e divino, mortal e imortal. Decorrentes dessa mesclagem, a função principal das musas é presidir ao pensamento em todas as suas formas, pois "o modo de ser da poesia se funda no pensar" (Heidegger, 2003, p. 118). A memória é a fonte de todo esse pensar e de toda a poesia.

Steiner (1998, p. 56) afirma que "o poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura". E por que isso ocorre? Porque a memória faz o homem conscientizar-se de sua própria existência, pondo-a em face dele próprio, conferindo assim, poder à poesia, um poder que não está limitado à capacidade de representação para se conferir essa durabilidade à vida, da qual fala Steiner. Mas, um poder que, para além de qualquer imitação de uma realidade objetiva apriorística, se funde com a imaginação e cria um novo mundo, um espaço onde tudo cabe e onde os opostos se complementam: vida e morte, passado e futuro, o dito e o indizível e, inclusive, o próprio real que se funde com o imaginário. A poesia, filha da memória, é um instante no qual nada mais é percebido como contraditório e o homem é impelido a ser os opostos que o constituem (Paz, 2012). Isso reafirma um fundamento de toda criação artística.

Alimentado pela possibilidade de ser que a memória poética abre, o poeta cria. A revelação possibilita a criação. Mas essa mesma criação é um contínuo empurrar de pedra. O poeta é Sísifo. Sabe de sua humanidade, de sua fraqueza ante o destino e o tempo que o impossibilita de voltar ao abrigo inicial. Ele rola a pedra, aquela cidade da memória. Ele rola a pedra, aquela que está em seu caminho, mesmo estando em sua memória, mesmo sendo sua memória. Continua rolando a pedra, aquela que endurece o seu poema. Muitas vezes, o percurso é feito na dor, memória danada, doída! Ele sofre porque sabe, sim, os "homens sofrem porque lembram" (Filho, 2012, p. 69), porque poetizam. Esse é o momento crucial de sua vitória: justamente porque sabe, porque tem consciência, o homem é mais forte que sua rocha. Então, as imagens se proliferam, multiplicam-se na memória. O homem é revelado. Aquela cidade é pedra, é cruz, é cobra, é sangue que jorra... Vem a criação. O poeta é dono de seu destino, de suas pedras. O poeta encontra a pedra no seu caminho, mas a pedra está nele todo, recobre toda sua existência. Faz dele rocha! Dá a ele o vislumbre de eternidade porque é poesia, mas ao passo que revela seu caráter de durabilidade, expõe sua dureza. A dura face da existência. Sendo pedras um claro anagrama de perdas, ele sabe que são as perdas que possibilitam o contínuo recriar das pedras.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões.*São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética.*São Paulo: Abril cultural, 1982.

_____. *Uma pedra no meio do caminho:biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1967.

ANDRADE, Janilto. *Da Beleza à Poética.*Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*.São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.*São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. CPAD, 1995.

BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade:lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo.*Rio de Janeiro: Best bolso, 2013.

CHEVALIER & GUEERBRANT. *Dicionário de símbolos.*Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CORALINA, Cora. *Melhores poemas*.São Paulo: Global, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica.*São Paulo: editora 34, 1997.

DURAND, Gilbert. *A imaginação Simbólica.*Lisboa: Edições 70, 1993.

FILHO, Hildeberto Barbosa. *Nem morrer é remédio:Poesia reunida***.** João Pessoa: ideia, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história.*Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.*São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem.*Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética.*Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira.*São Paulo: Cosaic Naify, 2012.

_____. *La otra voz:poesía e fin de siglo*. Seix Barral, 1990.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva.*São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Teoria da Interpretação.*Lisboa: edições 70, 2009.

SILVA, Eli Brandão da. *O nascimento de Jesus Severino no auto de natal pernambucano.*São Bernardo do Campo: UMESP, Tese. Departamento de Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, 2001.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio:ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

VINE, W.E.; UNGER, Merril F.; WHITE JR. Willian. *Dicionário Vine:o significado exegético e expositivo das palavras do antigo e do novo testamento*. Rio de Janeiro: CPAD, 2003.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE: UMA LEITURA DO CONTO *O PANO ENCANTADO*, DE JOÃO PAULO BORGES COELHO

Erenil Oliveira Magalhães*
Agnaldo Rodrigues Silva**

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar como se dá o encontro e a relação entre a tradição e a modernidade no conto O pano encantado, incluído na coletânea Índicos Indícios: Sententrião, de João Paulo Borges Coelho. Para tanto, utilizaremos como principal fonte de embasamento teórico conceitos como os de cultura, imperialismo, colonialismo e pós-colonialismo, discutidos por Edward W. Said (1990; 2011), que possibilitam uma reflexão sobre o contexto das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Nesta análise, os personagens Rashid e Jamal são tomados, respectivamente, como símbolos da tradição e do moderno. Nota-se, assim, que, por meio da tessitura da trama, a narrativa apresenta elementos que indiciam tais representações e que apontam para tensões que se estabelecem a partir disso.
Palavras-chave: Tradição e Modernidade. Cultura e Imperialismo. João Paulo Borges Coelho. O pano encantado.

ABSTRACT: This work aims at analyzing how the convergence and the relationship between tradition and modernity is configured in the short story O pano encantado, included in Índicos Indícios: Sententrião, by João Paulo Borges Coelho. In order to do so, we will adopt as the main theoretical basis concepts such as culture, imperialism, colonialism and post-colonialism presented by Edward W. Said (1990; 2011), that allow a reflection on the African Literatures in Portuguese. In this analysis, the characters Rashid and Jamal are taken, respectively, as symbols of the tradition and of the modern. It is noted, this way, that through the texture of the plot, the story presents elements that indicate such representations and that point to the tensions that are establishes from them.
K**eywords:** Tradition and Modernity. Culture and Imperialism. African Literature. João Paulo Borges Coelho. O pano encantado.

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual do Mato Grosso (Unemat), *campus* deTangará da Serra, Mato Grosso, Brasil, 78300-000.*E-mail*: eremagalhaes@hotmail.com.
**Professor da Universidade Estadual do Mato Grosso (Unemat).*E-mail*: agnaldosilva2001@uol.com.br.

Introdução

Este artigo propõe uma leitura do conto *O pano encantado*, do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho (2005). O estudo centra as discussões na análise de como estão configurados, no conto, o encontro entre a tradição e o moderno e as tensões que se estabelecem a partir disso. Nota-se que, nesse encontro, podem ser identificados questionamentos ligados à memória do povo moçambicano, a partir de um mosaico de culturas que inclui o Ocidente e o Oriente. Na narrativa, são ainda mobilizados diferentes tempos, o passado, o presente e um futuro hipotético, que está ligado à memória coletiva moçambicana em um contexto pós-colonial.

Para a análise a partir do enfoque proposto neste artigo, utilizaremos como principal fonte de embasamento teórico conceitos como os de cultura, imperialismo, colonialismo e pós-colonialismo, discutidos pelo teórico Edward W. Said (1990; 2011). Esses conceitos também possibilitam uma reflexão sobre o presente contexto atual das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em geral.

A tradição e a modernidade

João Paulo Borges Coelho nasceu no Porto, em Portugal, em 1955, filho de mãe moçambicana e de pai português, e ainda criança foi para Moçambique, tendo cedo adquirido nacionalidade moçambicana. Em 2003, Coelho estreou sua carreira como escritor e hoje conta com 12 obras publicadas. Em 2005, publicou dois volumes de contos, *Setentrião* e *Meridião*. Essas obras formam um projeto denominado pelo autor de "Índicos Indícios". Nelas, são traçadas "possíveis trajetórias pessoais vividas no Moçambique contemporâneo" (Ventura, 2009, s./p.). Em *Setentrião*, está incluído o conto *O pano encantado*, cuja ação se passa na Ilha de Moçambique, uma cidade insular situada na região norte de Moçambique.

Neste trabalho, discutiremos como o passado, o presente e a ideia de futuro se estabelecem no conto e como as relações entre esses diferentes tempos se dão no contexto da cidade retratada. O conto une o literário e o

histórico e promove também um expressivo diálogo entre categorias narrativas como o tempo e o espaço. Consideraremos a questão temporal como fio condutor de nossa análise. Trata-se de uma característica bastante discutida no contexto dos estudos sobre a obra deste autor. Conforma afirma Ventura (2009, s./p.), nessas obras,

> [u]m brevíssimo panorama do país é mostrado [...]. O 'território' de todas elas é Moçambique, o tempo enfocado tem ênfase na contemporaneidade, mas no que vamos chamar de uma 'contemporaneidade alargada' uma vez que analepses costumam retomar todo o período de ocupação mais efetiva dos portugueses, a partir da última década do século XIX (Ventura, 2009, s./p.).

O conto inicia-se com as considerações do narrador sobre a Ilha de Moçambique e sobre seus habitantes. Para entrar na cidade, afirma o narrador, é necessário atravessar uma ponte "estreita, metálica, quase infinita" (Coelho, 2005, s./p.). No conto, a ponte simboliza as linhas divisórias, que desde sempre juntaram ou separaram povos e possibilitaram as travessias. É a ponte que une todo o continente africano, e o mar pode ser mobilizado e representar toda a grandeza desse continente. Em Moçambique, a presença do mar é também essencial. Nota-se que, no período colonial, o país chegou a ser conhecido como "Pérola do Índico". A esse respeito, Coelho afirma o seguinte no prefácio à obra:

> O mar Índico molha, um a um, os cerca de dois mil e quinhentos quilômetros da costa de Moçambique – uma extensão apreciável. Maior ainda se considerarmos as ilhas que há espalhadas ao longo dessa costa, inúmeras. E muito, muito maior se tivermos em conta as histórias que esse simples facto tem alimentado no imaginário do presente e ao longo do tanto tempo que passou. Uma água mansa que também sabe enfurecer-se. Azul, se lhe bate o sol, mas tantas vezes parda, tingida por tudo o que essa costa deixa que se escape pelas suas líquidas veias – terras e ramagens, memórias e afogados, enredos e procuras – que ali se abrem para a fertilizar. São estes os Índicos Indícios, e arrumei-os em dois volumes, seguindo um critério que é apenas geográfico. (…) Por detrás de tantos nomes e tantos cruzamentos, de tanta diversidade, é sempre o mesmo, o mar (Coelho, 2005, p. 9-10).

O conto em questão expressa a diversidade cultural moçambicana. Por meio da cultura e da tradição, é que a Ilha de Moçambique preserva seu patrimônio histórico e cultural, dando expressão às heranças deixadas pelos

diversos povos que habitaram o país e pelos seus antepassados. Uma fala do narrador ilustra precisamente os diversos olhares que incidem sobre a cidade, quando ele discorre acerca dos turistas do seguinte modo: "há a versão daqueles que olham a ilha com estranheza e a dos outros que a consideram o centro do mundo, e ao outro lado do mato" (Coelho, 2007, p. 13).

Em *O pano encantado,* espaço e tempo estão intimamente relacionados à ideia de transformação e podem ser vistos como vestígios da ocidentalização. Desse modo, no conto, o tradicional e o moderno caminham juntos. Conforme afirma Ventura (2009, s./p.), "os longos contos ou 'estórias' de João Paulo Borges Coelho são cuidadosamente embasados em estudos antropológicos e históricos". Essa íntima relação entre o passado e o presente, que a ficção de Coelho tão insistentemente retrata, reflete um modo de organização bastante comum da matéria histórica. Conforme afirma Said (1990, p. 35), "mesmo que se deva compreender inteiramente aquilo no passado que de fato já passou, não há nenhuma maneira de isolar o passado do presente. Ambos se modelam mutuamente, um inclui o outro".

Uma vez que somos sujeitos históricos, trazemos conosco traços da cultura dos nossos ancestrais, ao mesmo tempo em que nos apropriamos também do mundo do colonizador. Segundo Said (1990), o modo como damos expressão ao nosso passado molda a nossa própria concepção do presente. Na Ilha de Moçambique, por outro lado, os habitantes mantinham uma relação com o tempo de forma diferente, sendo essa relação caracterizada como "intemporal". É como se eles não fossem afetados pelo passar do tempo. Nota-se que, na cidade, o tempo poderia ser o recorte de um determinado período. A seguinte passagem expressa bem essa questão:

> [...] para poder ver o que faz na Singer do senhor Rashid, o proprietário da Alfaiataria 2000, um negócio com o nome de futuro já ultrapassado. É esse o problema das datas quando lhes dá para induzirem em nós a sensação de serem faróis iluminando-nos a meta. Como se retalhassem o tempo verdadeiro quando, na verdade, retalham apenas aquele que temos na consciência. Bom seria que fosse assim simples, demorado o que nos desse prazer, rápida a dor; futuro o que está para diante, passado o que já passou. Mas assim não acontece infelizmente nessa ilha, onde são misteriosíssimas as relações que se estabelecem entre as coisas e o tempo(Coelho, 2007, p. 14).

No conto, há também indícios de que persiste ainda muito do colonialismo que marcou decisivamente a história de Moçambique e do continente africano. Isso se dá a partir do modo como é retratada a convivência entre os povos, no decorrer de todo esse processo. Desse modo, são mantidos vestígios do passado colonial, nesse presente que se constitui. O império de Portugal, país que no séc. XVI colonizou Moçambique, foi o império do "descompasso". De fato, os portugueses se expandiram pelo mundo todo, para diversas regiões, com o objetivo de dominar povos e territórios em benefício próprio. Na lógica imperialista, a relação estabelecida é a de que o país dominado não se pode transformar e que deverá procurar manter-se como está (Memmi, 2007). A propósito do tópico do "imperialismo" e do "colonialismo", Said (1990, p. 42-46) afirma que:

> o termo 'imperialismo' [é usado] para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o 'colonialismo' [é] quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes. [...] O império é uma relação, formal ou informal, em que um Estado controla a soberania política efetiva de outra sociedade política. Ele pode ser alcançado pela força, pela colaboração política, por dependência econômica, social ou cultural. O imperialismo é simplesmente o processo ou a política de estabelecer ou manter um império.

Pode-se afirmar, conforme Abdala, que, no conto, é retratada uma realidade histórica, fruto de "impregnações ideológicas do processo de colonização no cotidiano que atualiza estruturalmente determinados mecanismos de pensamento e ação" (Abdala, 2012, p. 43). Por outras palavras, o que vemos é que a condição da Ilha de Moçambique, como a do resto do país, reflete as mazelas de anos de exploração do colonizador, que, conforme afirma Said (1990) no trecho anteriormente citado, submeteu um povo ao domínio econômico, social, político e também cultural.

Podemos estabelecer uma breve comparação entre o conto aqui analisado e o filme musical *Nha Fala*, de Luiz Galvão Teles. Esse musical faz-nos também refletir a relação entre o moderno e a tradição, a questão entre as línguas étnicas e europeias e entre morte e vida. Na perspectiva do filme, não há como negar que os componentes culturais, a tradição africana, fruto das heranças coloniais presentes no moderno. "Nha Fala" significa a "minha

voz", o "meu destino", a "minha vida", o "meu caminho" e remete para a caráter igualmente único da história do colonizado – não é apenas o colonizador que tem direito a uma voz. A música e o canto, no contexto apresentado, serão sempre símbolos de liberdade. O maior obstáculo seria pensar como absorver as heranças coloniais que se entrecruzam e determinam mudanças em todos os aspectos de um país.

O conto de Borges centra-se na relação estabelecida entre o protagonista, o jovem alfaiate Jamal, e seu patrão, o senhor Rashid, proprietário da Alfaiataria 2000. A partir dessa relação, podemos pensar o encontro cultural representado por esses personagens. Trata-se de um encontro entre o novo, representado por Jamal, e o tradicional, representado por Rashid. Esse encontro está repleto de conflitos e de contrapontos. A diversidade cultural pode ser percebida pelo olhar que divisa do lado de fora a alfaiataria.

> Viramos o olhar para fora para ver quem passa. Serão crianças aos pares a caminho da madrassa, rapazes com rapazes, barulhentos; raparigas com raparigas, em silêncio de olhos postos no chão, tirados de lá apenas para varrer em volta e queimar como fogo m curto instante; velhos sem idade, na cabeça os cofiós, montados também velhas bicicletas, que chiam e tremem mas avançam sempre; belas mulheres transportando coisas à anca ou à cabeça; e turistas, quase sempre italianos (Coelho, 2005, p.15).

O que se percebe é que, no decorrer da narrativa, o encontro entre diferentes culturas nem sempre se dá de forma harmoniosa, e, assim, as tensões são inevitáveis. Isso está intimamente relacionado ao modo como a cultura europeia vê as demais culturas que lhe são estranhas. O europeu considera a sua cultura como a suprema e, a partir disso, legitima todos os movimentos em relação às culturas que não a sua, submetendo-as a um domínio político e econômico que deixa marcas por muitos e muitos anos. A esse propósito, Said afirma o seguinte (1190, p. 19):

> [O] principal elemento na cultura europeia é precisamente o que o torna essa cultura hegemônica tanto na Europa como fora dela: é a ideia de identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus. Além disso está a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, que por sua vez reiteravam a superioridade europeia sobre o atraso oriental, desconsiderando

> normalmente a possibilidade de que um pensador mais independente ou mais cético pudesse ter opiniões diferentes sobre a questão.

No conto de Borges, a tradição que se choca com o novo ressurge com todas as suas contradições e dissonâncias. Ou seja, a existência de um lado não exclui o outro. A Ilha de Moçambique poderia representar, assim, o encontro cultural entre África, Europa e Oriente, a partir resultados de uma manutenção da diversidade cultural e étnica do norte de Moçambique. Isso, contudo, não ocorre de forma harmoniosa, conforme já foi adiantado.

No século XIX, é forte ainda a ideia de que as culturas africanas estariam relacionadas a conceitos primitivos que remontam aos primórdios do estágio civilizatório. Rashid pode representar esse momento de manutenção dessa ideia, enquanto que Jamal representaria as independências conquistadas pelos países africanos e todo um esforço de recuperação das tradições culturais locais. Em Rashid, havia a preocupação por manter a tradição, e a repetição, para ele, asseguraria que ela não cairia no esquecimento. É o que ilustra a seguinte passagem do conto.

> Di-lo-á duas vezes, este homem a quem o medo do esquecimento obriga à repetição. Duas vezes ordena que se acabe o trabalho, da mesma maneira que quando deixa um pano riscado a azul em cima da Singer, à mercê de Jamal, volta pouco depois esmiuçando o dito, para certificar se um determinado risco em que estava pensando estava mesmo traçado ali ou apenas na sua intenção (Coelho, 2005, p. 24-25).

Os moradores da Ilha, conforme são retratados no conto, têm essa mesma consciência. A fala do turista mostra, contudo, o outro modo de ver as coisas:

> [P]or mais que procuremos, não se vê escrito Alfaitaria 2000. Nenhum letreiro, nenhum painel, nem sequer uma folha de papel com esse timbre mandado imprimir em esconsa tipografia de Napulha. Sabemos que esse é nome do negócio porque o senhor Rashid nos aborda no passeio, falando baixo como quem sopra um segredo (Coelho, 2005, p.15).

Conforme é retratado no trecho acima, a preponderância da cultura oral, em contraposição à cultura letrada, causa espanto no turista. Trata-se de duas lógicas antagônicas. Na lógica de Rashid, a oralidade seria não só o

bastante para a veiculação de informações tão importantes como o nome do seu negócio, mas também algo necessário à própria preservação da tradição local. Não caberia, nessa lógica, o elemento vicário da escrita. Assim, os acordos eram feitos na confiança da palavra dada, como é retratado no trecho a seguir.

> Até posso dizer de cor, sem precisar fita métrica, quanto tem de cintura, peito e coxa, quanto tem de altura do tornozelo de dentro até à virilha, do de fora até a anca; quer apostar? Tudo isto de boca, nada por escrito. Como de boca é o horário de abrir e fechar, às vezes às sete, às vezes às onze, de manhã para abrir, e ao fim do dia ou já noite para fechar. E se for preciso, se a nossa urgência for enorme, também não será por isso que teremos problemas pois pode o senhor Rashid dar uma palavrinha a Jamal e este continuará cosendo as nossas coisas pela noite à luz do candeeiro, pedalando e a singir (Coelho, 2005, p.16).

Durante o domínio colonial, inúmeras manifestações culturais africanas sofreram influências do colonizador, colocando as culturas modernas face ao nacionalismo árabe e ao imperialismo europeu. Em diferentes culturas, há pontos convergentes entre povos de diferentes países e isso se dá de todas as formas. No conto, essa ligação ocorre tanto com aqueles que vivem nas ilhas moçambicanas, como com os demais que vivem fora. Nesse caso, o ponto em comum seria o fato de dividirem o Oceano Índico.

Em *O pano encantado*, o senhor Rashid decide chamar a alfaiataria de "2000". A princípio, esse nome foi pensado como meio de relacionar o negócio a algo promissor, à ideia de futuro; no entanto, com o passar do tempo, permanecem os aspectos de passado. Alguns elementos da narrativa dão-nos essa percepção. A Alfaiataria 2000, aos poucos, nos remete a elementos que vão revelando a singularidade do espaço local, da Ilha de Moçambique. E, por meio desses elementos, dá-se a possibilidade de reconstruir a história e o passado pensado no presente, como perspectiva de se pensar a realidade vivenciada pelo povo moçambicano, desde a era colonial até a tentativa de construção de uma identidade. Tradição e modernidade são, assim, representados desde a colonização portuguesa até a independência de Moçambique. Esse resgate só é possível por meio da construção de uma memória coletiva, mesmo com todas as dificuldades que impedem que as nações construam suas identidades. O tradicional e o

moderno estão, portanto, em constante diálogo, fortalecido na relação entre os países africanos.

O senhor Rashid, no conto, sugere uma Moçambique com o resgate de seus antepassados, enquanto Jamal representa uma forma de ver o pós-colonialismo. Desse modo, o presente e o passado estão juntos. Nessa união, a busca pela identidade do colonizador e do colonizado são construídas pelo convívio cultural. O diálogo cultural e a construção da identidade do povo moçambicano pós-colonial não ocorreram de forma tranquila. O conto faz-nos refletir sobre esse contexto, no qual houve uma tentativa de apagamento das particularidades e das divergências. O texto de Borges contextualiza as manifestações significativas que enfatizam a construção da identidade africana, permitindo pensar a relação entre o moderno e a tradição. O trecho seguinte ilustra isso. Nele, percebemos que Jamal (moderno) estava sempre obedecendo a Rashid (tradição), repetindo os seus comandos.

> O senhor Rashid responderá com monossílabos as nossas nervosas inquietações (se as calças não ficarão compridas, se terão bolsos ou bainhas), frases curtas, se estiver em dia sim. De Jamal virão olímpicas indiferenças, quando muitos vagos sorrisos confirmando o que o Senhor Rashid precisar que se confirme a nosso respeito, apiedados os dois da maneira como aquelas pequenas rotinas nos esmagam (Coelho, 2005, p. 21).

Algumas passagens e elementos apresentados no conto sugerem um cotidiano que permanece. Por exemplo, a figura do senhor Rashid, personagem que representa a tradição a ser mantida, garantida pela repetição de um ritual. Dessa forma, ele está associado à figura do sábio, de alguém que detém muitos conhecimentos. Ele pode ser associado à figura do comerciante sedentário discutido por Walter Benjamin (1994) no ensaio "O narrador". Jamal, por outro lado, representa o moderno, que assimila e continua a repetir a mesma história, mas, ao mesmo tempo, passa a conhecer-se e está a descobrir-se e a construir-se.

No conto, conforme já adiantado, a oralidade está bem presente de modo a evidenciar a forte presença da tradição na linguagem; usa-se, assim, a repetição como marca. A língua é uma forma de tornar as pessoas próximas, tanto nos aspectos culturais, quanto linguísticos. No entanto, ela

também pode distanciar, incluindo ou excluindo um terceiro. Nesse encontro, a realidade se desenha e, desse modo, ocorrem as mudanças. No conflito entre as tradições culturais, bem como entre o desejo de "modernização" e o de "permanência", é importante perceber a expressividade da tensão entre a oralidade e a escrita.

No contexto histórico africano, a língua pode passar de instrumento de opressão para instrumento de libertação. Alguns autores enfatizam essa questão e daí a importância de entender a obra no seu contexto. A literatura africana tem como característica fundamental o fato de que seus autores retratam, muitas vezes, suas próprias vivências. Na Ilha, a ponte, a que aludimos no início, pode também representar as possibilidades de conhecer, conviver e respeitar as diversidades. Jamal e Rashid, os moradores da ilha e os turistas que por ela passam dão-nos uma visão de integração que aponta para mudanças significativas no convívio com a diversidade africana.

A diversidade é fortalecida quando o outro se faz presente e quando reconhecemos algo nesse outro. No moderno, também se conserva a tradição. Jamal transita entre as tradições, no contato com o patrão, e a sua vida cotidiana, mais moderna; Rashid vê, na repetição, uma forma de não perder a tradição, as suas raízes. As culturas tradicionais ainda se preservam no movimento dos fluxos migratórios em África, onde cruzam diferentes aspectos culturais. Jamal representa a margem, o oprimido que se posiciona e se mostra e, quando o outro começa a enxergar essa margem, dá-se uma certa abertura para os diálogos. Essa é uma característica que marca a escrita dos escritores pós-colonialista, segundo Reis (2011).

No conto, há um também distanciamento entre Rashid e Jamal, que pode ser ilustrado na seguinte fala do narrador:

> Jamal tem quase idade de ser filho do senhor Rashid, a não ser que nos enganemos na idade que terá. Todavia, não cresceu entre eles a intimidade que se podia esperar, parece-nos a nós que mais por causa da distância de Jamal, respeitosa mas sem esmorecimento. E que, por sua vez, estará na base da distância do senhor Rashid. Tudo isto muito tácito, muito diluído até entre os dois. Trabalhando, parecem dois aristocratas medindo-se naquele salão antigo e arruinado(Coelho, 2005, p. 26).

Nota-se que os personagens tinham uma relação muito bem estabelecida de patrão e empregado. Rashid tirava as medidas e fazia os traçados e Jamal finalizava dando o acabamento, ou seja, Rashid projeta e Jamal executa. Este último mantém sempre a mesma posição: "não se levanta nunca do banco de madeira, sem idade, em frente a Singer, a não ser quando chega ou quando parte" (Coelho, 2005, p. 27). Diante disso, acentua-se a postura dominado/dominante. Nesse sentido, Said (1995) afirma que, no discurso literário, é perceptível como parte da relação entre cultura e império, o poder que se estabelece nessa relação. A todo momento, somos testados e desafiados e a tendência é harmonizarmo-nos com aquilo que está posto. Assim, acabamos por vivenciar uma situação trágica, não assumimos uma postura e fugimos dos enfrentamentos e conflitos. Na maioria das vezes, nos suprimimos e nos colocamos no papel de dominados.

Jamal poderia circular entre dois mundos, o da alfaiataria, e outro fora dela, seu mundo particular onde ele poderia seguir os seus próprios comandos. Após o trabalho, no retorno para sua casa, ele sentia essa liberdade: "[d]eixa a rua e penetra num caminho tortuoso, traçado da agulha de uma Singer descomandada e louca, avançando a seu bel-prazer como se não houvesse um sábio risco de giz que a guiasse" (Coelho, 2005, p. 29). É como se, nesse momento, o personagem se colocasse como protagonista de sua própria realidade histórica. Ele rejeita, assim, o que Abdala (2012, p. 43) chama de "impregnações ideológicas do processo de colonização no cotidiano que atualiza estruturalmente determinados mecanismos de pensamento e ação".

Confrontados com questões que nos angustiam e pelas quais buscamos respostas, podemos buscar uma explicação sociológica, na qual o ambiente externo pode influenciar o interno, constituindo-se parte integrante do núcleo. Por meio de análises e estudos literários, podemos promover reflexões que contribuem para a formação e entendimento do ser humano. No dizer de Candido, a Literatura opera como "um equipamento intelectual efetivo" e traz à tona, "os valores que a sociedade preconiza, ou que os consideram prejudiciais" (Candido, 2011, p. 177).

Por meio do texto literário, na tomada de consciência da realidade que nos é apresentada, podemos vislumbrar possibilidades de sair da relação de

dependência, avançando no processo de libertação das imposições externas. Somos múltiplos, não estamos isolados num canto do mundo e isso nos possibilita uma análise do contexto social. De acordo com Sandra Nitrini (1997), Antonio Candido pode ser considerado como o principal exemplo comparatista dialético no contexto da crítica literária brasileira, contribuindo tanto para definição do campo teórico no nosso país, como para reorganizar algumas bases do comparatismo mundial.

Conclusão

Nota-se que, no conto de João Paulo Borges Coelho, a narrativa segue um fio temporal condutor que a todo instante representa o passado, o presente e a ideia de um futuro. Assim, podemos dizer que *O pano encantado* une o literário e o histórico, dialogando com o tempo e o espaço. As personagens Rashid e Jamal são tomadas, respectivamente, como símbolos da tradição e da modernidade. Assim, cada um deles, por meio da tessitura da trama – que pode ser vista como o conto ou como o próprio pano que Rashid traça e Jamal costura todos os dias – apresenta elementos que indiciam essas representações e também as tensões que se estabelecem por meio delas.

Essas tensões estabelecem-se em diversos momentos nos embates e contrastes culturais e linguísticos. A língua torna-se, assim, um dos principais elementos de constatação desses embates entre a tradição e a modernidade, principalmente por meio de Rashid e das suas repetições. Elas podem ser lidas como um movimento de recusa da perda das tradições e das raízes em um país decisivamente marcado por seu passado colonialista, submetido a um país europeu.

A personagem Jamal e sua possibilidade de transição entre os dois espaços, a alfaiataria e a sua vida fora dela, pode ser interpretada, por meio dos elementos que se estabelecem em um espaço que sofreu ou sofre os resultados do imperialismo. Sofremos as consequências de um processo de colonização visível até os dias atuais. Jamal pode representar uma forma de combate às ideias imperialistas, representando o sujeito que vive nesses espaços e que não se encontra nele. Assim, por meio dessa personagem, o

autor deixa suas marcas implícitas e constrói a representação de várias identidades.

Num contexto mais amplo das Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, a escrita de Borges dá expressão à tensão existente entre dois mundos: o da sociedade colonial e o da sociedade africana. A par de outros escritores africanos, ele se posiciona como um "homem de dois mundos" e de duas línguas, dividido entre o passado de seu povo e o do colonizador, entre a língua local e a língua europeia. Ao produzir a sua literatura, o escritor forçosamente também transita por dois "espaços", tal como seus personagens.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Benjamim. *Literatura comparada e relações comunitárias hoje*. São Paulo: Ateliê, 2012.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte : UFMG, 2013.
CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

COELHO, João Paulo Borges.*Índicos Indícios I*: Setentrião. Lisboa: Caminho, 2005.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MATA, Inocência. *Literatura-mundo em português:*encruzilhadas em África. Anuário de Literatura Comparada, 2013, p.103-118.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural:* a literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

SAID, Edward W. *Orientalismo:*o Oriente como investigação do Ocidente**.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VENTURA, Susana Ramos. Considerações sobre a obra ficcional de João Paulo Borges Coelho. Porto Alegre: *Navegações*. v. 2, n. 1, p. 49-52, jan./jun. 2009.

PALAVRA-TEMA E VARIAÇÃO: "AMO/MAÎTRE" EM MILAN KUNDERA

Etel Núcia Oliveira Monteiro*

RESUMO:A variação é um elemento estético que compõe a escritura dos textos de Milan Kundera e ela também se repete por palavras-temas, e será apresentada neste trabalho o termo amo/maître presente em Jacques et son maître e A festa da insignificância desse autor como exemplo desse gesto estético.
PALAVRAS-CHAVES: Variação. Palavra-tema. Milan Kundera.

ABSTRACT: The variation is an aesthetic element that composes the writing of the texts of Milan Kundera and it is also repeated by theme words, and will be presented in this work the term master / maître present in Jacques et son maître and The festival of insignificance of this author as an example of this aesthetic gesture.
KEYWORDS: Variation. Word-theme. Milan Kundera.

Este trabalho tem por objetivo apresentar um diálogo existente entre a peça teatral *Jacques et son maître*[1], escrita em 1971, pelo escritor tcheco Milan Kundera[2], e *A festa da insignificância*, de 2013, do mesmo autor, por meio da variação que se dá pela palavra-tema: amo/maître.

A partir da leitura e tradução da peça JM, escolheu-se verificar palavras que ecoam em forma de temas encontrados em escritos prosaicos kunderianos, anteriores e posteriores à escritura desse drama (Chvatik, 1995, pp. 50-67). Tendo a variação como um dos elementos estéticos de MK que explora fenomenologicamente a existência, consistindo na repetição de um tema, situação ou palavra.

Sobre isso, é de grande importância o ensaio de Kvetoslav Chvatik (1995) consagrado à obra kunderiana, no qual se apresenta a variação como linha condutora, termo musical que o autor compara com a sinfonia, pela

*Universidade de Brasília - UnB
[1] Doravante, abrevia-se JM.
[2] Doravante, abrevia-se MK.

mudança de motivo, de valor. Neste ponto especificamente, percebemos que ele usa o conceito de Pascal sobre o infinito, grande e pequeno, no qual o homem está no limite entre o abismo e as duas grandezas. Pela variação, se viaja dentro do infinito do mundo interior, pois cada vez que se varia se conhece outra possibilidade, pois pode mudar o sentido ou o esclarecimento sobre o novo aspecto descoberto.

Na obra kunderiana, cada personagem apresenta em sua condição as possibilidades do homem frente à sua realidade, então, não seria à toa que MK inicia seu primeiro ensaio, *A Arte do Romance*, pelo "esquecimento do ser" e sobre a crise da humanidade (europeizada) por ter excluído do seu horizonte o mundo concreto da vida. Entende-se que MK usa a fórmula de Heidegger de que o homem e seu mundo estão acoplados, sendo o mundo a dimensão do homem, e, assim, quando se muda o mundo, muda também a existência e a relação do homem com este novo mundo.

A partir desse princípio, o autor desenvolve uma construção coerente com "mundo concreto do ser", que que se perpetuou nos romances e neste espaço que todos os temas existenciais em Ser e Tempo, de Heidegger, acabam por ser tratados na obra kunderiana via o elemento estético de construção do texto pela variação. Em outras palavras, os enredos trazem personagens, que MK chama de egos experimentais, apresentando homens em sua historicidade vinculada ao mundo e à sua condição. Assim, o autor examina até o fim alguns grandes temas da existência no romance pelos egos experimentais e palavras-temas.

Quando se estuda a criação literária kunderiano, a leitura cronológica de seus textos oferece a visão e a "consciência da dialogicidade e do aspecto cíclico presente no conjunto de textos romanescos de Kundera" (Barroso, 2013, p.15). Neste movimento a peça de teatro JM filia-se aos temas contínuos dentro do conjunto romanesco, confirmando que "cada narrativa kunderiana pode ser pensada como embrião de outras narrativas por virem" (Barroso, 2013, p. 15).

Neste aspecto, após encontrar temas diversos na comparação entre a peça JM e os romances de MK no período da investigação, chamou atenção a discussão interna sobre a liberdade de criação do autor, no momento em que se buscava a evolução ou germe de outros termos repetidos no texto teatral.

Encontrou-se em um ensaio de MK, sobre a sua composição romanesca, uma declaração de como e quando ocorreu a tomada de consciência de sua estética quanto à engenharia de sua obra na Introdução do Capítulo "Sessenta e Quatro Palavras"[3], em *A Arte do Romance,* que toda problemática em volta das traduções de *A Brincadeira* marcou MK para sempre e que por não ter mais o público tcheco, as traduções representavam tudo e que a leitura, o controle e a revisão de seus romances, antigos e novos, nas três ou quatro línguas estrangeiras que ele sabe ler, ocuparam inteiramente um período de sua vida. A vantagem é que amadureceu mais como romancista, pois as traduções o fizeram pensar muito em cada uma de suas palavras, tomando-as palavras-chaves, palavras-problemas e palavras-amores (Kundera, 1986, p. 109-110).

Um exemplo de variação temática sobre a autoria, que se considera, nesta pesquisa, ser presença dos autores e consciência de uma estrutura superior a uma digressão do narrador na peça quanto a um "mau poeta", que é a retomada do Poeta de Pondichery no romance *Jaques, o Fatalista e seu amo*, de Diderot na peça JM, pois este drama foi escrito em tributo ao Enciclopedista, pela sua atuação como romancista, por ter inovado com o *Jacques, o Fatalista*.

Em relação à concepção de MK sobre a representatividade do apelo ao romance divertimento que seguem especialmente Rabelais, que foi o romance de Sterne, Tristram Shandy, e de Diderot, *Jacques, o Fatalista,* na questão do espírito dos romances, mas que no primeiro se encontrava o espírito libertino e o espírito sentimental, e no segundo apenas uma explosão de impertinente liberdade sem autocensura e de erotismo sem álibi sentimental (Kundera, 1998, p. 19)

Um pouco sobre a peça JM, em três tempos da biografia dela: o primeiro tempo é o da vontade de escrever uma variação do romance de Diderot em 1968; o segundo, a conclusão da escritura em 1971; e, finalmente, a tradução em 1981, quando o dramaturgo Georges Werler[4] realiza a encenação, curiosamente, foi ele mesmo quem, em 1971, recebeu a peça em

[3] Há publicações em revista de número superiores de palavras como em: KUNDERA, Milan. « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, 1985/5 (n° 37), p. 87-118.

[4] Dramaturgo e ator, professor de escolas de dramaturgia, de música e dança. In: https://www.franceinter.fr/personnes/georges-werler

Praga, das mãos de MK, para entregá-la a Claude Gallimard[5], pois a época devida à situação política de seu país e a interdição de viver de sua profissão de escritor na antiga Tchecoslováquia, MK nunca imaginaria que seria encenada em seu nome. A decisão de se exilar na França em 1975 mudou o rumo da história do romancista para produção e circulação de suas obras.

Na *Antena 2 Midi*[6], o dramaturgo Georges Werler, em entrevista, comenta que a peça *JM* é um encontro de duas Inteligências, dos humores[7] que se cruzam. E é o prazer de falar por um lado e, por outro, de escutar. Georges Werler acredita, sobretudo, que se trata de uma peça sobre a amizade entre dois homens, mas ele acredita profundamente que, sobretudo, é uma grande peça sobre amizade entre Diderot e MK[8].

Figura 1 Entrevista Georges Werler, em 1981.

Nesta mesma reportagem, MK fala sinteticamente sobre características da peça entre o romance e o teatro e sua pretensão como dramaturgo, transcrito a partir do tcheco.

[5] Claude Gallimard era quem conservava todos os manuscritos de Milan Kundera.
[6] Canal estatal francês, antigamente nominado de Antena 2, e seu telejornal do meio-dia chamava-se Antena 2 Midi, e desde 1992 ela tem o nome de France 2.
[7] Sentido de linguagem e modo de expressão, ligados a evidenciar aspectos cômicos, trágicos, ridículos, absurdos ou insólitos da realidade.
[8]Traduzida e reportada do arquivoaudiovisual em 4'40" até 5'. No INA France: http://www.ina.fr/video/CAB00023504

> Gérard Merigaud: - Milan Kundera, você é sobretudo conhecido por seus romances. É um exercício que lhe agrada fazer peça de teatro? Milan Kundera: - É um exercício completamente excepcional, eu não acreditava retornar ao teatro. Verdadeiramente ... eu sou realmente um romancista. Mesmo esta peça de teatro que eu creio ser bem teatral, não é ... não é um romance transposto para o teatro. É um verdadeiro teatro, mas embora um teatro inspirado por um romance ao qual eu gostaria de render tributo[9] (Ina ,1981, trecho 5'42''-6'12'').

MK deixa claro que não pretende retornar às peças teatrais, ele escreveu, *Les propriétaires des cléfs*[10] e *Ptákovina*[11], obras que não fazem parte do seu projeto literário[12], a primeira peça ele considerou imatura e a segunda como sem êxito. Categoricamente, ele deixa claro que optou pela carreira de romancista e que até mesmo a peça *JM*, mesmo sendo uma verdadeira obra escrita no gênero dramático, foi inspirada de um romance.

Quanto à passagem aludida ao poeta de Pondichery, considerada-se como um metadiscurso sobre autoria e um diálogo entre MK e Diderot, referindo-se à presença do autor como entidade nominada como o romancista, que é muitas vezes a voz filosófica dentro do enredo.

É uma função metalinguística da linguagem literária, em que "criaturas" têm consciência de que são criação de alguém, autor literário que, com suor e muito trabalho, constrói suas personagens e todo o ambiente interno para desenvolver o enredo. Como metadiscurso, usa metaléxico (Trévise, 1997, p .41-57) que são metáforas para explicar conceitos; no caso, é usada a figura do "poeta", do "mau poeta", do "amo".

> AMO. (*Depois de provar o vinho*) Excelente! Deixe-nos a garrafa. (*A Estalajadeira sai*) Então, um dia, um jovem poeta se apresenta na casa do nosso amo e tira de seu bolso um papel. "Mas vejo uma surpresa, diz nosso amo, são versos! – Sim, versos, Amo,

[9]Gérard Merigaud: - Milan Kundera, vous êtes surtout connu pour vos romans. C'est un exercice que vous plaît faire de la pièce de théâtre?
Milan Kundera: - C'est une exercice tout à fait exceptionnelle, je ne croyais pas que je reviens au théâtre. C'est vraiment ... je suis vraiment un romancier. Même cette pièce de théâtre que je crois être très théâtrale, ce n'est pas ... ce n'est pas un roman transposé au théâtre, c'est un vrai théâtre, mais quand même c'est un théâtre inspiré par un roman, auquel je voudrais rendre hommage.

[10] O dramaturgo Georges Werler a encenou em 1976.

[11] Ambas reabilitadas e encenadas, porém, não entram em seu conjunto de obras e nem se encontra na Plêiade, coleção da editora Gallimard, sendo uma referência de prestígio, na qualidade redacional e reconhecimento literário de escritores, como uma consagração.

[12]Considerado pelo seu teórico François Ricard como pertence à pré-história das obras kunderianas.

versos meus, diz o poeta, eu rogo ao senhor a me dizer a verdade, nada mais que a verdade. – E você não tem medo da verdade? Diz nosso Amo. – Não.", respondeu o jovem poeta com uma voz trêmula. E nosso Amo lhe disse: "Caro amigo, não somente seus versos me demonstraram que não valem o peso em merda, mas jamais você faria melhores que isso! – É lastimável, diz o poeta, obrigatoriamente, então, que eu faço só dos maus toda minha vida." E nosso Amo de resposta: "Eu lhe adverti, jovem poeta. Nem os deuses, nem os homens, nem os postes de sinalização jamais perdoaram a mediocridade dos poetas! – Eu sei disso, diz o poeta, mas não posso fazer nada contra. É uma impulsão.

JACQUES. Uma o quê?

AMO. Uma impulsão: "Uma formidável impulsão que me leva a escrever maus versos. "Mais uma vez, eu lhe advirto!" exclamou nosso Amo; e o jovem poeta lhe disse: Eu sei, Amo, que o senhor é o grande Diderot, e que eu sou um mau poeta, mas nós outros, maus poetas, nós somos mais numerosos, nós seremos sempre a maioria! A humanidade inteira está apenas composta de maus poetas! E o público, por espírito, por gosto, por sentimento, não passa de uma concentração de maus poetas! Como você pensa que os maus poetas poderiam ofender outros maus poetas? Os maus poetas que são o gênero humano são loucos pelos maus versos! É justamente porque eu escrevo maus versos que me tornarei um dia um grande poeta consagrado!"

JACQUES.É o que o jovem mau poeta disse a nosso Amo?

AMO. Palavra por palavra.

JACQUES. As palavras não são isentas de uma certa verdade.

AMO. Certas não. E elas me fazem conceber um pensamento blasfematório.

JACQUES. Eu sei qual.

AMO. Você sabe qual?

JACQUES. Eu sei.

AMO. Então, diga.

JACQUES. Não, você pensou primeiro.

AMO. Você pensou nisso ao mesmo tempo, não minta.

JACQUES. Eu pensei nisso depois de você.

AMO. Bom, então, qual é este pensamento? Vamos! Diga!

JACQUES. A ideia lhe veio que nosso Amo era talvez um mau poeta.

AMO. E quem pode demonstrar que ele não o era?

JACQUES. Acredita você que nós seriamos melhores se fôssemos invenção de um outro?

AMO. (*Meditativo*) Isso depende. Se nós tivéssemos saído da pena de um verdadeiro grande escritor, de um gênio ... certamente (Kundera, 1982, p. 86).

O "nosso Amo" é o autor do original. Assim, Diderot, é o dono da "pena" e a quem se deve respeito, enquanto o mau poeta é o autor da variação, pois é o máximo que pôde ser feito diante de uma obra *unrewritable*. Ambos dialogam e essa conversa é transmitida a Jacques pela boca do seu senhor (e amigo). Dessa forma, inicia-se uma discussão sobre os

poderes do autor que seria para suas obras comparável com aquele que "escreveu lá em cima" e, na ironia, esse questionamento permanece até o desfecho da história de Jacques nesta jornada, que é um parêntesis para o uso do vaudeville pelas reviravoltas que escracham a verossimilhança e se encontra a solução para as queixas de Jacques no final da peça sobre a sua sorte e a incapacidade do "autor" – mau poeta – ter feito uma história melhor para ele, que estava se dando mal, pois estava preso e aguardando o enforcamento.

Jacques diz "[...]As besteiras que são escritas lá em cima! Oh! Senhor, aquele que escreveu nossa história lá em cima deve ser bem um mau poeta, o pior dos poetas, o rei, o imperador dos maus poetas!" (Kundera, 1982, p.122). A reflexão sobre o destino é relacionada à autoria, como criador da obra artística que tem poderes sobre o destino das personagens e pode dar soluções a momentos complicados. Esse foi o caso da soltura de Jacques da prisão, que teve seu livramento pelo amigo Bigre Filho. O autor, criador, tem o papel de Deus ou da (divina) Providência.

> BIGRE FILHO. Enforcá-lo? Não... Meu amigo! Felizmente há aqui embaixo amigos que se lembram de seus amigos! (*Ele desfaz os nós que prendiam as mãos de Jacques: após ele o fez rodopiar na direção dele e o tomou nos braços; Jacques, nos braços de Bigre, explode um riso sonoro*) Por que você ri?
> JACQUES. Acabei de vociferar contra um mau poeta por ser tão mau poeta e eis que ele se apressa em enviá-lo para corrigir seu mau poema e eu lhe digo, Bigre, mesmo o pior dos poetas não teria inventado um fim mais alegre para seu mau poema! (Kundera, 1982, p.123).

Existem diferentes possibilidades de destino da personagem, mas quem agiu foi o "mau poeta", o autor, ao proporcionar um reencontro improvável entre dois amigos de juventude.

A interferência do jogo criado pela presença do "nosso amo que nos inventou", o autor, está presente na consciência das personagens de que são reescrituras no caso da peça, por ser uma variação do romance de Denis Diderot: *Jaques, o Fatalista e seu amo.*

A liberdade diderotiana é homenageada no diálogo em que se fala dele, podendo ser interpretada como liberdade de expressão e criação. Por isso, torna-se caro reencontrar tempos depois o "amo" da peça em outra obra

kunderiana. Esse retorno do "amo" acontece na fala da personagem Charles de *A Festa da Insignificância*, em que o "amo" reaparece como "nosso professor", e posteriormente, o narrador-autor fala que ama seus personagens, ao nominar cada um apresentado por ele na introdução do romance, e reforça que deu o livro *Memórias de Nikita Khruschóv* para o divertimento deles.

Seguem alguns trechos encontrados que evidenciam a presença do autor "*notre maître*":

"*Notre maître m'a apporté en cadeau ce livre-ci, Les souvenirs de Khrouchtchev édité en France il y a déjà très longtemps*[13]" (Kundera, 2014, p. 32), preservando o francês, pois a tradução para o português usa o sinônimo de "*maître*", a palavra "professor".

E claramente tem-se revelada a presença do amo, o autor: "Ah, o bom humor! Você nunca leu Hegel? Claro que não. Você nem sabe quem ele é. Mas nosso professor que nos inventou me forçou a estudá-lo noutros tempos" (Kundera, 2014, p. 90).

O autor está presente novamente, como narrador: "Em meu vocabulário de ateu, uma única palavra é sagrada: a amizade. Os quatros companheiros que lhes apresentei: Alain, Roman, Charles e Calibã, eu os amo. Foi por simpatia com eles que um dia trouxe o livro de Khruschov para Charles a fim de que todos se divertissem" (Kundera, 2014, p. 30).

Ora, se o "amo" voltou, o que mais poderia haver em comum ou que aproximações possíveis haveria entre JM e *A Festa da Insignificância*? Nesta nova abordagem, o termo *insignificância* pertence à retomada das variações kunderianas. A insignificância estaria em todas as coisas como o "mundo do cotidiano" ou o "mundo da vida", que repousa na obra do final da vida do filósofo Husserl (Gumbrecht, 1998, p. 170-171).

Na investigação, percebeu-se um retorno constante às características fundantes da composição dos romances kunderianos – a polifonia, o vaudeville e a variação. Assim sendo, parece natural buscar as outras facetas da palavra-tema *amo*/*maître*. MK comenta o gesto estético:

[13] Nosso mestre me trouxe de presente este livro aqui *As memórias de Khruschov* editado na França há muito tempo atrás (tradução nossa).

> [...]foi somente relendo as traduções de todos os meus livros que me dei conta, consternado, dessas repetições! Depois, consolei-me: todos os romancistas só escrevem, talvez, uma espécie de *tema* (o primeiro romance) com variações (Kundera, 1988, p. 121).

Relembrando que "nosso amo" era o mau poeta na peça, toma-se a citação de um poema do tcheco Jan Skacel que MK faz em *A Arte do Romance* (1988, p. 91*)*:

> Os poetas não inventam
> O poema está em algum lugar do passado
> Há muito tempo este está lá
> O poeta apenas o descobre (Skacel apud Kundera, 1988, p. 91).

Esse poema está conciliado com o pensamento das repetições das coisas que existem e que apenas se descobre na linguagem poética, pois são novos arranjos de palavras, sentidos e (re)significações.

No tema autoria em MK, é necessário entender o autor e o romancista enquanto elemento estético, aquele que na peça teatral se apresenta nas falas das suas criações e como metadiscurso questionando a reescritura, a variação feita pelo escritor em tributo ao "Grande Diderot". Na peça, esse é o "*maître*" e o "poeta/mau poeta". A presença deles na peça e em outro romance em si já apresenta a filiação com os romances, no uso dessa técnica composicional de seus textos no jogo com o leitor-espectador. Essa brincadeira irônica nos leva a pensar sobre a Arte, sobre a existência humana por meio dos exemplos diferentes apresentados no drama pelas situações que as personagens passam ao longo da história.

A abordagem de MK pode ser vista como uma extensão da teoria da ideologia de Bakhtin (2000), que é contrária a de Barthes (1984) e Foucault (1994) quanto à autoria, pois nele se inclui autores individuais em sua teoria, mas, como os demais, se concentra na palavra escrita como resultado de uma fala individual precisa, em que cada palavra carrega o peso da ideologia, de opiniões, valores e enunciados que existem na sociedade. Portanto, o autor contribui para um discurso preexistente em uma linguagem preexistente: o discurso alheio sempre soa junto com o discurso autoral. O autor depende

das vozes de fundo e só com elas pode soar sua própria voz, pois o romance combina diferentes estilos e linguagens, um fenômeno chamado de heteroglossia, não sendo um ponto contra o autor; serve como orquestração de intenções autorais.

Remete-se, neste ponto, para convergência de que esse tipo de autor é o romancista, é a voz do narrador filosófico, é o que está dentro da obra em "conflito" com outros discursos como das personagens e o narrador-autor. Como a leitura-tradução foi de um drama, o autor não foi encontrado nesta forma, mas reconhecido na presença do "*maître*" e do "poeta"/ "mau poeta" nas falas das personagens Jacques e o Amo. Nos romances comparados temos o narrador-autor em *A lentidão*, pois MK narra e é personagem explícito dentro do enredo; e o narrador personagem com voz filosófica em *A festa da insignificância*, que faz reminiscências lúdicas com a relação com as personagens e seus discursos sobre palavras-temas.

A análise textual trabalha com o autor em sua forma lúdica, o romancista. Como um dos elementos estéticos da própria ficção kunderiana, o romance é seu lugar de fala e, por isso, MK intervem com a ideia de que para falar de sua obra só existe o romancista e que o escritor só existe para o mundo editorial, pois ele se recolheu da sociedade para proteger o romancista enquanto elemento estético. Seus atos são provocadores e causam polêmica quanto à sua retirada da mídia, ao evitar traduções fora de sua concepção, ao não aceitar adaptações e variações de suas obras, ao ter suas obras comentadas por especialistas e ao recusar o livro digital (ebook). Cada posição dessa se reverte em reflexões sobre a própria literatura e a sociedade de consumo, retomando seu posicionamento referente aos paradoxos terminais, à degradação e ao progresso que expõe o homem a um turbilhão da redução do "mundo da vida" que leva ao esquecimento do ser.

A razão de ser do romance, para MK, é evitar o esquecimento do ser e trazer o "mundo da vida", quebrando a redução que a mídia faz por meio de simplificações e clichês aceitos por um maior número de pessoas que refletem o mesmo gosto, o mesmo vocabulário e estilo.

Percebe-se que o pensamento construído sobre o romance em MK repousa sobre a autonomia desse gênero e, por isso, o sentido integral do romance não se confunde com as ideias e concepções do autor como

expressas em seus ensaios, artigos, correspondências ou entrevistas. O romance não ilustra uma teoria particular; ao contrário, a lógica do romance está em seu mundo interno por meio das personagens e da história e o novo aspecto da existência humana se dá no encontro entre a função poética e a estética, apreendida pelo efeito estético, aproximando a póetica de MK à estética da escola estruturalista de Praga.

As palavras, os signos e as imagens são usados por MK na descoberta do indivíduo frente às armadilhas deste mundo. Configuram-se como possibilidades para o ser se orientar neste mundo pela experiência da ficção, pois o romance permite a transparência que a realidade não proporciona, uma verdade não totalizante que abre espaço para a dúvida, para a interrogação. A composição das personagens de MK inicia com a apreensão do eu na essência de sua problemática existencial – o código existencial, que é constituído de palavras-chaves e palavras-incompreendidas. Cada palavra tem um significado diferente no código existencial do outro.

MK segue a composição dos romances dialogando com a composição musical. Ele se dedicou mais à música que à literatura até os vinte e cinco anos de idade. Em *A arte do romance*, o escritor relata que essa influência, chama por ele de imperativo inconsciente, é uma obsessão que transparece em seus romances em diferentes aspectos, mas, especialmente, na retomada de temas como parte da unidade dentro da obra. Para ele, o tema significa uma interrogação existencial, pois "o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais" (Kundera, 1988, p. 78).

Desse modo, MK mostra através de seus personagens o poder do "autor" da história. Eles possuem consciência de que não há ilusão de uma realidade imitativa; são criações de alguém e quem conta a história tem poderes dentro daquele mundo ficcional, podendo dar-lhes o fim desejado. Esse movimento é feito ironicamente, isto é, sem pensar se agrada ou não sua plateia, mas fazendo o espectador/leitor refletir sobre seu ato. É, pois, um gesto estético milimetricamente pensado pelo romancista para produzir efeito fruitivo por este recurso criativo e marca romanesca da voz filosófica.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de MK: um projeto estético construído pela ação de Don Juan*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília, UnB, Brasil, 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In : BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa, Portugal: Eduções 70, 1984.

CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris : Gallimard, 1995.

_____. Qu'est - ce qu'un auteur ? In : *Dits et Écrits.*Tome I. Paris: Gallimard, 1994.

KUNDERA, Milan. «Claude m'a encouragé à émigrer». In : *Le Monde*. 08 février 2011. Disponível em : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110203.OBS7433/claude-m-a-encourage-a-emigrer-par-milan-kundera.html>. Acesso em: 30 nov. 2016.

_____. *A arte do romance*. tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

_____. *A cortina*: ensaio em sete partes; tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A festa da insignificância*: romance; tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A lentidão*, tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands da Silveira. - Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.

_____. *Jacques e seu amo*: homenagem a Denis Diderot em três atos; introdução do autor; posfácio de François Ricard; tradução de Raquel Ramalhete. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

_____. *Jacques et son maître* – hommage à Denis Diderot en trois actes. Postface de François Ricard. Éditions Galimard : Paris, 1998.

_____. Jacques et son maître. *Revue Avant-scène*. nº 712, p. 26-51. Paris, 1982.

_____. *Jacques, o fatalista, e seu amo*; tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. *La fête de l'insignifiance:* roman. – Paris: Gallimard, 2014.

_____. Quatre-vingt-neuf mots. *Le Débat,* 1985/5 (n° 37), p. 87-118.

PASCAL, B. Pensamentos. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1971.

PAULINO, Itamar Rodrigues. *Entre a criação literária e o conhecimento*: aproximações epistemológicas e estéticas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores humanos. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília: Brasília, 2014.

RICARD, François. *Biographie de l'oeuvre*. Paris: Bibliothèque de la plêiade, Gallimard, 2011.

_____. Preface. In: Kundera, Milan. *Œuvres II*, Bibliothèque de la pléiade. Gallimard : Paris, 2011.

TREVISE Anne. Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques. In: *Linx*, n°36, 1997. Langues Actes du colloque international du Groupe Recherche Jan Comenuis en Linguistiques et Didactique des Langues (2-3 octobre 1996) sous la direction de Carole Tisset. pp. 41-54.

WERLER, George. *Entrevista concedida ao jornal Antena 2 midi.* França, 24 de setembro de 1981. Traduzida e reportada do arquivo audiovisual L'Institut National De L'Audiovisuel (INA-France). Disponível em: <http://www.ina.fr/video/CAB00023504>. Acesso em: 10 de abril de 2016.

O GRITO MUDO: DOR E SILÊNCIO EM CLARICE LISPECTOR E LUDWIG WITTGENSTEIN

Fernanda Valim Côrtes Miguel*

RESUMO: Neste artigo apresentamos um exercício reflexivo sobre a temática da dor, linguagem e silêncio a partir de uma aproximação entre a filosofia terapêutica de Ludwig Wittgenstein e o conto "Uma galinha" (1960), de Clarice Lispector. Para o filósofo, a noção de dor estaria associada à renúncia da expressão. A percepção sobre esta renúncia consciente presente na materialidade da narrativa foi determinante para pensarmos a produção literária de Clarice Lispector, em especial, neste caso, para realizarmos uma leitura do conto em questão.
PALAVRAS-CHAVE: Uma galinha; dor; silêncio; Lispector; Wittgenstein.

ABSTRACT: In this paper we present a reflective exercise on the themes of pain, language, and silence based on an approximation between Ludwig Wittgenstein's therapeutic philosophy and Clarice Lispector's short story "The Hen" (1960). For the philosopher, the notion of pain would be associated with the renunciation of expression. The perception of this conscious renunciation present in the materiality of the narrative was decisive to ponder on Lispector's literary production, especially in this case, in order to read the short story in question.
KEYWORDS: The hen; pain; silence; Lispector; Wittgenstein.

Ouve-me, ouve o silêncio
Clarice Lispector

O texto que integra o presente capítulo deste livro fez parte das discussões promovidas ao longo do simpósio "Ética, estética e filosofia da literatura" da ABRALIC em seus dois anos consecutivos de realização. Em 2016, apresentamos as contribuições da atitude terapêutica de Ludwig Wittgenstein para os estudos literários contemporâneos, destacando pontos significativos de minha pesquisa de doutorado na perspectiva dos Estudos Culturais e das discussões de gênero a partir do estudo de narrativas de autoria de escritoras contemporâneas no Brasil e na América Latina (Miguel 2015; Miguel 2016; Miguel 2017). É significativo destacar, nesse sentido, a

originalidade das discussões promovidas e da importância do pensamento do filósofo para os estudos literários, ainda pouco explorados no Brasil e, justamente por isso, um campo de investigação a ser construído e fortalecido para os estudiosos da área. Em 2017, dando sequência ao interesse pela pesquisa já iniciada, apresentamos uma comunicação focalizada em uma leitura do conhecido conto "Uma galinha" (1960), de Clarice Lispector, a partir da filosofia terapêutica de Wittgenstein, recuperando reflexões promovidas por outros autores sobre o tema da dor, linguagem e silêncio para ambos os autores explorados.

Nesse sentido, a proposta deste texto recupera o tema da comunicação apresentada no simpósio de 2017, qual seja, a tentativa de realizar um exercício de reflexão sobre a temática da dor, linguagem e silêncio a partir de uma aproximação entre a filosofia terapêutica de Ludwig Wittgenstein e o conto "Uma galinha" (1960), de Clarice Lispector. Como pontuado anteriormente, desde percursos teóricos anteriores meu interesse vem sendo o de refletir sobre as contribuições do pensamento do segundo Wittgenstein para os estudos literários e os problemas contemporâneos ligados à violência, ao feminismo, às questões de gênero e encenações do feminino em determinadas narrativas brasileiras e latino-americanas.

O grande tema das *Investigações Filosóficas* – obra póstuma de Wittgenstein, publicada em 1953 – é o debate em torno da linguagem, o debate sobre seus possíveis limites e sobre a capacidade de (in)compreensão entre os seres não exclusivamente humanos. Nesse sentido, algumas questões sempre retornam quando perseguimos a tarefa aqui mencionada, ou seja, a tarefa de pensar sobre certos problemas contemporâneos em determinadas narrativas brasileiras e latino-americanas. Algumas dessas questões vêm sendo formuladas da seguinte maneira: como conciliar experiência e linguagem? Uma variação dela seria: Como conciliar a experiência humana e a linguagem verbal? Se o silêncio é um limite dessa linguagem, como ele pode ser representado? Ou ainda, como as narrativas lidam com aquilo que não pode ser dito? Que limites se imporiam ou seriam aí tensionados? As questões lidam com a impossibilidade de dizer, com a narração do indizível, com os limites daquilo que não pode ser dito ou representado. Nesse sentido, Wittgenstein prenuncia discussões

contemporâneas fundamentais sobre alteridade, polissemia da linguagem, a supremacia do corpo na constituição das memórias e uma postura anti cientificista, uma postura avessa às teorias essencialistas e hierárquicas, que se afasta também da crença no 'demasiado humano'. Suas reflexões e o modo aforístico de sua escrita foram elaborados sob o impacto das duas grandes Guerras Mundiais e tencionam tanto as relações entre linguagem e mundo, linguagem e representação, quanto os limites entre o discurso filosófico e o discurso literário, contrariando – também na estética de sua obra, das *Investigações Filosóficas* (IF) – possíveis expectativas de expressão totalizante. Parte de seus aforismos refletem inquietações sobre os limites de entendimento do outro, sobretudo quando os seres compartilham diferentes experiências e distintas formas de vida, nos termos do filósofo.

Para a reflexão aqui proposta, partimos de algumas aproximações comparativas já realizadas entre a escrita de Clarice Lispector e a filosofia de Ludwig Wittgenstein, como na leitura que Paulo Roberto Margutti Pinto (2015) elabora do *Tractatus* (única obra publicada em vida do filósofo) e de *A paixão segundo G. H*. para pensar a dialética da linguagem e do silêncio em ambas as obras, mas, sobretudo, partimos daquela apresentada pela autora Iris Hermann (1999), num texto ainda não traduzido para o português, originalmente em alemão, para pensar a relação da dor em Wittgenstein, Kafka, Pessoa e Lispector[1]. Não exploramos, ao longo do capítulo, todas as explanações e aproximações realizadas por Paulo Margutti e Iris Hermann no modo como ambos se propõem a revelar afinidades entre o pensamento filosófico de Wittgenstein e o universo literário de Clarice Lispector, sobretudo a partir de *A paixão segundo G. H.*, mas sinalizo já aqui um maior interesse, de minha parte, dado ao texto da autora, justamente pelo fato dela ter partido, ao contrário de Margutti, de uma aproximação entre a filosofia do segundo Wittgenstein (das IF) e a obra da escritora, que foram também

[1]O título do texto de Hermann em questão foi por nós traduzido como*O sentido da Dor em Ludwig Wittgenstein em diálogo com Fernando Pessoa, Franz Kafka e Clarice Lispector* (1999). Paulo Roberto Margutti Pinto foi quem primeiro traduziu e discutiu o texto da autora (Margutti, 2015), tendo traduzido-o como *O conceito da Dar em Ludwig Wittgenstein em diálogo com Fernando Pessoa, Franz Kafka e Clarice Lispector*(2015), o que também nos parece perfeitamente pertinente. Apenas reforçamos que, especialmente para o segundo Wittgenstein, a ideia de "conceito" é algo que se afasta de uma noção essencialista e de uma definição ostensiva e está mais próximo da noção convencional, do poder da norma, do normativo.

meus interesses na comunicação realizada e em discussões anteriores e posteriores.

Iris Hermann, assim como Benedito Nunes e Paulo Margutti, defende a hipótese de que Clarice e Wittgenstein partilham do mesmo interesse pelo místico e pela linguagem, o que permite que a autora estabeleça uma série de afinidades entre ambos. O texto de Margutti é relevante especialmente pela intenção deliberada de situar a discussão num contexto diretamente ligado ao pensamento filosófico brasileiro. Além disso, embora o autor parta da aproximação entre Clarice e o *Tractatus*, ele discute e problematiza a conhecida leitura de Benedito Nunes[2] sobre os traços marcantes da visão de mundo de Clarice – da *via mística* e da *paixão/drama da linguagem* –, discordando da aproximação, realizada por Nunes, dessa visão ao existencialismo de Sartre.

Para Margutti, o autor que mais se aproxima de Clarice Lispector seria realmente Wittgenstein, naquilo que ele reconhece comum a ambos: "a via mística preparada pela inquietação existencial e a paixão da linguagem que se exercita no confronto com os limites do exprimível" (Margutti, 2015, p.11).

No Brasil, além do filósofo Paulo Roberto Margutti, também destacamos nosso interesse pelas contribuições do crítico Jaime Ginzburg[3], que apontam também para a necessidade de se pensar o tema da dor e da linguagem a partir da Teoria Crítica e das contribuições do segundo Wittgenstein, destacando pontos relevantes do pensamento do filósofo austríaco para lidarmos com os limites da linguagem, os limites do dizível para se pensar experiências de traumas individuais e coletivos a partir de uma série de narrativas brasileiras contemporâneas que discutem em planos centrais a temática da violência e da barbárie dos tempos atuais. O autor recupera um diálogo de fundo com as reflexões da autora e ativista Susan Sontag, em seu "Diante da dor dos outros" (2003), que tematiza a espetacularização da violência, as representações iconográficas da guerra e seus efeitos sobre as leitoras/expectadoras e leitores/espectadores contemporâneos.

[2] *O Dorso do Tigre* (1969) e *O drama da linguagem* (1989).

[3] "Theodor Adorno e a Poesia em Tempos Sombrios" (Ginzburg, 2012) e *Dor e linguagem: em torno de Wittgenstein* (Ginzburg, 2007).

Ao apresentar sua interpretação das ideias do filósofo austríaco, Iris Harmann afirma que, ao discutira questão da dor, Wittgenstein nunca apresenta uma definição categórica para a dor. Isso parece mais fácil de ser compreendido para os conhecedores das *Investigações Filosóficas*, pois para Wittgesntein, os jogos de linguagem são entretecidos nas formas de vida. Nesse sentido, não seria possível afirmar ou conhecer uma dor abstrata. Seríamos afastados aqui da forma de conhecer pelas sensações, do drama dos empiristas de conhecer o mundo pelas sensações combinadas, pelos sentidos, ou da fenomenologia dos sentidos, e nos aproximaríamos do poder da norma, das questões normativas que regem o mundo da linguagem. A perspectiva terapêutica propõe percorrer os problemas filosóficos se afastando das definições ostensivas – como nos moldes da afirmativa "isto é dor", por exemplo. A noção da dor não fogiria da norma também neste caso. Não teríamos como expressar uma dor fora das regras que constituem o jogo normativo da linguagem situada. Para o filósofo, não seria possível expressarmos uma dor fora da linguagem, justamente porque esta dor não é pensável sem seu uso na linguagem.

Para Hermann, o discurso sobre a dor em Wittgenstein se inicia através das interações com o outro. A experiência individual/pessoal não é descritível, não se realiza necessariamente como linguagem verbal e esta observação de Wittgenstein gera um paradoxo, introduz uma tensão, um não saber. Só podemos conhecer a dor do lado de fora, gerando uma notável impossibilidade de se traçar fronteiras nítidas entre aquilo que é evidente e aquilo que não é, como, por exemplo, a aparente certeza da primeira pessoa e a aparente incerteza da terceira pessoa. O paradoxo estaria no fato de que a sensação de dor surgiria como algo não substancial, mas ao mesmo tempo como algo que estaria presente. Desfazer o paradoxo se torna possível quando optamos por romper com a crença de que a função ou o funcionamento da linguagem seria o de traduzir pensamentos. Para o segundo Wittgenstein, a linguagem não é mediação entre os seres e o mundo, nem mesmo uma tradução do mundo. Ao contrário, a linguagem é constitutiva da forma de existir e atuar sobre o mundo e sobre os outros seres.

Em nossa compreensão, a questão importante levantada por Hermann é a seguinte: como se pode tornar frutífera a perspectiva de Wittgenstein para a análise de um texto estético que contenha, de alguma forma, declarações de dor? Para Hermann, em Wittgenstein estaria associada à ideia de dor uma renúncia à expressão. A percepção sobre esta renúncia consciente presente na materialidade da narrativa e comentada pela autora foi determinante para pensarmos a produção literária de Clarice Lispector, em especial, neste caso, para realizarmos nossa leitura do conto em questão.

Uma galinha (in)domesticada

O conhecido conto de Clarice Lispector, "Uma galinha", integra a coletânea *Laços de Família*, e foi originalmente publicado em 1960. A galinha do conto de Clarice tem sido interpretada como uma alegoria da condição feminina[4]. Em nossa leitura do conto, foi justamente a ausência de sons, e o significado da pausa, do silêncio, do vazio, da mudez, que nos levaram a percorrê-lo mais atentamente. Sob uma perspectiva wittgensteiniana, tanto o acrômico (ausência de cor) quanto o silêncio não são sinônimos de ausência de significação e nem constituem um impedimento para a produção de significados. Faria sentido falar-se em usos - sempre significativos, como todo uso - da pausa, do silêncio, do vazio, do incolor, do inodoro, do incorpóreo etc.

O conto de Clarice tem início com o prenúncio da morte da protagonista: "Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã" (Liapector, 2009, p.30). A previsibilidade da morte da galinha é construída a partir das memórias culturais da tradição. A "galinha de domingo" não marca apenas a temporalidade do acontecimento narrado, mas, sobretudo, a sentença de morte, a condição de presa da galinha doméstica.

E nada parece ser mais epidérmico em "Uma galinha"de Clarice, nada parece participar mais à flor da pele desse seu ato narrativo do que o jogo de

[4] Vejam, por exemplo, a comparação estabelecida pela Ligia Chiappini entre a galinha e a personagem Macabéa, de *A Hora da Estrela* (CHIAPPINI, 1996, p. 70). Ver também texto de Roberto Daud, "O conto de Clarice Lispector e de A. P. Tchekhov: um estudo comparado" (DAUD, 2008), no qual o autor compara o conto "Uma Galinha" ao conto "O Acontecimento", de Tchekhov.

linguagem da fuga e da perseguição: da perseguição da fuga e da fuga da perseguição. No ato de leitura do conto, nada assombra mais instintivamente o texto de minha humana pele e a impele a ver-se *o* **animal que logo sou**[5] do que esse jogo narrativo de cartas marcadas, que se desconstrói instantaneamente como jogo narrativo e como jogo, ao anunciar, antes mesmo dos jogadores-protagonistas realizarem os seus primeiros movimentos, o previsível perdedor, ou, mais precisamente, a previsível perdedora.

Essa estratégia literária que aciona o recurso de aniquilar o suspense do ato narrativo, iniciando o ato pelo seu epílogo, nos impele a uma identificação com a galinha – como presas humanas e em favor da presa não humana. É essa a condição da galinha (in)domesticadado conto de Clarice. Porque ela entra em cena não como personagem fêmea humana, mas como um não macho não humano já com as suas horas contadas. Mas é diferente estar-se condenado por ser não macho e estar-se condenado por ser um animal não humano. Assim, a galinha do conto de Clarice entra em cena já duplamente condenada.

Os rastros da fuga e da perseguiçãonos conduzem, por semelhanças de família, a uma série de envios permitidos e nada arbitrários. Mas quem caça quem? Quem persegue quem? Fugir e perseguir são práticas que, em alguns contextos de atividade humana, se constituem assimetricamente, gerando hierarquia e violência. Mesmo que, muitas vezes, não possamos identificar precisamente quem foge e quem persegue, de quem ou do que se foge ou se persegue e por que se foge ou se persegue, sempre que consideramos uma prática como persecutória admitimos a existência de uma disputa ou tensão que se estabelece entre caçador(es) e presa(s) que, conduzida em conformidade a regras nem sempre definidas ou identificáveis de um jogo, só terminará com o fim (se final houver) do ato persecutório, em que ou o fugitivo é pego e, portanto, de alguma maneira vencido, ou não o é e, nesse caso, a prática persecutória se conclui com alguma vantagem evidente do perseguido em relação ao perseguidor. Em outros casos, presa e caçador parece constituírem-se mutuamente, numa relação imbricada e de profunda

[5] Título do livro de Derrida (2002) no qual foi publicado o texto da aula homônima por ele proferida no Terceiro Colóquio de Cerisy, ocorrido no verão de 1997.

dependência. Tais jogos de fuga e de perseguição não são fixos ou binariamente demarcados, mas podem se processar em diferentes contextos modificando regras e relações de poder previamente estabelecidas. As características de jogos de fuga e de perseguição não são e nem podem ser, portanto, generalizadas ou transferidas de um jogo a outro; entre eles, podem manifestar-se apenas *semelhanças de família*.

A "galinha de domingo" supostamente sem anseios – cuja intimidade já havia sido apalpada com indiferença quando a escolheram – abriu surpreendentemente suas asas de curto voo até alcançar o terraço. Logo, mesmo desajeitada e hesitante, alcançou as terras vizinhas até o telhado. A família foi chamada pela cozinheira ao ver o almoço junto à chaminé. E é assim que o dono da casa – pai de família – dá início à ação persecutória:

> O dono da casa, **lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar**, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência outro rumo. *A* **perseguição tornou-se mais intensa**. De telhado em telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. **O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais íntima que fosse a presa o grito de conquista havia soado** [...] (Lispector, 2009, p. 31. Grifos nossos).

O grito de conquista havia soado no corpo do caçador adormecido, por mais íntima que fosse a sua presa, recordando-o sobre uma dupla necessidade: a do esporte e a do alimento. A atividade da caça é, possivelmente, uma das mais antigas de que já se teve registro. Há de se supor sermos mesmo caçadores-coletores desde nossa pré-história, mas durante o longo caminhar até a modernidade, observamos que ela sempre foi, tradicionalmente e em maior peso, uma prática voltada para o universo masculino e a ele destinada. De acordo com Stanford: "Em quase todas as sociedades de caça ou coleta que têm sido estudadas, os homens fazem a maior parte da caça e as mulheres fazem a maior parte da coleta. Eles são, em certo sentido, os seres humanos que vivem em seu habitat natural" (Stanford, 1999, p. 137). A partir dessa demarcada diferença de papéis – pai-

caçador/ galinha-presa em fuga –, a questão do gênero ganha destaque e peso histórico.

Embora o conto de Clarice não explore perceptivelmente nenhum acorde cromático ou sonoro, é justamente essa ausência de cores e sons que provoca impacto singular ao longo da leitura, dado que tanto o acrômico quanto o silêncio não são sinônimos de ausência de significação e nem constituem um impedimento para a produção de significados, de modo que, sob uma perspectiva wittgensteiniana, faz sentido falar-se em usos – sempre significativos, como todo uso – da pausa, do silêncio, do vazio, do incolor, do inodoro, do incorpóreo etc. Em "Uma galinha" de Clarice, os jogos de linguagem que encenam as relações de gênero envolvendo acordes cromáticos e sonoros – como, de uma maneira geral, aqueles que envolvem todo o universo sensório-perceptual – são quase-jogos reminiscentes e impotentes de linguagem, que em suas quase-manifestações só podem manifestar a reminiscência da impotência. São manifestações sonoras quase-mortas e indesejadas. São quase-jogos que gritam mudos mediante a reminiscência reprimida e silenciada de uma quase-sonoridade quase-exprimível de tempos quase-rebeldes: "Entre gritos e penas ela foi presa. [...] Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em **cacarejos roucos e indecisos**" (Lispector, 2009, p.31. Grifos nossos).

Essa quase-presença de sonoridade, manifesta-se – sempre em movimentos de degeneração, de desvanecimento tendendo à extinção, ao inaudível do zero decibéis – pela recusa por parte de uma fêmea não humana de atualizar uma capacidade que supostamente lhe pudesse ter sido concedida pela natureza:

> É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. [...] Uma vez ou outra, **sempre mais raramente**, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, **prestes a anunciar**. Nesses momentos, enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, **se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria** mas ficaria muito mais contente (Lispector, 2009, p. 32-33. Grifos nossos).

Assim, esses *quase-jogos* de sonoridade mal chegam a começar, terminam antes do som do apito que dá início ao jogo, dado que definem o

xeque-mate logo no primeiro lance. São quase-jogos de linguagem que só não são não jogos porque só podemos classificá-los em relação a um jogo de linguagem, porque só se pode significar o **quase** e o **não** na linguagem e pela linguagem: "Sozinha no mundo, sem pai, nem mãe, ela corria, *arfava*, **muda**, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado" (Lispector, 2009, p.31).

A preponderância do silêncio da galinha no conto de Clarice nos faz refletir sobre a questão da linguagem e sobre a possível arrogância humana de reduzir as mais diversas e distintas variedades de seres vivos não humanos à única classificação homogênea de "animal". Derrida – em diálogo com Nietzsche e Heidegger –, observa com perspicácia a diferença entre o 'silêncio' da linguagem dos animais e a 'sonoridade' da linguagem humana apontando para uma diferença não absoluta e não total entre eles. Para ele, justamente a perspectiva da morte faz com que se enfraqueçam as fronteiras não fixas e mutáveis entre animais e humanos, já que a linguagem humana esbarra em seu limite: "A morte [...] é o lugar onde toda fronteira entre a fera e a existência do homem da fala torna-se indeterminável" (Derrida, 1994, p.323. Tradução nossa). As palavras são incapazes de dizer, expressar ou explicar a morte. Diante dela, seríamos, então, encaminhados de volta à nossa condição animal, restando apenas o silêncio.

Quando a casa estava em silêncio e todos pareciam tê-la esquecido, eis que a lembrança da ação persecutória enche a galinha de uma pequena coragem, fazendo dos "resquícios da grande fuga", contraditoriamente, a esperança possível de alguma transgressão. Na possível fuga, no susto ou não de "sua espécie já mecanizada", o corpo da galinha ensaia os movimentos culturalmente executados pelo do galo: subir até o umbral do telhado e cantar. Mas ela não canta. Talvez, porque soubesse que mesmo assumindo, naquele instante provisório a posição do galo, em sua típica função social, continuaria sendo vista, ainda assim, como a mesma galinha fadada a botar seus ovos no quintal doméstico e a circular pela cozinha antes de se tornar o prato da ceia principal. Ou talvez porque, ao contrário, reafirmada a sua potencialidade para o canto, o silêncio (a mudez) atuaria como a negação em assumir este lugar simbólico de poder.

A galinha de Clarice quase teve um fim exitoso em sua fuga, um suspiro mudo de esperança:

> Afinal, numa das vezes em que parou para gozar de sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre gritos e penas, **ela foi presa**. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e **pousada no chão da cozinha com certa violência** (Lispector, 2009, p.31).

É quase inaudível o ruído desse pouso forçado e violento da galinha na pista da cozinha, após ter sido masculamente 'rebocada' pela imobilização de suas asas e contenção de seu voo. Como o pouso forçado de um aeroplano impedido de voar, a metáfora bélico-aerodinâmica encena a violência da mão míssil-missão do caçador contra as asas naturalmente primitivas do voo maquinal da galinha de domingo. Lá estava ela, nave mãe abatida, novamente lançada e retornada ao seu chão daquele seu aposento, daquela sua casa de família, menos dela que de sua família, após ter ousado afrouxar aqueles tão fortes e consolidados 'laços de família'.

Esse eco performativo nos encaminha à indagação sobre qual tradição deveria ser cumprida quando o pai submete a galinha com violência ao chão da cozinha. O cumprimento da lei imperativa da ordem do pai-caçador parecia aproximar-se de um ritual cultural de reprodução de relações assimétricas de gênero, *como se* a galinha – identificada à mulher – se situasse no polo inferior dessa hierarquia binária.

A galinha de Clarice é este animal não humano, um ser quase-humano. Sua fuga nos envia à perseguição remissiva a um outro corpo, desta vez humano, um corpo notoriamente feminino. Adjetivos e descrições narrativas nos auxiliam na configuração da aproximação entre a galinha e o universo da condição da mulher:

> Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado [...]. E então parecia tão livre. Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma (Lispector, 2009, p.31).

A suspensão provisória da perseguição daquele ser em fuga acena para uma possível chance esperançosa de vitória e liberdade. A galinha foi poupada temporariamente da morte em razão de ter botado um ovo.

> Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração, tão pequeno num prato, solevava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo (Lispector, 2009, p.31).

Como na reflexão de se *ver* o ovo sob a mesa da cozinha, trazida em "O ovo e a galinha" (1998a), o ovo é "*uma coisa suspensa*", "*é isento da compreensão que fere*", sua veracidade não é verossímil e ele não tem um si mesmo. Em certo momento, a narradora nos diz:

> – Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. –Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito (Lispector, 1998a, p.50).

Pensar e entender não são aqui condições possíveis do olhar, pois o que parece estar em jogo é a crença no poder do ovo, crença que não pode ser racionalizada. O ovo é, em ambos os contos de Clarice, o grande sacrifício, a cruz carregada na vida e o "sonho inatingível da galinha" (LISPECTOR, 1998, p. 52). Esta galinha não humana novamente confunde-se com a mulher humana, neste caso a mulher que narra: "Comecei a falar da galinha e há muito já não estou falando mais da galinha" (Lispector, 1998a, p.54):

> Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte. Então, o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso. A galinha tem ar constrangido. [...] Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe. Ela era só para se cumprir, mas gostou. [...] – A galinha vive como em um sonho. Não tem senso de realidade. Todo o susto de galinha é porque estão sempre interrompendo o seu devaneio. A galinha é um grande

> sono. – A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo. [...] **A galinha olha o horizonte**. Como se da linha do horizonte é que viesse vindo um ovo. [...] Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo? A galinha é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre inutilmente a par. E continua sendo redesenhada[6] (Lispector, 1998a, p.52-53. Grifos nossos).

A maternidade – condição exclusiva das fêmeas mamíferos, dentre elas a mulher – é o que redime toda a família, inclusive o pai caçador, de comê-la naquele momento. Punição suspensa, a galinha passa então a morar com a família, como um ente em resguardo, como dona do lar, "inconsciente da vida que lhe fora entregue". Entra em cena o estereótipo da mãe de família e do retrato idealizado do feminino ligado à maternidade, afinal, seu grande coração enchia "de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo".

A galinha de domingo sustenta suas características de feminilidade porque está de alguma maneira subordinada à lei do pai-caçador, imersa na ideologia do gênero da cultura patriarcal. Nesse sentido, sua suposta *inconsciência* e *cabeça vazia*, perda da razão naquele sistema, aparece como um símbolo enigmático do feminino, como único destino possível de subversão da lógica da racionalidade.

Hélène Cixous, em seu *La risa de la Medusa* (1995), provavelmente nos convidaria a percorrer a condição de subalternidade da mulher nesta história de Clarice, nos alertando para a fragilidade daquele animal mudo, que nada conhece sobre sua origem e nada revela sobre suas emoções ou anseios. A protagonista seria uma vítima inocente e indefesa das ambições daquele universo – um vaso vazio, sem voz, morta como tantas outras mulheres que percorreram nossas literaturas – vencida passivamente pelo domínio do poder, da propriedade, da dominação masculina, da constituição e dos equipamentos ideológicos que agenciariam aquele sistema patriarcal. A história terminaria assim em tragédia sombria, novamente a morte.

No entanto, como a própria Cixous postulou, sempre tem havido um "mas", sempre tem existido exceções à regra desses universos masculinos,

[6] No conto "Desenhando um menino" (1999a), Clarice escreve sobre este sentimento da vida que vai "domando" a infância: "Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. [...] Ele trocará todas as possibilidades de um mundo por: mãe. Mãe é: não morrer". O mesmo texto foi posteriormente republicado com o título "Menino a bico-de-pena", em Felicidade Clandestina (Lispector, 1998a, p. 136-137).

especialmente em certas obras poéticas que não se deixam reduzir ao estado de maniqueísmos codificados do sistema patriarcal. Assim, a ação da fuga, em "Uma galinha", poderia ser vista sob novas perspectivas que não apenas como aquela que recupera o rastro da presa caçada.

A figura animal da "galinha de domingo" é profundamente instigante porque carrega, ao mesmo tempo, as características selvagem e domesticada que não devem ser compreendidas como noções antagônicas. A história da galinha do lar que foge de casa nos apresenta a possibilidade de transgressão de quem não aceita passivamente o destino da panela da cozinha. Sua possível aproximação com a mulher e a condição feminina torna-se mais efetiva quanto mais se recuperam rastros memorialísticos nos quais a fuga e a perseguição instituem fortemente questões de gênero em contextos específicos e a perseguição do corpo em sua condição assimétrica de poder no universo patriarcal.

Encontramos situações semelhantes em outros contos de Lispector, como em "A fuga" (1999b, p.71-75), em que Elvira, em seu instante de atitude e ousadia, intenta sua fuga de casa e de 12 anos de matrimônio, mas acaba retornando, ao fim do dia, para sua antiga vida, após perceber-se sem dinheiro, suspendendo o desejo de redescoberta de sua liberdade. Outras espécies de fuga de casa também aparecem em contos como "Amor", na crise de Ana e seu passeio pelo Jardim Botânico, na percepção posterior de que o mesmo trabalho secreto realizado naquele jardim se fazia em sua própria cozinha doméstica da vida familiar. Há indícios do desejo da fuga em contos como "Devaneio e embriaguez duma rapariga" (2009, p. 9-18), no momento em que a dona de casa, ligeiramente bêbada após um jantar de negócios, reflete sua condição resignada e explora maliciosamente seu desejo pelo amigo do marido. A rapariga penteia os cabelos diante dos três espelhos de sua prateleira que replicam seus seios entrecortados e suas várias identidades. Assim como Ana, na fuga temporária do marido e dos filhos, ela desfruta dos suspiros entediados de sua vida doméstica e de devaneios insinuantes: "- Ai que não me maces! Não me venhas a rondar como um galo velho!" (2009, p.11), diz ela recusando o carinho mais eficaz do marido. Em "Os Obedientes" (1998a, p. 81-87), a morte através do suicídio – o tocar no fundo ou o tocar a vida real - é a fuga possível para a

insatisfação conjugal da esposa de meia idade. Ao olhar-se, muito de perto, no espelho do banheiro, após quebrar um dente comendo uma fatídica maçã, a mulher perde a perspectiva global e enxerga o intolerável fragmento de sua realidade asfixiante.

O silêncio dos animais passou por interpretações variadas na história da filosofia, como no percurso dos animais-máquinas de Descartes, no *Discurso do Método* (2001)[7], destituídos de inteligência, sensibilidade e afetividade. O silêncio como falta, como ausência de fala e ausência de dor ou sofrimento serviu aos interesses teológicos e a justificativas para a exploração, a violência e a tortura, na medicina e em outros campos do saber. Na tradição ocidental, o silêncio foi visto predominantemente como ausência e defeito, seja por passividade, por ignorância ou submissão. Numa passagem das *Considerações Intempestivas* (1874) – como pontua Feitosa –, Nietzsche nos faz observar a passagem de um rebanho diante de nossos olhos e fica com inveja do animal, incapaz de lembrar, de ficar triste e se cala, em silêncio:

> O olhar oblíquo de Nietzsche sobre o rebanho do pasto" traz uma interpretação positiva do silêncio dos animais: "o animal, que é sem passado e sem futuro, parece viver mais intensamente que o homem, oprimido pelo excesso de memória e de pré-ocupação. Para ser feliz e fazer os outros felizes será preciso recuperar um pouco de sabedoria animal do esquecimento (Feitosa, 2011, p.89).

Num comentário contrário sobre esta mesma passagem de Nietzsche, Heidegger faz a seguinte questão: pode o animal se calar? Do ponto de vista heideggeriano a resposta seria negativa, afinal só poderia se calar um ser capaz de falar.

> Onde se dá a separação limítrofe entre o animal e o homem? Sim, há mesmo tal separação? Tais questões vão além do ensaio de Nietzsche; elas vão além de toda 'biologia' e de toda 'antropologia'. A questão acerca da separação limítrofe entre o animal e o homem não é um problema da pesquisa erudita, também não é de forma alguma uma questão de "visão de mundo" ou de fé cristã, pois dentro dessas áreas – ciência, visão de mundo, fé religiosa – ela não é *questionável* ou então já foi decidida através de uma decisão autoritária e rejeitada como se fosse sem valor. Muito pelo contrário, o destino do ocidente histórico, de sua ciência, de suas visões de mundo e

[7] O *Discurso do Método* foi publicado originalmente em 1637.

> de sua fé religiosa, decide-se no questionar ou não questionar pensante dessa questão (Heidegger *Apud* Feitosa, 2011, p. 90).

Como nos propõe Heidegger, o silêncio seria uma atribuição típica daqueles seres capazes de se expressar. Decorre daí que "o suposto silêncio dos animais está na verdade aquém da diferença entre o falar e o calar, é apenas privação e ausência" (Feitosa, 2011, p. 90). A interpretação da ausência como silêncio, como faz Nietzsche, recai num certo antropomorfismo. Já para Heidegger, o animal não cala nem silencia, mas é "dessilenciado", valendo o mesmo princípio para a faculdade da memória e da felicidade: o animal seria incapaz de esquecer, porque não tem a faculdade de se lembrar, sua essência seria a do "desesquecimento". Do ponto de vista da ontologia fundamental, o animal não pode, igualmente, ser feliz ou infeliz, já que a felicidade seria uma possibilidade exclusiva dos seres marcados pela linguagem.

Dessa forma, os animais seriam "desinfelizes". Novamente aqui, parece-nos que a concepção de Heidegger aproxima-se de uma visão essencializante e antropocêntrica para estabelecer as diferenças entre ser-aí e animal (Feitosa, 2011, p.90-91). Mas o que dizer, em ambos os casos, em relação à morte? "Onde cessa o animal e começa o homem?", pergunta Nietzsche na III *Consideração Intempestiva*, a partir de Schopenhauer. O modelo dualista e dicotômico entre o ser capaz e o incapaz de falar, de silenciar, de ter linguagem, de sentir dor, de lembrar e de morrer seria a reedição da crença humanista da supremacia humana pela fala e pelo pensamento. Nas palavras de Charles Feitosa:

> É preciso ter cuidado com essa demarcação radical entre animal e homem, afinal os animais não são assim tão totalmente incapazes de perceber a morte, uma vez que eles demonstram em seu comportamento uma certa abertura para o sofrimento, a tristeza e o medo. A título de contraste vale lembrar a interpretação que Deleuze faz do animal no primeiro verbete de seu Abcdaire (1998), onde ele não apenas argumenta que animais, artistas e filósofos têm em seu modo de ser algo em comum na medida em que estão sempre "à espreita", como também conclui que são os animais e não os homens que sabem morrer. Estes estão sempre tentando se evadir, ao passo que os animais costumam procurar um canto todo próprio ao pressentir a hora final. Se a vida for um processo de constante des- e reterritorialização, então

> reservar um território para a morte pode ser um indício de uma sabedoria instigante (Feitosa, 2002, p.92).

Jacques Derrida foi quem denunciou os traços antropocêntricos da leitura heideggeriana, recolocando a questão entre silêncio e morte dos animais sem, por certo, menosprezar a diferença entre este silêncio e a linguagem humana e sem enxergá-la de maneira absoluta (Derrida, 1994). Haveria, por certo, uma dimensão animal irredutível no corpo de cada um de nós.

Como salientou Margutti Pinto, a propósito de suas reflexões sobre o lidar com a dialética linguagem/silêncio e o pensamento sobre os limites da linguagem em Wittgenstein e Lispector, "a insuficiência da linguagem é tão radical que exige a complementaridade do silêncio. Aquilo que a linguagem tenta exprimir e tragicamente não consegue é revelado gloriosamente pelo silêncio. Este último é que se revela a autêntica cifra da transcendência, não a linguagem" (Margutti, 2005, p.11).

A galinha de Clarice teve, de fato, um fim quase esperançoso: "Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos" (Lispector, 2009, p.31).

REFERÊNCIAS

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. *Literatura e sociedade*, n. 1, São Paulo: USP/FFLCH, 1996.

DESCARTES, René. *Discurso do Método* (1637). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CIXOUS, Hélène. *La Risa de la Medusa*: ensayos sobre la escritura. Traducción Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Antrhopos, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Le passage des frontières* – Autour du travail de Jacques Derrida.

Colloque de Cerisy-la-salle Paris: Galilée, 1994.

_____ *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: editora Unesp, 2002.

GINZBURG, Jaime. Dor e linguagem: em torno de Wittgenstein. *ComCiência* (UNICAMP). , v.87, p.263 - 264, 2007.

_____ Theodor Adorno e a Poesia em Tempos Sombrios. In: *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p.147-157.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____ *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____ *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____ *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____ *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b

FEITOSA, Charles. O Silêncio dos Animais. In: *Nietzsche / Deleuze. Natureza / Cultura*. LINS, Daniel; OLIVEIRA, Nilson; BARROS, Roberto (Orgs.). São Paulo:Lumme Editor, 2011.

HERMANN, Iris. Ludwig Wittgensteins Schmerzbegriff im Dialog mit Fernando Pessoa, FranzKafka und Clarice Lispector. In: *Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft, September 1999, Jahrgang 29, Heft 115, Heft "Wittgenstein",S. 67-89).* Disponível em:

<*www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm*>Acesso em: 25 de maio de 2017.

MIGUEL, Fernanda V. C. *Investigações Literárias. Terapias e encenações do feminino.* 2015. 295 f. Tese (Doutorado em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

_____ Investigações literárias contemporâneas a partir da atitude terapêutica de Ludwig Wittgenstein. In: *RevLet– Revista Virtual de Letras*, v. 08, nº 01, jan/jul, 2016.

_____ A Hora presente: encenando a dor e o silêncio em A Hora da Estrela. In: *fólio – Revista de Letras*, v.9, n.2, jul./dez. 2017. No prelo.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre: ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____ *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____ *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto. *Iniciação Ao Silêncio: Uma Análise Argumentativa do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.

_____ Freud e Wittgesntein: a perspicácia do cientista e a sabedoria do filósofo. In: TEIXEIRA, Antonio; ROCHA, Guilherme Massara (Org.). *Dez Encontros. Psicanálise e Filosofia*. Belo Horizonte, 2000, p.169-190.

_____ *A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector*. 2005. Disponível em:http://www.academia.edu/1883045/A_dial%C3%A9tica_da_linguagem_e_do_sil%C3

%AAncio_em_Ludwig_Wittgenstein_e_Clarice_Lispector. Acesso em: julho de 2017.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STANFORD, Craig B. *The hunting apes. Meat Eating and the Origins of Human Behavior*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores, XLVI).

_____ *Cultura e valor*. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70,

2000.

_____ *Da certeza*. Edição bilíngue. Introdução de Sérgio Miranda. Trad. Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 2012.

CRÍTICA AO PROGRESSO TÉCNICO-CIENTÍFICO NO CONTO "DIÁRIO DA NAVE PERDIDA" DE ANDRÉ CARNEIRO

Gladson Fabiano de Andrade Sousa[*]
Rita de Cássia Oliveira[**]
Naiara Sales Araújo[***]

RESUMO: O Iluminismo do século XVIII possibilitou ao homem ganhar autonomia para desenvolver mecanismos culturais, sociais e políticos, sem a dominação absolutista. Porém, a modernidade gerou forças opostas, que criaram novas modalidades de dominação e alienação, como atestaram os filósofos da Escola de Frankfurt. Para Adorno e Horkheimer, as barbáreis que assolaram o século XX têm a marca de um racionalismo que perdeu sua autônima crítica, e deturpou-se em uma razão instrumentalizada a serviço de um mundo administrado pelo lucro e dominação do homem pelo próprio homem. Em 1963, o escritor paulista André Carneiro publicou o conto de ficção científica "O diário da nave perdida" em uma coletânea homônima. O conto descreve uma sociedade futurista utópica dominada pelo pragmatismo tecnicista, na qual a harmonia da coletividade é mantida por meio da repressão das emoções humanas. As consequências do totalitarismo racional são desveladas no decorrer do enredo, em que um casal, personagens principais da obra, vaga pelo espaço e, cada vez mais, contam com menos recursos para reprimir seus sentimentos. O conto é um vertiginoso embate entre o racionalismo e as pulsões humanas. Além das contribuições filosóficas de Adorno e Horkheimer (2006), serão levados em consideração os estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2014) a respeito das relações humanas na pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Razão instrumental.Desumanização.Ficção científica brasileira.André Carneiro. Escola de Frankfurt.

* Mestrando do PGLetras da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Membro do grupo FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPQ). E-mail: fabianodeandrade@outlook.com.br;

** Doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009) – PUC-SP. Professora do Departamento de Filosofia e do PGLetras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: rcoliveira30@yahoo.com.br

*** Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013). Professora do Departamento de Letras e do PGLetras da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. E-mail: naiara.sas@gmail.com.

ABSTRACT: The Enlightenment of the 18th century enabled man to gain autonomy to develop cultural, social and political mechanisms, without the absolutist domination. But modernity has generated opposing forces, which create new forms of domination and alienation, as the Frankfurt School philosophers attested. For Adorno and Horkheimer, the barbarians that plagued the twentieth century have the mark of a rationalism that has lost its autonomous criticism, and has become distorted in an instrumentalized reason in the service of a world managed by the profit and domination of the man by the man himself. In 1963, the writer from São Paulo, André Carneiro publishedthe science fiction short story "Diário da Nave Perdida" in a homonymous collection. The short story brings a utopian futuristic society dominated by technicist pragmatism, in which the harmony of the collective is maintained through the repression of human emotions. The consequences of rational totalitarianism are revealed in the course of the plot, as a couple wander through space and, increasingly, have fewer resources to repress their feelings. In addition to the considerations of the philosophers Adorno and Horkheimer (2006), the studies of Polish sociologist Zygmunt Bauman (2014) on human relations in postmodernity will be taken into account.
KEYWORDS: Instrumental reason. Dehumanization. Brazilian science fiction. André Carneiro. School of Frankfurt.

Introdução

Desde os tempos clássicos, o homem envereda na tentativa da construção de uma sociedade ideal. Podemos apontar obras que remetem a isso antes mesmo do surgimento da palavra "utopia", como a *A República***,** de Platão, escrita no século IV a.C. A palavra utopia foi criada por Thomas More a partir da junção de dois termos gregos: "u" (não) e "topos" (lugar), ou seja, um lugar que não existe materializado, mas idealizado. Em *Utopia*(1516)**,** de Thomas More, a sociedade igualitária não é regida pelos abusos dos monarcas, o que ocorria no contexto da sociedade inglesa do século XVI, sob o reinado de Henrique VIII.

No século seguinte, no ano de 1602, o frade dominicano italiano Tommaso Campanella escreve sua obra, *A cidade do Sol***,** também utopia da sociedade perfeita, na qual o papel da razão, para gerir a conduta social, é determinante. Emblematicamente, tanto na obra de More quanto na de

Campenella é pregado que toda desordem e injustiça social vêm da noção de propriedade privada e, com ela, seria impossível construir uma sociedade igualitária. Eis porque séculos depois, essa noção influenciou as utopias socialistas, como Saint-Simon (1760-1825), Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) e Pierre Proudhon (1809-1865).

Ainda que o termo utopia traga a ideia da não existência da realidade social empírica, as teorias que caracterizam essas sociedades perfeitas expressam os desejos indeléveis de se viver em uma sociedade harmônica e comprometida com o bem-estar da coletividade. O Iluminismo do século XVIII defende a razão como meio primário de libertar os homens de toda e qualquer forma de dominação, porém, o ser humano desconhece os limites da racionalidade e não sabe distinguir entre razão e ideologia.

A modernidade livrou-se das amarras repressivas do século XVI e, tanto no campo político quando no campo da religião, o homem ganhou autonomia para desenvolver mecanismos culturais, sociais e políticos. Porém, a modernidade também gerou forças opostas que criaram novas modalidades de dominação e alienação (Rouanet, 2004). Alienação que os filósofos da Escola de Frankfurtatacaram abertamente.

Para Adorno e Horkheimer, as barbáries que abalaram o século XX têm a marca de um racionalismo que perdeu sua autônima crítica e deturpou-se em uma razão instrumentalizada a serviço de um mundo administrado pelo lucro e pela dominação do homem pelo próprio homem.

Em 1963, o escritor paulista André Carneiro publicou o conto o "Diário da nave perdida", em uma coletânea homônima. O conto descreve uma sociedade futurista utópica dominada pelo pragmatismo tecnicista, na qual a harmonia da coletividade é mantida por meio da repressão das emoções humanas. As consequências do totalitarismo racional são desveladas no decorrer do conto, *em que um casal, personagens principais da obra,* está vagando no espaço e, cada vez mais, contam com menos recursos para reprimir seus sentimentos. O conto é um vertiginoso embate entre o racionalismo e as pulsões humanas.

O presente artigo tem como objetivo analisar, à luz da crítica ao racionalismo instrumental presente na obra *Dialética do Esclarecimento* (2006) de Adorno e Horkheimer, os impactos negativos da supremacia do

conhecimento técnico racional na supressão da emotividade, sensibilidade e da própria subjetividade do ser humano, processo que denominaremos de desumanização. Além das contribuições filosóficas de Adorno e Horkheimer, serão também levados em consideração os estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2014) a respeito das relações humanas na pós-modernidade.

Da dialética do esclarecimento à desumanização: o progresso como o eclipse da subjetividade

Os filósofos neomarxistaspertencentes aoInstituto para Pesquisa Social,fundado na Alemanha em 1923, conhecido como Escola de Frankfurt, lançaram distinta luz sobre o entendimento da racionalização do mundo e seus efeitos. No prefácio do livro *Dialética do esclarecimento*(2006), os autores, (Adorno & Horkheimer, 2006 p. 11) perguntam-se por que a "humanidade, ao invés de entrar em um estado verdadeiramente humano, afunda-se em uma nova espécie de barbárie".

A explicação, para eles, surge do processo de racionalização que o homem enfrenta desde a antiguidade clássica, passando pela Ilustração e por seu viés mais dogmático: o cientificismo.

Retomando o conceito kantiano de esclarecimento[1] (Aufklärung), Adorno & Horkheimer investigam como o conhecimento esclarecedor é totalitário, posto que impõe a supressão de outras formas de conhecimentos. "A ciência é um exercício técnico, tão afastado de uma reflexão sobre seus próprios fins como são as outras formas de trabalho sob a pressão do sistema" (2006, p. 41).

Essa supressão adquire formas da Indústria Cultural que polariza ~~a~~ padrões estéticos, culturais e sociais em nome de uma sociedade administrada por valores do lucro. Os filósofos usam o termo "mundo administrado" para indicar a maneira pela qual a sociedade é gerida por relações que jamais têm seus fins em si mesmas, isto é, as ações subsistem a

[1]Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade auto imposta. Menoridade é a inabilidade de usar seu próprio entendimento (KANT, Immanuel, 1984).

intenções heteronômicas. Assim, neste plano, o homem perde a capacidade de refletir sobre suas próprias escolhas e atitudes.

A Indústria Cultural envereda a uniformização do modo de agir, de consumir, dita as necessidades, padroniza o gosto. A autonomia do indivíduo, a capacidade de atuar pela própria consciência crítica, que o projeto da Ilustração tanto ambicionava, é assim perdida. Os filósofos apontam, ainda, que a razão instrumentalizada é alienante. O conhecimento crítico recai no dogmatismo, uma vez que perde seu próprio caráter questionador, e então consequentemente ocorre a redução de todo o conhecimento a tudo o que é mensurável, na medida em que aspulsões emocionais, o instinto, as contradições, inconstâncias e incoerências humanas são desconsideradas.

No contexto da Ilustração, no século XVIII, a palavra "progresso" é imbuída de significações ligadas a uma práxis, a filosofia na Ilustração é uma teoria-prática. Logo, nota-se o engajamento dos filósofos em causas sociais. Para Kant (2005) o homem deve alcançar a maturidade por meio da razão crítica, a qual não aliena a liberdade, as ordens dogmáticas ou ditatoriais, neste caso, a verdade unívoca da Igreja e das monarquias absolutistas.

Fazer escolhas e questionar verdades por si só é o cerne do progresso. A palavra progresso surge como ordem na obra de Voltaire de desmoralização da religião (Rouanet, 2004, p.202). O projeto da Ilustração já nasce engajado em um projeto de razão institucionalizado. O progresso é a libertação das formas opressivas e garantia dos princípios da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade.

No século XIX, o ideal de progresso intensifica-se com Auguste Comte. O positivismo comtiano declara um conhecimento teleológico; o progresso humano alcançara o seu auge com a ciência, uma vez superados o primitivismo do conhecimento dogmático e o conhecimento metafisico das idades antigas: a ciência é a Verdade do progresso humano. Esta é a chamada *lei dos três estados,* o auge do progresso humano é o conhecimento positivo, no qual ocorre a subordinação da imaginação e da argumentação à observação (Comte, 1991). A confiança na ciência e tecnologia é tamanha que o Estado, segundo Comte, deveria ser regido por uma ditadura republicana tecnocrata.

O ser humano incorpora a lógica de mercado a ponto de transformá-lo em uma espécie de segunda natureza, não somente os seus hábitos de consumo de produtos, que sempre visam à satisfação imediata de necessidades cada vez mais provisórias, como também tal nexo cambial torna-se predeterminação de suas vivências em geral, como guiando suas relações inter e intrapessoais.

Bauman aponta que o mundo sustentado pela lógica de consumidores fica claramente dividido entre as coisas a serem escolhidas e os que as escolhem, ou seja, as coisas a serem consumidas e os seres humanos que as consomem. Porém, essa divisão vem cada vez mais desaparecendo, pois se processa o "embaçamento" e, em última instância, a eliminação dessa divisão.

> Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. A "subjetividade" do "sujeito", e a maior parte daquilo que essa subjetividade possibilita ao sujeito atingir, concentra-se num esforço sem fim para ela própria se tornar, e permanecer, uma mercadoria vendável. A característica mais proeminente da sociedade de consumidores – ainda que disfarçada e encoberta – é a *transformação dos consumidores em mercadorias.* (Bauman, 2008, p. 20, grifos do autor).

A própria identidade do indivíduo na modernidade líquida, segundo Bauman, entra no processo de coisificação, uma vez que determinar "quem sou eu" está vinculado ao ato de comprar e vender os "símbolos empregados na construção dessa identidade" (Bauman, 2008, p.23). A este processo, o sociólogo denomina "fetichismo da subjetividade".

O termo fetichismo advém do uso adotado por Marx como o valor que uma mercadoria ganha a partir das relações sociais dominantes. "A ilusão do fetichismo brota da fusão da característica social com as suas configurações materiais: o valor parece inerente às mercadorias, natural a elas como coisas" (Bottomore, 2001, p.149). Este valor virtual, que se manifesta como se fosse natural, transpassa das relações homem-mercadoria para as relações interpessoais. A reificação suprime a sensibilidade humana,

uma vez que, regida pela razão instrumental, seu fim não é o homem em si, mas o câmbio de determinado valor que este possibilita.

Não haveria mais, dessa forma, a ilha de Thomas More, a Utopia, pois globalização é a evidência do fracasso de que, em algum lugar, ainda exista uma terra para a qual se possa fugir e onde encontrar a felicidade, ou "a última esperança fracassada de que, em algum lugar, ainda "exista uma terra diferente da sua, opondo-se ao senso de insignificância, à perda de critérios e, em última instância, à cegueira moral e à perda da sensibilidade" (Bauman & Donskis, 2014, p.13).

Caminharemos da desumanização que vai ao ato da barbárie aos atos mais simbólicos como a perda do sentimento de alteridade, a insensibilidade para com o outro, ou mesmo a desumanização vista nas atitudes emocionais guiadas por lógica instrumental. Como aponta Bauman & Donskis: "[...]o mal não está confinado às guerras ou às ideologias totalitárias. Hoje ele se revela com mais frequência quando deixamos de reagir ao sofrimento de outra pessoa, quando nos recusamos a compreender os outros, quando somos insensíveis e evitamos o olhar ético silencioso" (2014, p.11).

Podemos perceber o vínculo direto do gênero da ficção científica (doravante FC) com a ciência, pois, aquela se apresenta como terreno fértil para investigações do impacto da ciência e tecnologia nas relações humanas (Ginway, 2005). Isso é válido, principalmente, para um autor como André Carneiro, que, em suas obras, desconfia profundamente do chamado "progresso" promovido pela ciência na modernidade.

Evidenciamos neste trabalho como esse progresso afetou negativamente a subjetividade, a sensibilidade, a emotividade humana, em troca de um projeto racional que falhou em suas aplicações, e que se alienou em modos de vida instrumentais de relações cambiáveis. A coisificação ou reificação descrita por Marx em sua natureza se constitui como uma forma de alienação que transforma os seres humanos em coisas. As relações e ações humanas não se dão mais pelas relações de afetividade, sensibilidade, mas de acordo com as leis do mundo das coisas (Bottomore, 2001).

Não por acaso, a norte americana e estudiosa da ficção científica brasileira, Elizabeth Ginway, atentou para o processo de repressão da emotividade e negação das motivações subconscientes ou irracionais na FC

da *Golden Age*[2], onde a racionalidade é glorificada (GINWAY, 2005). O sintoma deste fato se encontra evidenciado no enaltecimento da figura do cientista, máquinas ou descobertas científicas que solucionam os problemas desses enredos.

Nesse sentido, as diversas temáticas tratadas nas produções de André Carneiro, como invasão alienígena, loucura, mundo pós-apocalíptico, robô, prostituição e sexo são perpassadas pela dicotomia de choque entre a racionalização e subjetividades. Podemos citar o caso do conto "O homem que hipnotizava" publicado em *Diário da Nave perdida*(1963), no qual um pesquisador de hipnose transforma sua habilidade de auto-hipnose para adaptar-se a uma realidade adversa. O conceito de real entra em conflito com a imposição de racionalidade normalizada por padrões institucionais.

Diário da nave perdida: o progresso da desumanização

Em primeira impressão, ajuizar-se-ia a ficção científica, que trata de um futuro distante, como literatura alheia ao mundo real, aos problemas e vicissitudes históricas, escapista (como muito já foi considerada), entendimento este tão provisório quanto errôneo. É próprio do fenômeno literário o caráter *mimético*; a reconfiguração de um mundo presente, passado ou futuro, verossimilhante ao nosso mundo real ou ao fantástico que preserva, de alguma forma, seu princípio de *mimese*.

> Para Aristóteles a mimese é, primeiramente, a imitação da natureza, todavia natureza é entendida como o oculto princípio da geração e da corrupção dos seres naturais, e representa a própria realidade quando se realiza. No entanto, para ele a mimese é também a própria realidade quando se torna real, ou seja, a mimese refaz o caminho da natureza para apresentar uma obra através da arte. A imitação do ser humano mostra a sua natureza intrínseca, isto é, seu caráter, suas paixões e seu comportamento (Moisés, 2004, p.292-294).

Dessa forma, a FC configura sua mimese futurística por meio da cultura presente e de suas possibilidades imaginárias. Esta realidade emulada, que é própria, vai além da simples imitação do real, para realizar

[2] Na *Época de Ouro* ou *Golden Age* enquadram-se as produções anglófanos de FC compreendidas entre os anos de 1934 a 1963.

uma nova experiência e perspectiva dos caminhos pelos quais o homem está enveredando. Emula-se uma realidade, que embora guarde em seu íntimo relações com elementos da realidade, possui um novo olhar, uma nova experiência.

Para o crítico Luís Costa Lima "[...]todo fenômeno é recebido pelo homem segundo um conjunto de expectativas apreendidas a partir da cultura em que ele está inserido" (1986, p.361). O conto ora analisado se passa em um mundo futurista, pleno século XXIII, mas guarda em sua crítica apontamentos sobre a sociedade atual.

Ressalta-se um aspecto singular na produção de André Carneiro: a recorrência de elementos icônicos, o que concede uma conexão entre as narrativas, confirmando assim, que seus contos futurísticos se passam no mesmo universo. Por exemplo, *o hipnocine,* uma espécie de cinema de imersão virtual, aparece no conto do seu livro primeiro livro *Diário da Nave perdida* (1963). Neste mesmo conto aparecem também as drogas que inibem as emoções e traços irracionais humanos, a droga *mep-14*, assim como a droga que faz esquecer as memórias. Tais elementos também aparecem no conto "O casamento perfeito" (1966).

O conto"Diário da Nave perdida" apresenta duas personagens (um casal) que depois de um acidente ficam à deriva no espaço, em uma nave. O personagem-narrador é quem conta a história, em forma de diário ~~e~~ que se inicia em 10 de janeiro de 2284, século XXIII. A cada dia a personagem principal faz anotações sobre as situações vividas. No conto, aparece o mundo futurista do Carneiro: O Computador Central que comanda tudo, as pílulas meproba-14 que controlam as pulsões, sentimentos que atrapalham a fria análise da situação, o obnomemória que apaga as memórias indesejadas e outros termos técnicos criados por Carneiro como hipnocine, biblioimatec, gran-pix mental, Sexi-bo.

O conto, de início, é narrado de forma técnica e fria, porém, à proporção que vão acabando os recursos (as pílulas), as emoções e os sentimentos vão aparecendo, o que perturba as duas personagens. Eles vão criando consciência de como estão alienados ao mundo técnico-científico. Ele recomeça a ler Shakespeare, se apaixona pela companheira, sente amor, ciúme... Toda a compreensão de mundo modifica-se. Um fato curioso é a

descrição deuma espécie de marciano (os maniqueus), tomados como inferiores, por ainda serem guiados pelos sentimentos. Ao regressar a terra, eles se sentem inadequados ao estado totalitário repressivo da subjetividade, porém escondem tal fato.

O título do conto é "Diário da Nave perdida", mas no conto a personagem denomina este diário como "diário-relatório". Do termo "relatório" infere-se uma descrição imparcial, fria, de dada situação, é o que ocorre inicialmente no conto, pois a personagem ainda está sob o efeito do comprimido, que suprime sua emotividade. Porém, pouco a pouco, o relatório transforma-se em um diário, à proporção que vão acabando os comprimidos - sequência de impressões, sensações de uma determinada vivência.

Carneiro não demonstra o retorno da afetividade, apenas com os procedimentos da paixão das personagens, mas também no modo que a linguagem manifesta essa mudança. O protagonista se apaixona pela colega com a qual vaga pelo espaço. Inicialmente se refere a ela somente como "Senhorita Liz", depois perde a formalidade e passa a chamá-la de Liz. Perde-se a precisão do tempo, pois, inicialmente o diário tem dia, mês e ano, depois apenas dia e mês, e depois apenas o mês, para enfim desaparecer qualquer referência ao tempo nas notas.

É dito que o "Ciberneta-mental" perece no acidente. Por este, entende-se que seja uma classe, ou profissão, responsável por manter afastada toda e qualquer subjetividade e emotividade que possam atrapalhar o raciocínio. O narrador relata: "Na falta do Ciberneta-mental controlamos nossas naturais emoções tomando meproba-14" (Carneiro, 1963, p. 164). O casal vaga pelo espaço e vai lidando, de maneira técnica e impassível, com os problemas: "Dr. Ux, o Centralista Z-12 e o Ciberneta-mental pereceram". "Obedecemos às instruções, encerrando os cadáveres no invólucro e soltando-os no espaço pelo termo-vácuo." (Idem, p.163-164).

O controle das emoções, com a morte do profissional responsável por isso, dá-se de maneira irregular, inicialmente pelo excesso do comprimido "meproba-14". Verifica-se o excesso de falta de sensibilidade: "Nunca eu o tomara tantos dias seguidos e é possível que haja algum excesso, pois os enredos do hipnocine deixam-me impassível" (Carneiro, 1983, p.166). "O

hipnocine" é uma espécie de avançada projeção de enredos, "o Hipinocine é nosso único divertimento" (Idem, p.165).

Quando a personagem principal relê o seu próprio relatório, declara: "reli estas notas e achei-as muito deficientes "É difícil não pensar no Dr. Ux e nos outros mortos. A srta. Liz fez-me tomar a obnomemória" (Idem p.166). A sociedade futurista evoluiu com a premissa de supressão da emotividade. A razão totalitária comanda o progresso técnico científico, a despeito de a sociedade perder seus vínculos sentimentais. A personagem relê suas primeiras notas, e as acha deficientes pelo excesso de descrições técnicas e pela carência de subjetividade. Quando começa a pensar nos mortos, toma o medicamente "obnomemória", responsável por apagar memórias indesejadas.

Com a supervalorização da técnica, a sociedade desconhece sua própria identidade, seu próprio modo de ser, sem a remediação dos supressores de emotividade. As personagens temem o fim próximo dos medicamentos: "É pequeno o estoque de meproba-14 e obnomemória, o que não posso compreender. Somos obrigados a diminuir as doses. Não sei como vai ser quando acabar [...] daqui a algum tempo teremos que ser nós mesmos, o que será uma surpresa" (Carneiro, 1963, p. 167).

Sutilmente, André Carneiro introduz traços de sensibilidade nas personagens: "A sta. Liz vestiu hoje permi-jan vermelho que lhe fica muito bem" (Idem), até chegar ao fim total dos medicamentos, o que acarreta o retorno ao estágio natural: "Andei pela nave com uma estranha sensação de novidade [...] Falei a Sta. Liz e ela se tornou tensa. Percebi meu coração batendo mais depressa" (Idem, p. 168). O tom do enredo é o confronto da natureza humana com uma cultura progressista, que vangloria a técnica.

Após o fim da repressão emocional, as personagens começam a reagir sentimentalmente, o que é um choque para as próprias personagens: "Nossa eficiência diminuiu muito. Liz mexia novamente com o trad-" herts" quando caiu em pranto. Eu quase havia esquecido que um adulto podia chorar" (Idem, p.169).

A relação "eficiência" versus "condições humanas" é uma dicotomia notavelmente expressa desde os fins do século XVIII. Com a Revolução Industrial houve, na Inglaterra um período de crescimento da cidade e da

população, construção de ferrovias, apareciam fábricas que, cada vez mais, exploravam a mão de obra do proletariado. A mentalidade dos burgueses da época era a exploração máxima da classe trabalhadora, em prol da eficiência e da larga produção (podemos enxergar este caráter no taylorismo[3]). Os trabalhadores sofriam pelas péssimas condições precárias em longas jornadas, um trabalho levado à exaustão.

No conto analisado, após as personagens tomarem consciência da perda de sua sensibilidade, desejam voltar aos tempos onde a razão instrumental não regia a totalidade de seus mundos: "Liz disse-me que estava cansada de especulações técnicas, que gostaria de voltar à antiguidade, no romântico século vinte dos aviões e casamentos" (Carneiro, 1963, p.170). O consolo é rever a história dos antepassados, mesmo que essa cultura entre em conflito com o mundo técnico futurista: "Fui me impregnar de História Antiga na biblioimatec. Percebi pelos controles de acúmulo, ser o setor já escolhido por Liz. Não sei por que essa vontade de conhecer uma humanidade perdida e incontrolada, do tempo das guerras" (Idem).

No mundo administrado pela eficiência e ações instrumentais, e as emoções são entendias como "doenças" para a humanidade, semelhantemente como é citado em outro conto de Carneiro, "O casamento Perfeito", de 1966, a eliminação dessas "doenças" é o melhor a se fazer para a manutenção da sanidade e manutenção da sociedade de razão totalitária.

> Velhas doenças do homem estão se espalham nesta nave. Liz disse-me de repente: "Você já pensou se nós estivéssemos na terra, em férias no Polo, com um certificado unitral aprovado?" Eu lhe respondi: Liz, você não anda bem de saúde, pensando dessa maneira." Ela riu: "Antigamente todos pensavam, casavam-se, tinham filhos, nem por isso eram tão infelizes assim. Havia tragédias, é claro. Você já ouviu falar de Shakespeare? (Carneiro, 1963, p. 173).

A desumanização destituiu o homem da capacidade de fabular, assim como da própria Literatura, um dos direitos humanos segundo Antônio Cândido (1995), pois a capacidade de fabular é um constituinte da própria

[3]O Taylorismo é uma forma de organização de trabalhadores no processo de produção, adotando métodos de trabalho considerados científicos e mais eficientes, por meio da intensificação da divisão do trabalho. Fonte: http://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/principios-do-taylorismo.html, acesso em 22 de junho de 2017.

natureza humana, e privá-lo dele é afetar sua humanidade. A Literatura assim "[...] é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente" (1995, p. 175).

No conto, a personagem central, ao não estar mais sob o efeito da droga supressora da sensibilidade, admira-se com a capacidade de fabular, de provocar "[...] emoções por atos que ainda não aconteceram" (Carneiro, 1963, p.176). Apesar de confessar não ser admissível para uma cultura racional esta imaginação das coisas que não aconteceram, este fica fascinado por ela:

> [...] pensar infantilidades e emocionar-me com elas não seria admissível para nenhum coord-reflex. Penso continuamente e não me envergonho. Medito agora que meus vôos de imaginação constituem um hipnocine particular, onde o enredo e os personagens eu invento a todo instante (Carneiro, 1963, p.177).

Porém, para a cultura racional instrumental que sujeitou seus hábitos, a fabulação é uma ameaça, é vista como algo negativo. Mesmo estando apaixonados, não deixam de tecer críticas aos novos comportamentos que surgem de sua natureza esquecida. Liz acusa o protagonista: "Agora você não somente pensa, mas faz hipóteses, imagina, discute e argumenta. Todos os elementos dissolvedores da antiguidade estão se reproduzindo em você" (Carneiro, 1963, p.177).

Atentemos para uma prática presente nas distopias: considerar a sensibilidade como inimiga da ordem ditatorial estabelecida. Podemos perceber em diversos livros e filmes esta caça a toda manifestação artística que afasta o homem de uma realidade pragmática, e que pode converter-se em ameaça para as próprias práticas dominadoras. Como exemplo, temos *Fahrenheit 451***,** de Ray Bradbury de 1953, na qual existe a figura dos bombeiros que realizam a caça e a queima de livros, por acredita-se que eles isolam os homens da sociedade, com a queima dos livros promove-se a repressão do pensamento crítico.

Podemos destacar também o filme *Equilibrium*, do ano de 2002, dirigido por Kurt Wimmer. O filme se passa em um futuro distópico, o qual, após a III Guerra Mundial, a sociedade é controlada por um Estado Totalitário que

obriga a população a tomar a droga "Prozium", que inibe as emoções, mantenho a sociedade em ordem.

O papel da polícia é semelhante aos bombeiros em Fahrenheit 451: garantir ~~que~~ a ordem por meio da eliminação de toda manifestação artística que possa vir manifestar emoções. Acredita-se no filme, assim como na obra de André Carneiro, tanto no conto "Casamento perfeito" (1966) quando em "Diário da nave perdida" (1963), que a verdadeira culpada pelas barbáries humanas é a capacidade de sentir. Definitivamente, as emoções foram causadoras do ruir da sociedade.

A cena inicial do filme *Equilibriam* (2002) é a queima do quadro Mona Lisa de Leonardo da Vince. Atentemos para o oposto da visão crítica adotada na presente análise, pois para os filósofos Adorno e Horkheimer, o processo totalitário de racionalização da civilização ocidental promoveu as barbáries do século XX.

Por fim, pouco provável não aludir à obra distópica *Admirávelmundo novo*, de Aldous Huxley, publicada em 1932. Neste os humanos são pré-condicionados a viverem em harmonia segundo as regras da sociedade de castas. O destino de cada indivíduo é predeterminado. Neste contexto, a tristeza é combatida com a droga "soma". Estas obras guardam vínculos semelhantes com a administração de drogas para os indesejáveis sentimentos, que causam problemas para a regulamentação da sociedade, segundo as suas visões totalitaristas.

Em "Diário da Nave perdida" a capacidade de rir retorna juntamente com os caracteres humanizadores. A personagem Liz, uma vez que humanizada, toma consciência do preço pago por um progresso que visa apenas a eficiência da técnica. A capacidade de lançar em um mundo de verossimilhança, mundos possíveis, soluções e problemas possíveis, está na capacidade de fabular. A personagem principal, que desconhecia Shakespeare, logo vai a "biblioimatec" conhecer *Otelo*. Uma vez que acostumado a pensar sobe sob o efeito das drogas de repressões da sensibilidade, o enredo de *Otelo* lhe parece absurdo. Na dúvida da traição de Desdêmona, para ele bastaria, para conhecer a verdade bastava "uma só dose de escopomim-300" (Carneiro, 1963, p.175).

Porém, após a leitura de *Otelo*, começa a imaginar um triângulo amoroso, por suas costas, entre Liz e o Dr. Ux, que falecera no acidente que lhe fizeram vagar pelo espaço, então se imagina asfixiando Liz, como Otelo fizera com Desdêmona: "[...] se Liz me enganasse com o Dr Ux, por exemplo, eu a asfixiaria da mesma maneira e a obrigaria a contar a verdade, para jogá-la no espaço, viva, pelo termo vácuo". (Idem, p.175). A personagem principal humaniza-se pelo amor que sente pela companheira, pela literatura, pela capacidade imaginativa e pela capacidade de sentir: "Já não tenho a menor noção de há quanto tempo escrevi a última vez e nem me importa em reproduzir aquilo que devo, mas somente o que sinto" (Idem, p. 176).

No final do conto, as personagens são resgatadas. Ambas passam por "recondicionamentos", o que significa que voltaram ao estado de torpor dos sentimentos. Porém, somente Liz retorna totalmente a vida instrumentalizada e destituída de emoções. O personagem narrador mantém seu diário e lhe imprime propositalmente a falta dos medicamentos, com a finalidade de voltar a ter as sensações de quando estava perdido no espaço. "Liz não compreende, mas eu tenho um certo prazer em provocar o antigo estado" (Idem, p. 207).

Com a inadequação à sociedade, Liz denuncia o comportamento "estranho" do companheiro ao Ciberneta-mental, que exige um exame. Ele sanará os efeitos nocivos do tempo que viveram sem as doses de drogas reguladores das emoções, o exame "mentapineal de categoria A". O narrador-personagem nega-se a fazer o exame. Assim, o conto finaliza-se o adeus dele para sempre à Terra, pois é exilado para Marte, onde vive com os "maniqueus", marcianos primitivos, que vivem como bárbaros, ou seja, para o entendimento da sociedade tecnocrata, não controlam seus sentimentos, vivem e sentem livremente.

A obra de FC de André Carneiro suspeita profundamente dos benefícios advindos da relação da ciência e tecnologia. Se por um lado, o progresso técnico é alcançado, por outro, reprime as características mais íntimas do ser humano, sua capacidade de sentir, de se sensibilizar com o outro. Embora o padrão de ação racional instrumental resulte em maior poder e domínio sobre a Natureza, também, nas palavras de Weber,

"escraviza o homem, reprimindo a sensibilidade, a afetividade, a emotividade e as demais formas sensíveis de conduta humana, gerando especialistas sem espírito e sensualistas sem coração" (2002, p. 135).

O conto "Diário da nave perdida" (1963) atesta este caráter totalitário da razão instrumental, porém também evidencia, por meio da personagem que narra a história, que o retorno à capacidade de sentir desestabiliza tal hegemonia da ação racional. No conto mais conhecido de André Carneiro fora do Brasil, "A escuridão" (1963), ocorre a mesma dicotomia "ciência" versus "humanização" e a personagem principal, Wladas, rompe também com a insensibilidade e desumanização da razão instrumental ao entrar em contato com emoções e experiências sensíveis. Na obra de André Carneiro contesta-se a supremacia da observação, em detrimento da imaginação, que o conhecimento positivo prega.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo:* a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BAUMAN, Zygmunt. DONSKIS, Leonidas. *Cegueira Moral*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

BOTTOMORE, Tom (Org.). *Dicionário do pensamento marxista.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CÂNDIDO, Antônio. "O direito à Literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARNEIRO, André. *O homem que adivinhava*. Ed. Edart, São Paulo, 1966.

COMTE, Auguste. *Curso de Filosofia Positiva*. Tradução de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos – 5ª Ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 3-39. (Coleção Os pensadores)

GINWAY, Elizabeth M. *Ficção Científica Brasileira*– Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro.Editora Devir, São Paulo – SP: 2005.

KANT, Imamnuel (1724-1804*). Resposta à pergunta: Que é esclarecimento?* 3ed. Editora Vozes: Petrópolis, RJ. 2005. Pg. 63-71.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MOISÉS, Massaud. Mimese. In. *Dicionário dos Termos Literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p.292-294).

ROUANET, S. P., *As Razões do Iluminismo*. São Paulo Cia. das Letras, 1987.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo.*Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

A CARNAVALIZAÇÃO BAKHTINIANA EM TRISTRAM SHANDY

Hélciu Einstein Santos Ferreira (UFRN)[*]
Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)[**]

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo fazer uma análise do romance A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy, de Laurence Sterne (1713-1768), utilizando para isto o conceito de carnavalização proposto por Mikhail Bakhtin em seu livro A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Nessa obra, Bakhtin explora o poder que o riso possui de desmascarar o véu de mentiras imposto pelas normas tradicionais e pré-estabelecidas de uma sociedade, fornecendo assim uma diferente visão do mundo, onde o vulgar é celebrado e o sagrado é destronado. Para a nossa análise, usaremos passagens do livro de Sterne, assim como os textos teóricos de Soerensen (2011) e Alves (2005).
PALAVRAS-CHAVE: Tristram Shandy. Carnavalização. Estética literária. Bakhtin.

ABSTRACT: This essay has the purpose of doing an analysis of the novel The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, by Laurence Sterne (1713-1768), making use of the concept of carnivalization proposed by Mikhail Bakhtin in his book Rabelais and his World. In this work, Bakhtin explores the power the laughter has to unmask the veil of lies imposed by the traditional and pre-established conventions of a society, thus providing a different vision of the world, where the vulgar is celebrated and the sacred is dethroned. For our analysis, we will use passages of Sterne's novel, as well as the theoretical texts of Soerensen (2011) and Alves (2005).
KEYWORDS: Tristram Shandy. Carnivalization. Literary aesthetics.Bakhtin.

Com a ascensão do romance no século XVIII, as narrativas assumiram um caráter mais prosaico, deixando de lado a épica e a epopeia em prol de uma literatura cujo mundo era mais próximo do seu leitor. Ao invés dos deuses e heróis de outrora, os personagens dos romances passaram a ser

[*] Graduado em Letras e Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
[**] Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
[*] Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

retratados como pessoas comuns, e os conflitos envolviam não a derrota de monstros e demônios, mas sim as aventuras e afazeres do dia-a-dia. Apesar de o romance romper com a épica, ele ainda mantinha uma certa objetividade e seriedade em sua estrutura, favorecendo um discurso que primava pela coerência e pela falta de contradições, seguindo a ideia do que o crítico literário Ian Watt define como modelo cartesiano de narrar, como aponta Ginzburg (2012). Foi então que, em 1760, foi lançado o primeiro volume de uma obra que rompia com toda a seriedade e objetividade que eram tão características do romance até então. Seguindo os passos de Rabelais e de Cervantes, o romance *A Vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, trouxe uma narrativa fortemente alicerçada no humor, no absurdo e no grotesco. Fazendo uso exacerbado do humor do baixo ventre e subvertendo as convenções sociais da Inglaterra do século XVIII, criticando e zombando as mais diversas esferas sociais, *Tristram Shandy* foi um *best seller* de sua época, caindo nas graças tanto do populacho quanto dos intelectuais. Entretanto, enquanto alguns abraçavam a obra de Sterne, outros a criticaram impiedosamente, condenando-a pelo seu caráter obsceno e muitas vezes vulgar.

Tendo em mente justamente o aspecto satírico de *Tristram Shandy*, observado no uso do grotesco e no humor do baixo ventre como elementos constantes no livro, este ensaio pretende aplicar o conceito de carnavalização proposto por Mikhail Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais à obra de Sterne, de modo a tornar alguns pontos desse romance mais compreensíveis ao leitor, uma vez que por trás do humor do autor, existe sempre um significado mais profundo, significado esse que a teoria bakhtiniana pode nos ajudar a trazer à tona.

Antes de prosseguirmos com nossa análise, é importante examinarmos brevemente o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin. O termo carnavalização foi utilizado por Bakhtin pela primeira vez na sua obra *Problemas da Poética de Dostoievski* e foi aprofundado na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Nessa obra, Bakhtin analisa os festejos de carnaval, que eram um elemento comum na vida do homem medieval. Nesse sentido, o carnaval vai muito

além de ser uma mera festa tradicional que conhecemos popularmente; ela também implicava um conjunto de manifestações populares e folclóricas, como "ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc" (Bakhtin, 1993, p. 3-4). Ou seja, carnavalização seria todo o conjunto de diversas tradições folclóricas e populares, que carrega consigo uma visão de mundo diferente da visão séria e oficial, visão essa geralmente representadas pela nobreza e pelo clero.

Temos então, através da carnavalização, uma outra visão não somente do mundo e da realidade, mas também da própria vida. Se na vida ordinária a seriedade e o decoro são primordiais, no carnaval o riso e a indiscrição tornam-se a lei. É o mundo do avesso, como pode ser visto em diversos aspectos da cultura medieval, como a Festa dos Tolos e no Tarô, representado pela carta Roda da Fortuna (onde na parte superior da roda encontra-se o rei e na inferior o mendigo, e ao girar da roda os papéis se invertem). Nas cerimônias tradicionais, cada um tem seu papel diferenciado, enquanto no carnaval, todos são iguais. Como bem aponta Sorensen em seu artigo "A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin", o "espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor – derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e sexo" (Soerensen, 2011, p. 320).

Tendo em mente o que Bakhtin define como carnavalização, podemos concluir que, sendo a literatura um reflexo e refração da vida, entende-se como uma literatura carnavalizada aquela que carrega consigo a influência de diversos aspectos populares e folclóricos de uma cultura (não se limitando a refratar somente o aspecto restritamente oficial desta), e a linguagem popular é aspecto primordial da literatura carnavalizada.

Pode-se dizer que *Tristram Shandy* é (em certos aspectos) para o século XVIII o que *Gargantua e Pentagruel*, de Rabelais foi para o século XVI. Ambas as obras fazem uso da sátira para revelar ao leitor um retrato cômico e crítico de suas respectivas épocas. Além disso, a leitura de tais obras pode à primeira vista se mostrar bastante desafiadora, uma vez que apesar de seu apelo popular, ambas apresentam em diversas passagens uma linguagem complexa e rebuscada, sendo que por trás dessa linguagem existe uma série de significados que podem não ser acessíveis através de uma leitura mais

superficial. A respeito da obra de Rabelais, Bakhtin aponta que [...] "a sua obra, se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura" (Bakhtin, 1993, p.3). O mesmo senso de decifração é necessário para se compreender melhor *Tristram Shandy*, e uma vez cruzada essa barreira, a obra se revela para o leitor, mostrando que por trás do humor existe uma mensagem muito mais profunda e crítica. É através do riso que Rabelais e Sterne revelam ao leitor uma visão do mundo que não pode ser contemplada através da seriedade. Segundo Bakhtin:

> [...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério [...] (Bakhtin, 1993, p. 57).

Que verdade é essa que somente o riso é capaz de revelar? Segundo Bakhtin, tal verdade é aquilo que é dito com o objetivo de desmascarar o véu de mentiras imposto pela cultura oficial vigente. É o discurso que não pode ser dito por ser considerado indecoroso, obsceno, que não vai de acordo com as normas tradicionais. É o discurso que abala a ordem pré-estabelecida da sociedade, que denuncia aquilo que a seriedade é incapaz de denunciar. Como já foi dito anteriormente, o riso não respeita nem é limitado por hierarquias ou classes sociais, ao contrário; para o riso todos são iguais, e é por isso na literatura ele é usado para expressar ideias que de outra forma não poderiam ser ditas pelo autor. Rabelais e Sterne sabiam bem disso, e por isso fizeram uso extenso do humor para denunciar e criticar a sociedade e os costumes de sua época, uma vez que a censura não teria permitido que suas ideias corressem livres caso tivessem feito uso de uma linguagem mais séria. A seguir, veremos mais a fundo como Sterne fez uso do humor em sua obra, com enfoque no grotesco e no baixo ventre, para transgredir as normas padronizadas, não apenas da sociedade em que vivia, mas como da própria literatura e do gênero romanesco.

Uma leitura ainda que rápida pelas páginas de *Tristram Shandy* revela-nos claramente a forte influência que Rabelais exerceu no romance de Sterne,

a ponto de o autor citá-lo diretamente em algumas passagens, como no capítulo 19 do volume II ("pelas cinzas do meu querido Rabelais"), ou até mesmo quando Sterne transcreve no capítulo 29 do volume V, palavra por palavra, um trecho de *Gargantua*. Mas ainda que não houvesse nenhuma citação direta a Rabelais em *Tristram Shandy*, o humor grotesco e satírico, elementos constantes na narrativa do autor irlandês, já seriam indicadores suficientes de que este bebeu da fonte do escritor francês. Mas o que seria esse grotesco, afinal?

De maneira geral, o grotesco pode ser considerado aquilo causa riso ou aversão por ser ridículo, caricato, bizarro. Bakhtin define estilo grotesco como aquele que tem por sinais característicos "[...] o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso" (Bakhtin, 1993, p. 265), e ainda aponta que através do corpo e da linguagem, o grotesco ganha força. E são esses aspectos do grotesco (corpo e linguagem) que são tão abundantes em *Tristram Shandy*. Sterne usa constantemente corpo e linguagem de modo a reforçar o ridículo e assim provocar o riso em seus leitores. No que se refere ao corpo, Sterne dá atenção especial ao que Bakhtin chama de "baixo" material e corporal, também conhecido como baixo ventre, isto é, os órgãos sexuais, o traseiro, a urina e as fezes. Logicamente, tais aspectos também fazem parte do grotesco.

Um bom exemplo do uso do grotesco em *Tristram Shandy* está no uso dos narizes no decorrer da obra. Em diversas passagens do romance, constantes referências a narizes longos e proeminentes são feitas, em um óbvio uso de linguagem de duplo sentido; neste caso, o nariz simbolizando a estrutura fálica masculina. Tomemos por exemplo uma passagem do volume III. Em um determinado momento, Tristram comenta com o leitor que o seu pai, Walter Shandy, possui uma obsessão em estudar narizes (tendo até mesmo uma coleção de livros sobre o assunto), uma vez que acredita que o tamanho do nariz é determinante no sucesso de um indivíduo. Sobre a obsessão do pai, ele nos relata que ela pode ter surgido por causa dos seus bisavôs, uma vez que o seu bisavô teve que pagar uma mensalidade anual de trezentas libras a esposa, porque segundo esta, ele quase não tinha nariz. Nesse momento, o protagonista interrompe sua narrativa para assegurar ao leitor que "pela palavra *Nariz*, ao longo de todo este longo capítulo de

narizes e em qualquer outra parte desta obra onde a palavra *Nariz* apareça, - declaro que, com a dita palavra quero dar a entender Nariz; nada mais, nada menos" [1](Sterne, 2006, p. 224). Há algumas considerações importantes que podemos dizer a respeito dessa passagem. Em primeiro lugar, é curioso notar que Tristram, de maneira redundante, utiliza a palavra *longo* duas vezes("ao longo de todo este longo capítulo"). Sendo alguém tão meticuloso em relação a sua escrita, é bastante provável que tamanha redundância tenha sido proposital, nesse caso para reforçar ainda mais a relação entre *longo* e *Nariz* (novamente sugerindo a relação entre um longo nariz e um certo "apêndice" masculino).Em segundo lugar, ainda falando de escrita, podemos notar que em todas as vezes que ele escreve a palavra nariz, ele o faz com letra maiúscula; nesse caso, o "N" maiúsculo pode estar sendo usado de modo e reforçar ainda mais o tamanho do nariz. Mas o que mais chama a atenção nessa passagem é o fato do personagem de Sterne sentir a necessidade de explicar ao leitor que nariz significa apenas nariz, "nada mais, nada menos". A grande ironia (proposital, é claro) dessa passagem é que, justamente diante da explicativa de que nariz é apenas nariz, o leitor acaba sendo instigado a pensar justamente o contrário: se fosse óbvio que nariz não possui nenhum outro significado, Tristram não precisaria comentar tal fato com o leitor, mas é justamente por estar ciente do sentido conotativo que a palavra nariz possui nesse determinado contexto (o fato de seu bisavô ter tido que pagar por ter um *nariz pequeno*) que ele se sente no dever de avisar ao seu bom leitor que tal palavra não possui nenhum outro significado.

A relação do nariz com o órgão sexual masculino é ainda mais evidente no primeiro capítulo do volume IV, onde nosso narrador conta para o leitor o "Conto de Slawkenbergius" (Slawkenbergii Fabella), de autoria de Hafen Slawkenbergius (um autor fictício), um dos escritores favoritos de seu pai, Walter. No conto, um viajante chega a cidade de Estrasburgo causando alvoroço entre a multidão devido ao enorme tamanho do seu nariz. Tão longo é o nariz do forasteiro que alguns dos cidadãos acreditam ser falso, e a veracidade do mesmo passa a ser motivo de discussão entre os camponeses,

[1] "For by the word *Nose*, throughout all this long chapter of noses, and in every other part of my work, where the word *Nose* occurs, - I declare, by that word I mean a Nose, and nothing more, or less" (Sterne, 2003, p.197)

em particular entre o trombeteiro e a sua esposa, que demonstra estar encantada com o nariz do forasteiro: "*Valha-me Deus*! – Que nariz! É tão comprido, disse a mulher do trombeteiro, quanto uma trombeta [...] Vou descobrir o que é, disse a mulher, pois vou tocá-lo com o meu próprio dedo antes de dormir" [2](Sterne, 2006, p.252). Como se a relação entre o nariz e o falo já não fosse óbvia o bastante, ao sofrer a tentativa de ter seu nariz tocado pela mulher do trombeteiro, o forasteiro recua, dizendo que ele fizera um voto a são Nicolau de que seu nariz jamais seria tocado, sendo esta uma clara alusão ao voto de castidade, uma prática ligada diretamente ao ato sexual. Mais adiante, enquanto se abriga numa pousada, o nariz do forasteiro chama a atenção da mulher do dono da hospedaria, que assim como a mulher do trombeteiro, tenta tocá-lo, mas sem sucesso.

Essas duas passagens ilustram muito bem o uso do grotesco como meio de provocar o riso e trazer uma visão de mundo diferente. Oficialmente, para os padrões sérios e pré-estabelecidos, um nariz é simplesmente a parte do corpo pela qual respiramos. Já no contexto carnavalesco, apresentado por Sterne, o nariz assume um outro sentido, deturpando e pervertendo seu significado oficial. O nariz, desse modo, assume o papel de objeto fálico, e essa relação ambígua entre nariz e falo inevitavelmente acaba por causar opiniões divergentes (que podem variar do mero riso à incredulidade ou ultraje) entre os leitores do romance. O próprio Rabelais, como bem aponta Bakhtin, brinca com essa relação entre falo e nariz em *Gargantua* (Livro II, cap. I). A própria linguagem, desse modo, é desfigurada, uma vez que o significado da palavra nariz é posto em questão, abrindo espaço para diferentes interpretações, provando que a visão oficial a respeito de alguma coisa não só não é única e absoluta, como também pode ser determinada por outros fatores, como a imaginação ou consciência do leitor. Um leitor muito inocente, por exemplo, pode deixar de perceber o sentido conotativo da palavra nariz, enquanto um leitor mais malicioso irá detectar de imediato o duplo sentido no qual Tristram propositalmente insere essa palavra.

O grotesco, como foi discutido no início desse tópico, é algo que causa riso e espanto por causa do absurdo, do inverossímil, do ridículo, do

[2] "Benedicity! – What a nose! 'tis as long, said the trumpeter's wife, as a trumpet [...] I'll know the bottom of it, said the trumpeter's wife, for I will touch with my finger before I sleep (Sterne, 2003, p.223)

excesso, isso tudo porque tais conceitos vão de encontro ao que é considerado "normal" pelas instituições oficiais. Se algo é comumente aceito pela sociedade em geral, esse algo não pode ser considerado grotesco. Voltando ao forasteiro do "Conto de Slawkenbergius", o grotesco se dá justamente pelo fato de que seu nariz é algo fora do comum, devido ao seu tamanho, de tal modo que o seu proeminente membro acaba por chamar atenção não apenas dos camponeses, mas também dos membros das classes mais elevadas, como Tristram nos informa:

> Enquanto os iletrados, por estes condutos de informação, afanavam-se todos em chegar ao fundo do poço, onde a VERDADE entretém sua pequena corte, - os doutos também estavam, à sua maneira, ocupados em bombeá-la pelos condutos da indução dialética – não se preocupavam com fatos – raciocinavam[3] (Sterne, 2006, p. 258).

Interessante atentar para o fato de que a palavra *verdade* aparece escrita no texto em letras maiúsculas, como se Tristram quisesse destacar a diferença entre a verdade dos iletrados em contraste com a dos doutos, ou seja, um conflito entre a verdade popular e a oficial.

Dando continuidade ao conto, o debate sobre o nariz do forasteiro segue adiante, chegando até um grupo de juristas, que analisam a questão como se estivessem dando um decreto, ao invés de argumentarem:

> -Nariz tão monstruoso, disseram eles, caso fosse um nariz de verdade, não poderia ser tolerado na sociedade civil – e caso fosse falso – impor à sociedade tais sinais e signos falsos constituem violação ainda maior dos seus direitos, pelo qual esta deveria mostrar-se ainda menos tolerante em relação a ele [4](Sterne, 2006, p. 261).

Nessa passagem temos o exemplo perfeito do grotesco em contraste com os padrões ordenados da cultura oficial. Para os juízes, homens sérios e cultos, é inadmissível que o nariz do forasteiro, nariz esse que foge dos padrões oficias, seja tolerado e aceito na sociedade da qual fazem parte, uma vez que esses juízes ignoram quaisquer verdades que não sejam a deles.

[3] Whilst the unlearned, thro' these conduits of intelligence, were all busied in getting down to the bottom of the well, where TRUTH keeps her little court – where the learned in their way as busy in pumping her up thro' the conduits of dialect induction – they concerned themselves not with facts – they reasoned – (Sterne, 2003, p232).

[4] -Such a monstruous nose, said they, had it been a true nose, could not possibly have been suffered in civil society – and if false – to impose upon Society with such false signs and tokens, was a still greater violation of its rights, and must be have had still less mercy shewn it (Sterne, 2003, p.234)

Também é importante ressaltar que além de usar a passagem acima para contrastar o mundo sério do grotesco, Sterne também aproveita para satirizar o discurso intelectual, ao mostrar o quão inútil é um grupo de juízes que perdem seu precioso tempo discutindo acerca do nariz de um forasteiro. Esse desrespeito em relação ao discurso culto e elevado se encaixa no que Bakhtin chama de *destronamento carnavalesco,* onde o elevado é rebaixado e o rebaixado é elevado. No caso dos juízes e dos doutos, o discurso destes é ridicularizado e inferiorizado, transformando-os assim em algo corriqueiro e de pouco valor.

Para Sterne, um grande gozador assim como Rabelais, nenhum discurso está a salvo de sua pena satírica. Mesmo sendo o próprio Sterne um respeitado pároco, o discurso religioso e as figuras eclesiásticas também são alvos do *destronamento carnavalesco,* e mais uma vez o grotesco e o baixo ventre entram em cena. Em um episódio particularmente cômico, Walter Shandy decide pedir ajuda ao Pastor Yorick (em uma clara alusão ao bobo-da-corte, Yorick, de *Hamlet*, já manifestando no nome do Pastor o destronamento da figura eclesiástica) para mudar o nome do seu filho recém-nascido, pois ele fora batizado com o nome errado (Tristram) porque a criada, diante do Pastor, não conseguiu se lembrar do nome que o Sr. Walter queria dar a criança (Trismegisto). Walter e Yorick são então convidados a participarem de um banquete com um grupo de teólogos, com o objetivo de discutir se o nome do bebê pode ser mudado ou não. A primeira coisa a se notar são os nomes dos tais teólogos: Kysarcius, Phutatorius, Gastripheres e Somnolentius, que à primeira vista parecem ser simplesmente nomes extravagantes, mas que na verdade já denunciam a ideia de rebaixamento com que o romancista se dirige as figuras eclesiásticas. José Paulo Paes, em seu prefácio presente na versão em português de *Tristram Shandy*, "Sterne ou o horror a linha reta", nos fala a respeito dos nomes dos teólogos a pouco citados, dizendo o seguinte: "[...] um dos teólogos se chama Kysarcius, latinização do inglês *arse-kisser* [...] os demais convivas têm nomes como Phutatorius, 'copulador', Gastripheres, 'barrigudo', Somnolentius, 'dorminhoco'" (Paes, 2006, p. 23). Como se pode perceber, os nomes dos teólogos são todos ligados a coisas carnais, ou seja, coisas terrenas. Mais do que isso, seus nomes representam atributos que são

condenáveis pela igreja, como a glutonaria, a luxúria e indolência, sendo esses três dos sete pecados capitais. Quanto a Kysarcius, temos um teólogo cujo nome é uma latinização de *arse-kisser*, ou em português, *beija-bunda*, isto é, um bajulador. É importante lembrar que em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, a bajulação é considerada um dos pecados mais condenáveis pelo poeta, sendo os bajuladores condenados a se afogarem em um lago de fezes por toda a eternidade, "Aqui lisonjas, vis me submergiram; Língua indefesa em bajular hei tido" (Aliguieri, 2010, p. 109). Como se o nome Kysarcius já não fosse o suficiente para relacionarmos o teólogo ao baixo ventre, Sterne ainda faz questão de dizer que o dr. Kysarcius "era dos Kysarcii dos Países Baixos" [5](Sterne, 2006, p. 309). Mas uma vez temos o duplo sentido: Países Baixos é como é conhecida a Holanda, mas também é claramente uma referência as "partes baixas" do corpo.

Uma vez tendo-se iniciado o banquete, os teólogos, acompanhados de Didius, o canonista da igreja, começam a debater se o nome de Tristram pode ser mudado ou não. Sterne, nunca perdendo uma oportunidade de denunciar certas práticas sociais, aproveita para criticar a soberba de certos membros da igreja. O Pastor Yorick (que assim como o protagonista do romance carrega em si muito do próprio Sterne) critica a atitude de alguns eclesiásticos, que utilizam seus sermões como uma mera ferramenta para exercitarem seu intelecto superior, ao invés de pregarem de modo a tocar o coração dos seus fiéis. Apesar de essa crítica em particular ter um caráter sério, o humor e a absurdo nunca estão muito longe em *Tristram Shandy*, uma vez que mal Yorick terminara de falar, uma castanha quente adentra as calças de Phutatorius e se aconchega bem naquele lugar, que Tristram diz "[...] ser aquela abertura específica que, em todas as boas sociedades, as leis do decoro exigem de modo categórico que, como o templo de Jano (em tempos de paz, pelo menos), esteja universalmente fechada" [6](Sterne, 2006, p. 313), fazendo com que Phutatorius berre, a plenos pulmões, um estrondoso palavrão: *PLASAGADECRIS!*, abreviatura da expressão "pelas chagas de Cristo", que no século XVIII era considerada uma expressão

[5]"he was of the Kysarcij of the low countries" (Sterne, 2003, p.285)

[6] "[...] it was that particular aperture, which in all good societies, the laws of decorum do strictly require, like the temple of *Janus* (in Peace at least) to be universally shut up" (Sterne, 2003, p.288)

altamente desrespeitosa por usar em vão o nome de Cristo. A cena toda, que dura apenas alguns segundos, é contada nos mínimos detalhes pelo narrador, numa linguagem predominantemente hiperbólica e exagerada. Sterne, com isso, deixa de lado a discussão religiosa dos teólogos para dar mais atenção ao cômico (terreno), que ganha força em detrimento do religioso (divino), em um exemplo claro de rebaixamento do sagrado. Bakhtin afirma que o "rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal [...] é o céu que desce a terra e não o inverso" (Bakhtin, 1993, p. 325).

Em se tratando de uma obra tão rica e divertida como *Tristram Shandy*, não faltariam exemplos que pudessem ilustrar bem a ideia bakhtiniana de carnavalização. Episódios como a ferida do Tio Toby, que fora acertado na virilha durante a batalha civil de Namur; a circuncisão acidental de Tristram aos cinco anos de idade; o episódio das duas freiras que precisam dizer uma certa "palavra pecaminosa" para que o asno possa seguir em frente; além das já citadas referências a narizes longos, tudo isso são provas de que assim como Rabelais fizera no século XVI, Sterne fez uso constante do grotesco e do baixo material para provocar o riso; não um riso inocente, mas um riso crítico e denunciador, que põe em questão as verdades e valores da sociedade séria e tradicional de sua época.

No mundo de Tristram, o estranho, o bizarro e o absurdo são a regra, e não a exceção. Atentemos por um momento para as palavras de José Paulo Paes, que diz o seguinte acerca dos excêntricos personagens que preenchem as páginas de *Tristram Shandy*:

> É pelo empenho de viverem a sua obstinada "verdade" privativa, não as verdades aceitas pelo comum das pessoas sem escolha nem questionamento, que os grotescos se tornam objeto de irrisão; aparecem como "excêntricos" ou diferentes, e o riso que provocam traduz o reconhecimento dessa diferença (Paes, 2006, p. 29).

Excêntrico e diferente são palavras que descrevem de maneira absolutamente precisa o que é de fato *Tristram Shandy*; e é essa sua singularidade que continua a causar surpresa em seus leitores mesmo já tendo se passado mais de dois séculos desde sua publicação, um dos

motivos pelos quais a obra de Sterne merece não apenas ser lida, mas também ser vista como um reflexo, ou ainda, um ensinamento, não apenas para a sociedade, mas também uma lição para nós mesmos. O humor e o absurdo trazem à tona tudo aquilo que a seriedade e a ordem escondem, e no momento em que esses elementos se misturam, nossa percepção da realidade é distorcida e alterada, sendo essa precisamente a intenção do autor com suas quebras narrativas. As digressões juntamente com o experimentalismo tipográfico reforçam essas quebras narrativas, bem como o tom paródico e satírico do romance.

De acordo com Terry Eagleton[7], desde as fantasias excêntricas das sagas celtas aos grandes antirromances como os de Laurence Sterne e os de James Joyce, o Realismo não tem sido o foco dos artistas irlandeses. De fato, a cultura irlandesa sempre acolheu experimentos antirrealistas. A fragmentação do enredo e o caos narrativo são como que uma paródia do mundo ordenado e realista do livro impresso e das convenções impostas pela sociedade. A carnavalização e rebeldia do irlandês, Sterne, podem servir de exemplo para a recusa de a literatura irlandesa seguir os moldes da tradição inglesa. Afinal, as tradições irlandesas já vinham sendo quebradas pelo controle britânico. Certamente, o longo período de dominação inglesa contribuiu para a fragmentação e instabilidade da identidade da Irlanda. Em termos artísticos e literários, esse fator histórico impulsionou a inovação e a singularidade de escritores como Sterne através de sua escrita desafiadora.

Diante de tudo o que expusemos aqui, é possível confirmar a modernidade, bem como a pós-modernidade da obra de Sterne. A metanarrativa aliada à auto-ironia em *Tristram Shandy* abrem novas perspectivas de análise deste romance. Como bem aponta Manuel Portela, crítico e tradutor do romance, a narrativa do autor irlandês não se deixa encaixar nos modelos já estabelecidos e reconhecidos pela crítica literária, muito menos se deixa prender aos padrões tradicionais. Sua obra não se limita a determinado tipo de análise. Ela permanece aberta para diferentes abordagens, seja a formalista, estruturalista, pós-estruturalista, marxista, enfim, diferentes interpretações renovam e atualizam a recepção de um livro

[7]Introdução de Terry Eagleton ao livro: *Samuel Beckett*: anatomy of a literary revolution (Casanova: 2006, p. 1-9).

como *Tristram Shandy*. Trata-se de uma escrita viva, em movimento, que tende a se adequar a diferentes épocas e contextos devido à universalidade nela contida. Vejamos as palavras de Portela:

> Escrita livre, na experiência literária do século XX, viria a significar não apenas o comprazimento auto-reflexivo de Sterne em simular quebrar os códigos e as regras de escrita de forma autocontraditória e paradoxal, mas também o modo como essa liberdade de escrita se traduzia na intensificação da experiência textual do leitor enquanto vórtice de conexões entre significantes em vez de conexões entre eventos extratextuais. Poderia dizer-se que, no século XX, *Tristram Shandy* começaria a ser experimentado como um romance hipermediado e auto-irónico quanto à possibilidade de uma representação narrativa satisfatória da existência humana (Portela, 2014, p. 45).

A natureza múltipla de *Tristram Shandy* comprova o seu ineditismo. A sátira e a paródia contidas no livro, juntamente com a natureza crítica e filosófica na prosa de Tristram, resultam no sucesso do livro, um livro que traz a genealogia da tradição da paródia e da sátira europeia a exemplo de *Gargântua*, *Pantagruel* e *Dom Quixotede la Mancha*.

Por fim, seria simplista afirmar que *Tristram Shandy* se configura como um romance autobiográfico. Em verdade, trata-se de uma *paródia* do fazer literário. A obra consegue ir ainda mais longe, uma vez que mais do que parodiar um certo estilo, determinados autores, ou ainda, parodiar a sociedade inglesa do século XVIII, Sterne, na realidade, parodia a *própria literatura romanesca* como um todo.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. J. P. Xavier Pinheiro. Ed. Martin Claret, 2010.

ALVES, Tatiana Batista. *A carnavalização em Macunaíma*: um olhar bakhtiniano. Palimpsesto (Rio de Janeiro. Impresso), v. 04, p. 95-112, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Da Universidade de Brasília, 1993.

EAGLETON, Terry. Introduction In: CASANOVA, Pascale. *Samuel Beckett:* Anatomy of a Literary Revolution. London: Verso, 2006.

_____. *The English novel*: an introduction. Singapore: Blackwell, 2009.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999> Acesso em 27 de julho de 2016.

KEYMER, Thomas. *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge: Cambridge, 2009.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade:* ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PORTELA, Manuel. Tristram Shandy ou o livro dos livros. In LAURENCE, Sterne. *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*. Lisboa: Antígona, 2014.

SOERENSEN, Claudiana. *A carnavalização e o riso segundo mikhail Bakhtin*. Travessias (UNIOESTE. Online), v. 11, p. 318-331, 2011.

STERNE, Laurence. *A Vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman***.**Canada: Penguin Books, 2003.

OS AMORES UTILITÁRIOS EM NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA

Larissa da Silva Lisboa Souza*

RESUMO: O artigo tem como objetivo refletir sobre as formas de amar e suas relações nos contextos contemporâneos entre homens e mulheres africanos, a partir da discussão do romance Niketche: Uma história de Poligamia, da escritora moçambicana Paulina Chiziane (2004). No diálogo entre a perspectiva niilista (MONGA, 2010) e a teoria pós-colonial (MATA, 2003), propõe-se observar como as personagens, e seus corpos, experienciam as relações amorosas e as subvertem, construindo, assim, suas autonomias.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Niilismo; Pós-colonial; Mulher; Moçambique.

ABSTRACT: The article aims to reflect on the ways of loving and their relationships in contemporary contexts between African men and women, from the discussion of Niketche: Uma história de poligamia, by the Mozambican writer Paulina Chiziane (2004). In the dialogue between the nihilist perspective (MONGA, 2010) and the postcolonial theory (MATA, 2003), the text proposes to be observed the characters, and their bodies, experience the love relationships and subvert, thus constructing their autonomies.
KEYWORDS: Literature; Nihilism; Postcolonial; Woman; Mozambique.

Niilismo nos trópicos

Para muitos países do continente africano, o final do século XX e início do XXI marcam não um momento de progresso e perspectivas positivas em relação ao futuro, mas sim o esfacelamento do imaginário nacional (Anderson, 2008), a partir da constatação de grupos ditatoriais, corruptos e falaciosos no poder. Já distantes das lutas anti-coloniais, muitos deles tentam construir suas democracias, nos contextos em que o novo *império* (Hardt &

*Doutoranda do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa,da Universidade de São Paulo (DLCV/USP).

Negri, 2001) define as diretrizes do neo-colonialismo, para além de fronteiras e territórios.

Neste período de incertezas, as reflexões do camaronense Célestin Monga no livro *Niilismo e negritude. As artes de viver na África* (Monga, 2010) partem das configurações do imaginário africano na atualidade, desnudando-se de preconceitos, exotismos e reducionismos sobre temas que permeiam o cotidiano de muitos indivíduos, como o amor, a religiosidade, a ritualização em torno do ato de comer, a dança, a música, o corpo e a violência. Todos esses assuntos, segundo Monga, estão concatenados ao niilismo, conceito este em que o teórico apropria-se das discussões do romeno Emil Cioran e do alemão Arthur Schopenhauer, para pensar sobre o continente africano.

Para tanto, Monga afirma que o niilismo parte de três perspectivas: A primeira, referindo-se etimologicamente à palavra em latim *nihil*, significando *nada*, onde o mote é o cansaço mortal de viver. A segunda, na celebração do nada como absurdo. E a terceira, pensa-se em alguma filosofia para a afirmação da existência (Monga, 2010, p.35-36). No decorrer do livro, o crítico faz uso das três vertentes, ainda que mais propenso à terceira.

Por meio de uma série de experiências vivenciadas, o autor reflete sobre o niilismo a partir de um olhar crítico e autorreferencial, colocando em questionamento um continente mítico que é criado pelo imaginário orientalista (Said, 2007) e o desconstruindo, nas observações dos espaços urbanos e rurais, os cosmopolitismos, as desigualdades, a corrupção, ou seja, temas que permeiam o universal, e não apenas o local.

Além disso, é possível observar a discussão ética do corpo e as situações a que ele, muitas vezes, está submetido. Para exemplificar a reflexão, o teórico traz a história real de uma mãe em sua luta diária, na criação de seus filhos, sem a figura do pai ou mesmo alguém que a pudesse ajudar: "Para criá-los, teve que usar o único bem de que dispunha, a saber: seu corpo" (Monga, 2010, p. 127).

Longe de construir um pensamento moralista sobre o corpo, e como ele pode ser experienciado em diversas situações, Monga questiona não a liberdade e suas possibilidades nos desejos múltiplos, mas justamente as impossibilidades, em situações miseráveis em que os sujeitos,

principalmente as mulheres, têm apenas o corpo como agente de sobrevivência.

Situações parecidas podem ser encontradas nos textos literários, nas representações em que abordam a miséria humana e o uso do corpo feminino como única saída para amenizar o sofrimento da vida. Logo, como não se lembrar de Sônietchka Marmieládov, personagem de Dostoievski em *Crime e Castigo*? Uma mulher, vinda de uma família sem recursos, o pai alcoólatra, a madrasta tísica e os irmãos dependentes da mesma, que vê como única solução o uso de seu corpo para retirá-los da penúria. Nas palavras do escritor, uma mulher que "há de existir enquanto existir o mundo" (Dostoievski, 2011, p.55). Protagonistas reais ou imaginárias nos espaços de miserabilidades, em que o corpo feminino é, ao mesmo tempo, sustentáculo da dor e do prazer.

O que assemelha a situação dessas mulheres, vindas de espaços e tempos históricos diversos, é o caráter social envolvido. Em qualquer parte do globo têm-se inúmeros exemplos de condições de vidas carentes, relacionados ao cotidiano das pessoas. Quanto ao corpo feminino, ele torna-se moeda de troca, capital simbólico, fonte de sustento em meio ao sofrimento.

Todavia, se em um ambiente de miséria o corpo torna-se mercadoria, o que dizer das subjetividades de cada indivíduo, como os seus sentimentos? Quanto ao amor, existiria alguma maneira de amar nestes ambientes transtornados? E, se ele existe, qual o seu papel?

Para discutir os usos do corpo, a partir do viés do amor, este artigo abordará o livro *Niketche, uma história de poligamia* (Chiziane, 2004), da escritora moçambicana Paulina Chiziane[2], um romance que ambienta o cotidiano de mulheres e as contradições amorosas nas relações monogâmicas e poligâmicas da sociedade contemporânea moçambicana.

[2]**Paulina Chiziane** nasceu em Gaza, Moçambique, em 1955. A escritora cresceu nos subúrbios da cidade de Maputo, capital do país. Criada em uma família protestante que falava, além do português, as línguas Chope e Ronga, Chiziane participou ativamente do cenário político do país, enquanto membro da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) na juventude. Posteriormente, deixou a militância política para se dedicar exclusivamente às questões literárias. Paulina foi a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique. É autora de livros célebres, como "Balada de Amor ao Vento" (1990) e "O alegre canto da Perdiz" (2008).

O amor e seu caráter múltiplo

Para discutir as relações amorosas e as contradições contemporâneas sobre o amor é preciso pensar em seu significado deslocando-o da ideia ainda muito presente no imaginário coletivo: o amor romântico. Assim, é possível refletir sobre seus múltiplos formatos, desnudando-se dos contos de fadas, novelas e romances em que os casais vivem, ou desejam viver, felizes para sempre.

Em seus estudos sobre a história do amor, na perspectiva sociológica, Ana Sofia Antunes das Neves (2007) constrói um percurso teórico que se inicia a partir da década de 70 do século XX. Como uma possível definição de amor, das Neves apropria-se das discussões do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1988), compreendendo-o como um fenômeno histórico. Nesse sentido, o amor só existe concatenado a um código social e na relação entre os indivíduos (Neves, 2007, p. 610-611). Definição essa que vai de acordo com os estudos dos psicólogos Anne Beall e Robert Stenberg, que o definem como uma construção social, de uma experiência não universal e que é definida de variadas formas, em função da cultura (Ibidem, p.612).

A concepção do amor como uma construção social, e de perspectivas culturais, foi muito bem observada por Pierre Bourdieu no livro *A dominação masculina*, discutindo o androcentrismo nas sociedades e, contraditoriamente, as múltiplas possibilidades do amor que são geradas (Bourdieu, 2012). Bourdieu, nesse sentido, apropria-se do termo *amor fati*, ou *amor de destino social*[3], contrariando a ideia do amor romântico, representação máxima nos espaços androcêntricos.

Baseando-se em estudos das camadas populares francesas, o teórico reflete que esse tipo de amor, muito vezes, é tratado como uma escolha do destino, que pode ou não ser uma predileção forçada, já que as condições sociais impossibilitam o desejo realizável. Dessa maneira, essas experiências amorosas perpassam apenas o sentimento necessário à sobrevivência. Por

[3]O termo *Amor fati*, do latim: 'amor,óris' (amor a algo) e 'fatum' (destino), é uma expressão latina que significa "amor ao destino". O termo também foi usado pelo filósofo Friedrich Nietzsche, com algumas variantes em seu significado. Bourdieu amplia seu conceito: amor de destino *social*.

essa razão, o *amor fati* relaciona-se com as questões socioculturais que o envolvem.

Célestin Monga trouxe a discussão das multiplicidades do amor no contexto africano contemporâneo. Segundo ele, "Para compreender este termo, dentro de uma perspectiva africana, é preciso se desnudar da ideia do amor romântico ocidental." (Monga, 2010, p.49).

O amor no continente africano, segundo o autor, tem maior relação com um sentido utilitarista do que com uma perspectiva sentimental, romântica. Em países em que a miséria é mais latente, esse sentimento toma novos contornos, baseando-se na ideia do cuidado de si (Idem, p.50).

Contudo, o que seria esse cuidado quando a abordagem está direcionada especificamente com o continente africano? O enredo do livro *Niketche: Uma história de poligamia* (Chiziane, 2004) elucida os questionamentos em relação ao cuidado. A história da protagonista Rami, uma mulher do sul de Moçambique, parte geográfica do país majoritariamente cristã, tenciona as multiplicidades do amor a partir de um conflito inicial, a descoberta da vida poligâmica de seu marido, Tony.

Rami, no começo da narrativa, demonstra uma grande proximidade com a ideia do amor romântico, em que o homem e a mulher, dentro de uma perspectiva monogâmica e androcêntrica, devem ser felizes para sempre. Por isso, no grande desejo de reconquistar o amor do marido, o romance abarca, inicialmente, esse tipo de amor.

Essa perspectiva é reforçada pelas rememorações da personagem sobre sua formação e ensinamentos durante a vida, a partir de crenças e desejos baseados na submissão e silenciamento da mulher, como rege o amor romântico. Outro exemplo que legitima a importância desse amor na vida de Rami tem relação com a traição do marido, visto que, ainda que a protagonista tenha descoberto o adultério, tem o desejo de que todos os conflitos cessem, e que eles possam voltar a serem felizes, no seio da tradicional família cristã.

A narrativa, todavia, não traz apenas a vida de Rami. Ao longo da história, a protagonista conhece as amantes do marido. E, esses encontros, além de marcantes, foram essenciais a ela, pois Rami percebe que essas mulheres não eram suas inimigas, mas também vítimas de uma sociedade

desigual, em que homens e mulheres não têm os mesmos direitos. A personagem inicia, assim, a aprendizagem, com essas **outras** mulheres, das multiplicidades do amor.

Enquanto Rami vivia a ideia do amor romântico, subjugado, aquele que é, a todo custo, assegurado pelo discurso cristão, que somente a morte poderá separar um homem de uma mulher, as amantes de Tony exerciam as múltiplas formas de amar, sobrevivendo, assim, aos contextos cotidianos da miséria moçambicana.

Em sua primeira conversa com Rami, Saly, a terceira amante de Tony, diz: "[...] eu sou pobre. Sem pai, nem emprego, nem dinheiro, nem marido. Se não tivesse roubado o teu marido, não teria nem filhos, nem existência. Digo a toda a gente que sou casada e tenho um marido um dia por mês. E sou feliz" (Chiziane, 2002, p. 66-67).

Assim como as outras amantes, Saly representa os problemas de gênero que envolvem o país, como a falta de acesso à escola e ao mundo do trabalho às mulheres. Situação que ultrapassa as narrativas literárias e imagéticas sobre o feminino em Moçambique. Visto que, no período pós-independência[4], a primeira Constituição do país estabeleceu iguais direitos para homens e mulheres. Entretanto, há ainda uma persistente divisão e desigualdade de trabalho entre os gêneros, além de altas taxas de analfabetismo entre as mulheres (que são 53% da sociedade e 66,7% delas são analfabetas), HIV, mortalidade materno-infantil e altos índices de violência contra a mulher.

Paulina Chiziane, construindo personagens que são de diferentes regiões do país, com suas distinções étnicas, culturais e econômicas, discute em seu romance os problemas de gênero em Moçambique. Rami, por exemplo, representa as mulheres do sul, considerado um território mais desenvolvido, com cidades urbanizadas e, assim, proporciona, ainda que com muita desigualdade, certos benefícios às mulheres: níveis de escolaridade maior, acessos a alguns bens culturais, além de estarem mais presentes no mundo do trabalho. Enquanto o norte do país é considerado uma região menos desenvolvida, rural, com maior número de comunidades

[4] Moçambique tornou-se independente em 1975.

islâmicas, a maior parte das mulheres não frequentam escolas, e os diversos acessos são limitadores, a exemplo da personagem Saly.[5] Todavia, a autora não essencializa essas diferenças. Pelo contrário, levanta as contradições existentes entre elas.

Os amores utilitários

No primeiro capítulo de seu livro, Celéstin Monga traz um relato que demonstra a utilidade do amor em um ambiente hostil. Certa vez, queria comer algumas frutas que não tinham no hotel em que estava hospedado, na cidade de Duala, nos Camarões, e resolveu ir até um mercado popular. Foi então que, ainda dentro do carro, uma vendedora muito nova, aparentando seus 15 anos, foi até ele e ofereceu um cesto de frutas. Ele comprou todas elas e lhe entregou uma quantia adicional. A mãe da menina, observando tudo o que estava acontecendo, e percebendo que ele havia dado além do valor proposto, chegou até o carro e ofereceu sua filha a ele. Monga, muito assustado com o que estava acontecendo, começou a discutir com a mulher, que disse: "Sei que minha filha **ama**o senhor. Minha filha sofre muito no mercado, e eu sofro por vê-la sofrer" (Monga, 2010, p.44).

O teórico começa, então, a discutir a estranha forma de amar nesse ambiente, a partir de alguns questionamentos: Será que a menina poderia mesmo vir a amá-lo? Por que a mãe afirmava isso? A incompreensão de Monga estava justamente na ideia que tinha sobre o amor, afinal não pensava ele nas multiplicidades deste termo, e nas rasuras de uma perspectiva romântico-ocidental naquele contexto de pobreza. Quais seriam, então, os determinantes do amor nesses casos? O afeto é mesmo uma questão de escolha?

Em um espaço de miséria, o cuidado de si baseia-se na sobrevivência. É nesse sentido que o autor fala sobre as multiplicidades de amar no contexto africano, trazendo o conceito de *amor utilitário*, que abarca a amplitude das reflexões niilistas. Logo, o amor utilitário é desnudado da ideia romântica, mas nem por isso deixa de ser considerado como uma forma de amar. Sua

[5] Informações retiradas do site do movimento feminista de Moçambique: Mulher e Lei na África Austral. Disponível em: http://www.wlsa.org.mz/ Acesso em: 06/03/2017.

utilidade está, justamente, na descentralização do caráter limitador do amor romântico. O termo amplia a reflexão de que amar, muitas vezes, não está associado apenas à ideia idealista e individual. O amor utilitário entende o indivíduo como parte de uma sociedade e não o mesmo deslocado do mundo. Enquanto o amor romântico prioriza a felicidade efêmera do sujeito, o amor utilitário privilegia a existência, sendo ela feliz ou não. O primeiro está baseado no desejo, o segundo, na concretização da vida.

A socióloga Glaucia Russo (2011), em suas reflexões sobre a relação do amor com o dinheiro nas sociedades modernas, afirma que: "Em uma sociedade em que a economia monetária está fortemente desenvolvida, não basta apenas amar: é preciso ter condições de sustentar, de arcar com as necessidades do ser amado ou, pelo menos, de colaborar com o próprio sustento" (Russo, 2011, p.125).

Porém, somente nas sociedades modernas, em que sustentam uma economia mais desenvolvida, não bastaria apenas amar? O desenvolvimento do amor é uma questão dialética em diversos espaços e tempos, visto que, tanto a questão sentimental do sujeito individual, como a perspectiva coletiva estão envolvidas. Logo, a relação do amor com o sustento e a sobrevivência do outro sempre estiveram em pauta.

As mais diversas criações artísticas também abarcaram essa dialética. No filme *Mônica e o desejo*, do cineasta sueco Ingmar Bergman, de 1953, a história de dois adolescentes que fogem para uma ilha, experimentando a ideia do amor romântico e as ilusões de toda a felicidade que ele envolve, desenrola-se no conflito dialético entre o amor romântico e o utilitário. Mônica engravida e, sendo eles jovens e inexperientes, voltam para a cidade e efetivam sua união, mas precisam trabalhar para sustentar a criança e a situação em que vivem. Mônica, então, se vê completamente distante do que acreditava como amor e resolve fugir, deixando marido e filho.

Trazendo o amor para o campo socioeconômico, portanto, é possível compreender o papel que a personagem masculina representa para todas as mulheres em *Niketche*: um amor utilitário. Tony, um homem com um alto cargo na Polícia moçambicana, é a condição de sustento de suas famílias; o provedor econômico para que todas elas possam sair da condição de miséria. Sem Tony, que é o alicerce econômico de suas vidas, essas mulheres

estariam entregues à mingua. E ele tem consciência do seu papel nesta relação: "Fiz de vocês mulheres decentes, será que não entendem? São menos cinco mulheres a vender o corpo e a mendigar amor pela estrada a fora. Cada uma de vocês tem um lar e dignidade, graças a mim. Agora querem controlar-me?" (Chiziane, 2002, p.142).

Se Tony é o alicerce econômico, cada uma dessas mulheres tem em seus corpos o sustentáculo da relação amorosa utilitária. O corpo feminino, assim como em Dostoievski, é instrumento de sobrevivência; o que garantiu a todas essas mulheres um passo adiante na luta contra a miséria.

> A Mauá é o meu franguinho [...] A Saly é boa de cozinha. [...] A Lu é boa de corpo e enfeita-se de arte. [...] A Ju é a mais bonita de todas vocês. [...] Da Rami? Nem vou comentar. É minha primeira Dama. Ela é minha mãe, minha rainha, meu âmago, meu alicerce (Idem, p. 139).

Saly, a terceira amante, diz que é feliz, enquanto a mãe da garota que vende frutas na rua, no livro de Monga, fala que sua filha poderia vir a amar um homem desconhecido. O amor utilitário é desprendido de sentimentalismo. "Desmistifica-se o amor, portanto, retirando-lhe o veneno. Para isso, evita-se o excesso de sentimento. Só as mulheres capazes de compreender isso estão preparadas para uma vida conjugal tranquila." (Monga, 2010, p.50).

O corpo, dessa maneira, é instrumento para o acesso àquilo que antes elas não tinham: condição de sustento. O amor utilitário é o que as encoraja viver e assim conquistarem suas autonomias.

O amor utilitário e a teoria pós-colonial

No artigo sobre a condição pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa, Inocência Mata (2003) discute que o pós-colonialismo reflete sobre os países que eram antigas colônias e que hoje agenciam suas independências, porém entendendo suas condições periféricas.

Sob a perspectiva da consciência, as narrativas que antes traziam certa utopia sobre os contextos africanos e suas mudanças, agora se adaptam às exigências e experiências modernas. Por conta disso, ao invés da utopia de

um continente africano livre e integrado, as narrativas trazem a consciência do começo de um tempo menos esperançoso, porém mais realista.

A perspectiva pós-colonial vai de encontro com essa transformação. Ela representa a própria fragmentação dos sujeitos e de seus discursos. No campo estético da escrita, suas marcas podem ser encontradas na mistura dos gêneros e sua desintegração conceitual; no campo das temáticas, com sujeitos conscientes de sua situação pós-colonial, em que a descolonização na África é ainda colonizada tanto por agentes externos, o neoliberalismo, como por internos, os repressores grupos de poder.

No livro de Paulina Chiziane existem algumas estratégias discursivas que servem como paradigmas das questões pós-coloniais. Algumas delas podem ser representadas pelo diálogo entre tradição e modernidade, na discussão da poligamia, a partir das situações das mulheres envolvidas, como o tradicional papel da mulher submissa e doméstica, e da mulher moderna, ativa e representativa no mercado de trabalho, portanto, independente.

Nesse diálogo, a escritora conseguiu construir um romance realista às questões de gênero, pois nem sempre a tradição tem a ver com o atraso e submissão da mulher. Em *Niketche*, Rami é a única que não sabia das amantes do marido e, quando descobre, sofre por isso. Seu sofrimento está baseado na ideia que tem do casamento e das relações de gênero dentro das sociedades cristãs. Ainda que tenha estudado, não conseguiu alcançar seu lugar no mercado, sua autonomia, assim como muitas mulheres que hoje se submetem aos maridos, deixando de lado suas conquistas pessoais.

As amantes de Tony, em contrapartida, vivem em um ambiente onde a poligamia é consentida. Se não mais felizes, pelo menos têm consciência da vida real que o marido leva. E, para suprirem seus desejos, enquanto o marido está com as outras mulheres, elas subvertem a condição do concubinato (afinal, viviam uma relação de poligamia, mas não oficializada), garantindo a autonomia de seus próprios corpos, também construindo relações poligâmicas com seus amantes, ainda que a poligamia seja permitida apenas aos homens, em algumas regiões do país.

A contradição está muito presente. O diálogo entre Rami e Saly é um dos exemplos. Saly, moradora da zona rural do norte de Moçambique, teve

sua educação, como mulher, na escola de iniciação para as mulheres do norte, um lugar em que elas aprendem sobre os prazeres do corpo e seus desejos, garantindo um futuro da vida conjugal com mais prazer, tanto às mulheres, como aos homens. Para Rami, que vivia um cotidiano completamente distinto, tudo era uma novidade, porque a escola de iniciação fora proibida nos locais de colonização cristã, como o sul do país.

> – Não tens culpa – comenta Saly. – Vocês do sul deixaram-se colonizar por essa gente da Europa e os seus padres que combatiam as nossas práticas. Mas que valor tem esse beijo comparado com o que temos dentro de nós? [...] Rendo-me perante essas camponesas, que sabem de sexo como doutoras, e escrevem os contornos da vida com as linhas do sexo (Chiziane, 2002, p.180-181).

Além disso, outra estratégia discursiva pode ser bem observada na remitologização presente no texto, como forma de sobreviver ao sofrimento, em que Inocência Mata nomeia como "estratégias de enfrentamento do real" (Mata, 2003, p.68-69). Em *Niketche*, isso é perceptível na relação de Rami com o espelho de seu quarto, construção imagética da recriação do conto de fadas *Branca de Neve e os SeteAnões*, em que o espelho seria um confidente, para auxiliá-la em suas reflexões e ações futuras. O espelho, aquele que a ouve dos medos, anseios, sofrimentos e alegrias.

É notório que o objeto nada mais é do que a própria personagem olhando para si. Um enquadramento da sociedade sobre a mesma, criticando-a de seus atos, como um olhar crítico para a sua condição de mulher, na busca por uma força interior, que dê a ela condições para suportar a situação em que vive, na resolução de seus conflitos.

No excerto abaixo, um diálogo que explicita a remitologização entre Rami e seu espelho, após a primeira visita à amante de Tony,

> - Espelho, espelho meu, vejo o que fizeram de mim!
> - Fizeram-te o que mereceste, amiga minha.
> - Achas que fiz mal?
> - Agrediste a vítima e deixaste o vilão. Não resolveste nada.
> - Ah! (Chiziane, 2002, p.27).

Além dessas questões, que se enquadram na perspectiva pós-colonial, os mecanismos existentes de racismo e preconceito no romance também são marcas de um tempo de contradições e conflitos, a exemplo do aparecimento de mais uma amante de Tony, Eva, que, além de mais clara que todas as outras, era a única que tinha um emprego e não dependia de homem algum.

O excerto a seguir exemplifica este conflito. Tony é questionado por Rami e suas amantes, porque resolveu conquistar mais uma mulher, "- Vontade de variar, meninas. Desejo de tocar numa pele mais clara. Vocês são todas escuras, uma cambada de pretas." (Chiziane, 2002, p.140).

E, finalmente, a consciência sobre o próprio corpoe a sexualidade oprimida dentro docasamento cristão fecha os exemplos desses conflitos inseridos no romance, como marca do amor utilitário. Na busca de Rami pelo prazer que não tinha com Tony, a personagem compartilha o amante de Luísa, uma das amantes de seu marido, ainda que de forma conflituosa, como no excerto adiante, em que a protagonista desabafa,

> A culpa foi toda minha. O meu corpo inteiro treme como um terremoto. De medo. De vergonha. Dormi com o amante da Lu! Aquela sedenta era eu, no meio do deserto, perseguindo um grão de chuva [...]. Entreguei-me a um desconhecido como uma vagabunda [...]. Sempre vivi acima das outras mulheres porque era a mulher de todas as virtudes (Chiziane, 2002, p.80).

Ou, ainda, na construção de um novo relacionamento com Levy, irmão de Tony, já se sentindo menos culpada, "Ele dá-me um beijo pequeno. Um beijinho suave e incendeia-me toda com sua chama. As suas mãos macias tocam o tambor da minha pele. Sou o teu tambor. Levy, toca na minha alma, toca [...]. Meu Deus, o paraíso está dentro do meu corpo" (Chiziane, 2002, p.225).

Logo, o desenvolvimento da consciência da protagonista seria como uma revitalização de um sonho antes adormecido, o de ser mulher e agente de seu próprio corpo, sua própria vida. Dentro deste mecanismo de consciência, a personagem em *Niketche* faz o mesmo percurso espiralar a que a literatura pós-colonial está envolvida.

Segundo Inocência Mata, a grande narrativa africana passa por um percurso espiralar de revitalização do sonho, que parte de contextos trans-

históricos (questões culturais, econômicas, sociais etc). O percurso pode começar a partir de uma utopia, a criação de um sonho, uma mudança, mas chega à distopia, que é o desencantamento frente às dificuldades existentes, levando à atopia, a amarga lucidez de uma realidade sem sonhos. Contudo, por ser espiralar, da atopia, novos sonhos podem ser criados para que, no futuro, uma nova utopia seja construída (Mata, 2003, p.50).

Ainda que muitas narrativas, como em *Niketche*, não demonstrem esse lado circular final do percurso, voltando para a utopia, a realidade passa a ser menos utópica, porém mais concreta. Como discutido anteriormente, o início da narrativa em *Niketche* traz uma protagonista ambientada em uma perspectiva utópica de amar, o amor romântico, "Hoje quero fazer o que fazem todas as mulheres desta terra. Não é verdade que pelo amor se luta? Pois hoje quero lutar pelo meu. Vou empunhar todas as armas e defrontar o inimigo, para defender o meu amor" (Chiziane, 2002, p.19).

Com o decorrer da história, essa perspectiva utópica ganha novos rumos. Rami passa a perceber que o amor é múltiplo e que, enquanto luta por seu amor romântico, as amantes de Tony vivem um amor utilitário, para suas sobrevivências. E, assim, a personagem caminha pelo encontro da desilusão desse amor romântico, fantasioso e ingênuo que vivia, chegando à distopia.

Rami, então, vê em sua estratégia de salvar seu casamento, e retomar tudo como era antes, como um erro. Ela percebe que nada mais pode ser feito para que o amor romântico sobreviva. A amarga lucidez da consciência de que esse amor, na verdade, não existe, chega até ela. E, por isso, seu sofrimento é ainda maior. Neste momento, a narrativa se enquadrar na fase da atopia: "Já esgotei todas as lanças, perdi a batalha." (Idem, p.176).

Porém, assim que Rami tem consciência desta amarga lucidez do amor, compreende que pode voltar a sonhar com uma realização da vida, mas de uma forma mais madura e menos ingênua. Isso se confirma na sua imersão pelo mundo das mulheres do norte, que vivem em lares poligâmicos. A personagem vai conhecer uma escola de iniciação, onde essas mulheres aprendem sobre o amor, o corpo e os prazeres para uma vida feliz. E é neste estágio da narrativa em que Rami se lembra, vagamente, da frase

de Simone de Beauvoir "Ninguém nasce mulher, torna-se. Onde terei eu ouvido esta frase?" (Idem, p.35).

Dentro da perspectiva dialética, é através de um contexto poligâmico, não cristão, a partir da convivência com as mulheres do norte de Moçambique, o norte "atrasado", que a protagonista de *Niketche* faz referência àquela que trouxe uma enorme contribuição aos estudos sobre a mulher no século XX, Simone de Beauvoir. "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (Beavoir, 1967, p.9). Mas quando um sujeito torna-se mulher, ele é considerado como o **outro**. Rami percebe, então, que independente de ser cristã ou não, poligâmica ou não, toda mulher está encarcerada dentro de um corpo, o corpo feminino.

O reencantamento de seus sentimentos, longe da ideia ingênua do amor romântico, somente surge quando ela descobre em seu corpo, até então ultrajado, os mecanismos de desejos e prazeres, entregando-se às novas experiências e a um novo homem, uma nova história. Assim, o texto chega à heterotopia, um lugar outro, longe das experiências vivenciadas pela personagem, até então.

A consciência de Rami, ao longo da narrativa, é epidêmica. Nos diversos encontros entre a protagonista e as amantes do marido, todas essas mulheres dialogam sobre seus amores e dores, desejos frustrados e sofrimentos carregados, ao longo de décadas de submissão a um só homem. E, a partir dessas frutíferas experiências, a consciência de Rami resulta na consciência coletiva de todas essas mulheres. Cada uma delas, nesse sentido, passa a refletir sobre estratégias próprias para construir suas autonomias, garantindo suas sobrevivências.

O utilitarismo do amor serviu para que todas as mulheres pudessem se desnudar do amor romântico que poderiam ter por Tony, para construir uma maior utilidade deste sentimento: a solidariedade entre elas. E, assim, serem protagonistas de suas vidas, assumindo seus próprios papéis.

É importante ressaltar, contudo, que o amor utilitário no livro pôde expandir-se de seu formato fixo, na relação entre dois sujeitos. Em *Niketche*, este tipo de amor é solidário entre as próprias mulheres. Rami, portanto, aprendeu a amar a essas mulheres, porque entendeu que todas elas

representam um só corpo, um só gênero, e que, por isso, precisariam se unir para que pudessem conquistar suas autonomias.

A ideia do cuidado de si também pôde se expandir. Rami, em seu amor utilitário, não pensou apenas nela, como sujeito deslocado de um contexto específico, mas em si enquanto coletivo, pois praticou a ação de solidariedade, ao mesmo tempo em que a recebeu das outras mulheres. O cuidado de si no romance de Paulina Chiziane é coletivo. Logo, o pronome representa todas as mulheres que estiveram envolvidas na narrativa.

Ao longo da história, cansada de ouvir os lamentos das amantes do marido, pelo mesmo descaso e sofrimento que ela vivia, a protagonista diz: "Aguentei com elas até onde pude até que lhes disse: Isto acontece porque não trabalham". E, consequentemente, Rami, por ser a primeira esposa e que tem certa autonomia com o dinheiro do marido, passa a ajudar as amantes, para que elas possam ter condições de construir seus negócios, garantindo seus sustentos e, assim, dependendo cada vez menos de Tony.

Ao final da narrativa, Tony já não é mais o alicerce da roda poligâmica que construiu. Suas mulheres, agora pequenas empresárias, já não buscam mais em sua figura um conforto para a vida. Percebendo isso, o mesmo diz:

> - É desagradável ter que marcar audiências com as minhas próprias mulheres. Tenho que marcar as horas e os minutos para desfrutar da sua companhia. E pior que tudo, os meus filhos seguem os exemplos das mães, não me ligam. De tudo ter, acabei não tendo nada. As minhas esposas esvoaçam como pássaros numa gaiola aberta, e eu fico a olhar, espantado, essas mulheres a quem amordaçava as asas e afinal sabem voar. Ontem, vendedeiras de esquina, eram submissas e me adoravam. Hoje, empresárias, já não me respeitam (Chiziane, 2002, p.304).

Enquanto Rami buscou no seu reencantamento o sonho de poder voltar a sentir o prazer pela vida, a se olhar no espelho sentindo-se uma mulher desejada, mais segura, e aprendendo, com suas parceiras, que as multiplicidades do amor existem para que elas possam se libertar dos aprisionamentos da vida, Julieta, Luísa, Saly e Mauá Salué, antes apenas coadjuvantes de Tony, conquistaram seus espaços na história, fazendo com que o alicerce econômico se tornasse outro, o trabalho e a liberdade em poder agenciar suas vidas.

O amor utilitário para essas mulheres pôde ou não representar uma vida mais feliz. Mas isso Simone de Beauvoir já bem dizia, que a consciência de gênero não tinha a ver com a felicidade e que a autonomia da mulher não traria, necessariamente, um conforto (Beavoir, 1967). E por isso, talvez, Célestin Monga apropria-se de um termo ocidental, o niilismo, para pensar sobre as sociedades africanas contemporâneas, visto que, a consciência da subalternidade (Spivak, 2014) nem sempre é carregada de positividades.

Contudo, o que realmente importa é que, no romance de Paulina Chiziane Tony já não tem mais espaço no hexágono amoroso. Assim, a única figura poligonal possível ao final da narrativa é o pentágono, cinco pontos que formam o amor pela libertação da mulher.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas.* Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: Fatos e Mitos. Vol.1* Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *O segundo sexo: A experiência vivida. Vol.2* Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina.* Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHIZIANE, P. *Niketche: Uma história de poligamia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo.* Trad.: Ivan Petrovick e Irina Wisnik Ribeiro. São Paulo: Martin Claret, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Trad.: Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATA, I. "A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns". In: LEÃO, V. (Org.). *Contatos e ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa.* Belo Horizonte: PucMinas, 2003.

MONGA, C. *Niilismo e negritude. As artes de viver na África.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MONTSERRAT, G. *Políticas de gênero e feminização da pobreza em Moçambique.* CMI. Noruega, 2008. Disponível em: http://www.cmi.no/publications/file/3813-genero-e-pobreza-em-moambique.pdf Acesso em: 12/02/2015.

NEVES, A. S. A. "As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"?" In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.15(3), p.609-627, setembro-dezembro, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ref/v15n3/a06v15n3 Acesso em: 12/02/2017.

RUSSO, G. "Amor e dinheiro. Uma relação possível?" In: *Caderno CRH*. Universidade Federal da Bahia, vol. 24, n.61, p.121-134, janeiro-abril, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792011000100009 Acesso em: 12/02/2017.

SAID, Edward W. *Orientalismo.* O Oriente como invenção do Ocidente. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad.: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

SOBRE O INGÊNUO E O AUTORREFLEXIVO NO MUSICAL CINEMATOGRÁFICO: LA LA LAND E DANÇANDO NO ESCURO

Luciana Molina Queiroz*

RESUMO: Este artigo investiga o gênero musical no cinema a partir de uma perspectiva materialista através da análise dos filmes Dançando no escuro, de Lars von Trier, e La La Land, de Damien Chazelle. Para tanto, conceitos existentes na Estética filosófica desde pelo menos Poesia Ingênua e Sentimental, de Schiller, tais como ingenuidade e reflexividade, são discutidos. Para Adorno, os produtos da Indústria Cultural são em sua maioria ingênuos. Ele elogia a reflexividade na arte porque a vê como uma possibilidade de transpor esse tipo de construção ideológica feita pela indústria. A hipótese é de que o gênero musical geralmente usa a autorreflexividade e retrata o show business, mas, ao invés de mostrar a opressão implícita na produção, esconde importantes aspectos do funcionamento da indústria cinematográfica.
PALAVRAS-CHAVE: Autorreflexividade. Ingenuidade. Indústria Cultural. Cinema. Musical.

ABSTRACT: This paper investigates the musical genre in film from a materialist perspective through analyzing Dancer In the Dark, by Lars von Trier, and La La Land, by Damien Chazelle. In order to accomplish this aim, concepts that exist in philosophical aesthetics at least since On Naïve and Sentimental Poetry, by Schiller, such as naivety and reflexivity, are discussed. For Adorno, the products of Culture Industry are mostly naive. He praises the reflexivity in art because he sees it as a possibility of transposing this kind of ideologically construction made by the Industry. The hypothesis is that the musical genre usually uses the self-reflection and portrays the show business, but rather than showing the oppression implicit in the production the musical conceals some important aspects of the cinematographic industry.
KEYWORDS: Self-reflection. Cultural Industry. Naivety. Film. Musical.

*Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com bolsa do CNPq.

Don Lockwood, interpretado por Gene Kelly, é um galã de filmes mudos que faz muito sucesso. O ano é 1927. Havia sido lançado o primeiro filme falado, O Cantor de Jazz. Rapidamente está se perdendo o interesse pelos filmes silenciosos e Lockwood percebe que ele próprio precisa se adequar às novas tendências do cinema e participar de filmes que fizessem uso do som. Em uma das cenas ele está fugindo de suas fãs e admiradoras e acaba pulando no carro de Kathy Selden, interpretada por Debbie Reynolds. Ela é uma atriz e cantora de teatro. A princípio, diz não reconhecer o vaidoso ator, e afirma que não assiste a filmes, pois prefere o teatro. Ela chega a desprezar os filmes feitos por Lockwood, sugerindo que não é possível compará-los à grandeza das obras escritas por Shakespeare ou Ibsen.

O flerte entre ambos, iniciado com repulsa e em seguida transformado em atração e enamoramento, é ao mesmo tempo uma estratégia retórica para convencê-la (e, possivelmente, também o público) de que, afinal, o cinema nada ficava a dever às apresentações ao vivo. Esta cena que acabei de descrever faz parte de *Singing in the Rain* (1952), um dos filmes mais famosos a terem sido realizados na indústria cinematográfica estadunidense. Considerado hoje um clássico, é uma referência constante quando se quer tratar do gênero musical. Mais do que analisar como ela se constrói a partir de clichês muito familiares para quem assiste a filmes em geral, interessa-me investigar como essa cena, assim como outras de filmes musicais, participam de um discurso a respeito da própria indústria cinematográfica. Estamos acostumados a entender esse expediente metalinguístico como um elemento de autorreflexividade.

Durante o período romântico e até Hegel observamos certo desdém em relação à autorreflexividade e sentimentalidade das obras que estavam surgindo. Schiller toma quase como óbvia a ideia de que a arte ingênua é superior à arte sentimental porque a primeira se expressa com espontaneidade, sem abusar da reflexividade.

Adorno realiza quase uma inversão no que diz respeito a essa hierarquia de valores colocada por Schiller, uma vez que, a seu ver, as produções da Indústria Cultural são fortemente marcadas pela ingenuidade. A arte elaborada e complexa, em oposição, caracteriza-se, de maneira direta ou indireta, por uma intensificação intelectual e, consequentemente, por

reflexões sobre si mesma. Obras mais reflexivas exigiriam igualmente maior reflexividade na recepção. Assim, poderia prover uma alternativa para essa ingenuidade que, na Indústria Cultural, serve para reproduzir a ideia de que o mais espontâneo é o mais verdadeiro e justo. Ou seja, o ingênuo é identificado como afim ao *status quo*. Para fazer essa interpretação da ingenuidade e da reflexividade, Adorno provavelmente tinha em vista as produções hegemônicas da Indústria Cultural e as inovações do modernismo, que habitualmente são entendidas como completamente opostas. A princípio, poderíamos entender os recursos metalinguísticos existentes em filmes como Cantando na chuva como muito distantes da espontaneidade e da ingenuidade, porque esses se constituem a partir de mecanismos que questionam e nos fazem duvidar de nossa compreensão imediata da produção cinematográfica.

Neste ensaio buscarei embaralhar ainda mais os juízos de valor sobre a arte autorreflexiva a partir de um ponto de vista dialético e materialista. Nas produções que observamos ao longo do século XX e XXI, encontram-se pelo menos dois modelos paradigmáticos de autorreflexividade. Se, por um lado, há a autorreflexividade crítica, que se torna uma forma particularmente bem-sucedida de questionar os aspectos materiais da produção e da recepção de uma obra, ao deixar ver a opressão engendrada pela indústria de entretenimento, por outro, há também a autorreflexividade capaz de escamoteá-la. Parece-me que esta última se encontra de maneira bastante pronunciada no gênero musical hollywoodiano, que nos mostra as produções da indústria como um mundo de sonho, repleto de *glamour*.

Ao invés de buscar uma terminologia e categorização específicas para essas obras, gostaria de entender o caso do gênero musical como uma demonstração de como os recursos da arte de vanguarda são rapidamente incorporados pela indústria do entretenimento, e tampouco eles garantem por si só que essas artes tenham uma relação crítica com a realidade social. No caso do musical, esses recursos estavam lá já em seu início. Em razão disso, a análise imanente das diferentes obras se torna mais necessária e relevante. Recursos formais não podem ser entendidos, de maneira isolada, como críticos e progressistas.

Podemos com a análise do musical matar dois coelhos com uma cajadada só. O gênero nos oferece modelos para a compreensão dos primórdios da Indústria Cultural no que se refere não somente ao cinema mas também à música comerciais. O musical, talvez mais claramente do que outros gêneros, participa da representação ideológica da Indústria Cultural como continuidade da cultura popular. Aqui não pretendo reproduzir ao pé da letra e de maneira acrítica a reflexão de Adorno sobre o jazz, mas antes apontar o que há de mais relevante em sua reflexão sobre a Indústria Cultural: a percepção de que, ao invés de democratizar e tornar universal o acesso à cultura elaborada, a Indústria Cultural propicia majoritariamente acesso a produtos estereotipados. O argumento a favor da Indústria Cultural, muito conhecido, proclama não haver uma diferenciação significativa entre cultura popular e Indústria Cultural. Então por que, em comparação com outros filmes, é possível perceber que o musical se esforça tanto por imitar a cultura popular? Enquanto a produção hegemônica hollywoodiana privilegia uma abordagem que faça com que as pessoas esqueçam que estão vendo uma produção artística, o gênero musical está o tempo todo representando o processo de produção de espetáculos. Mais particularmente, ele se aproveita de diversas instâncias que lembram e imitam a cultura popular, embaralhando as especificidades da cultura popular e da cultura produzida dentro da indústria. Ao mesmo tempo, ao analisar a cena aludida de Cantando na chuva, podemos inclusive nos perguntar se alguns filmes não chegam a veicular concepções que desqualificam a cultura dita elaborada, a fim de exaltar a própria indústria. Quando Kathy Selden despreza os filmes do ator bonitão dizendo que eles não se equiparam às obras de Shakespeare e depois volta atrás no seu juízo, admitindo que assistiu a seus filmes, não seria a própria postura de diferenciar Shakespeare e filmes hollywoodianos o que está sendo sub-repticiamente criticado pela obra?

Essas questões inevitavelmente nos remetem às discussões entre Benjamin e Adorno sobre os primórdios das novas mídias de massa. Por uma leitura superficial, é possível que entendamos Reprodutibilidade Técnica, como definida por Benjamin, e Indústria Cultural, como definida por Adorno e Horkheimer, como conceitos comensuráveis. Mas o que

pretendo analisar aqui não é o meio de produção e a reprodutibilidade técnica, que podem servir para dar acesso a filmes tão diferentes como *Transformers* e Acossado, e sim a estilização formal padronizada que se tornou possível devido à tendência totalizadora que observamos na Indústria Cultural. Na minha perspectiva, o próprio estilo estereotipado faz parte do conceito de Indústria Cultural.

Embora seja fundamental relembrarmos que os gêneros cinematográficos se constituem frequentemente mais em razão de convenções comerciais do que propriamente devido a especificidades formais e estéticas, gostaria de tratá-lo neste texto como a consolidação de uma sintaxe própria a partir dos padrões de produção hollywoodiano. Para tanto, tomo como caso a ser analisado a gênese e constituição do gênero musical, a fim de em seguida mostrar duas posições antagônicas quanto ao gênero a partir das análises fílmicas de *La La Land*(2016) e*Dancer in the Dark (2000).* Enquanto o primeiro parece se encaixar no horizonte de expectativas do telespectador, o segundo desafia essas expectativas sistematicamente.

Em sua origem, o musical é tratado mais como adjetivo do que como substantivo, havendo inúmeros gêneros cinematográficos que eram misturados a números musicais. Apenas no começo da década de 1930 que musical se torna um substantivo, designando especificamente um gênero cinematográfico. É possivelmente a partir dessa época que começa a se construir igualmente a percepção do musical como um gênero afim à comédia. Os musicais foram muito produzidos na época dos grandes estúdios, sendo frequentemente mais da autoria de um produtor do que de um diretor. Isso por si só torna a ideia de **musical de autor** uma aporia. A autoralidade se confunde com o trabalho do empresário. Além disso, por terem no seu início se aproveitado de profissionais de diversas áreas do entretenimento (o teatro, a música, o *vaudeville*, etc), suas características genéricas não podem ser inteiramente derivadas de um gênero prévio de outras artes. Ao contrário de gêneros como o drama, que presumivelmente tirou grande parte de sua estrutura da literatura, a exemplo do melodrama de escritores realistas do século XIX, o musical surge como um híbrido de diversas formas de entretenimento, ao mesmo tempo em que consolida suas próprias características como obra cinematográfica.

O musical cinematográfico típico não é a rigor nem arte coletiva nem arte autoral, no sentido de autônoma e derivada de um artista individual. O gênero não possui efetivamente participação popular e tampouco é criação de um sujeito crítico e autônomo. Surge sobretudo a partir de uma estrutura burocrática, que pode ser confundida e entendida metonimicamente como a própria Hollywood.

Em um livro já clássico sobre a autorreflexividade do musical, Feur (1982) argumenta que o musical se aproveita da arte popular para legitimar sua importância. Embora esteja o tempo todo buscando reafirmar valores de espontaneidade e de participação do público e do telespectador, não pode ser mais do que uma mera ilusão nesse sentido. No filme, tudo é a princípio ensaiado e passível de ser regravado, mesmo que não pareça assim à primeira vista. É um expediente típico do musical cinematográfico alternar a câmera entre planos especificamente cinematográficos e outros que recriam a sensação para o telespectador de que ele faz parte de uma plateia ou audiência, assim como a que existe no entretenimento ao vivo. Tal torna possível que o musical, em certo sentido, contenha em si mesmo a própria reação do telespectador, antecipando suas impressões através do público representado, o que reforça a passividade do telespectador em relação à mídia. Garcia (2014), por sua vez, analisa que estilos musicais étnicos que estavam à margem na cultura estadunidense tornaram-se populares e parte do *establishment* por influência do gênero. No entanto, se o musical a princípio era visto com reverência, progressivamente perdeu o prestígio ao longo do século XX:

> At the very beginning of the sound era, back when no one was sure exactly what a musical film was or should be, they were highly respected. Then the public become oversatured - musicals, remember, seldom leave well enough alone - and began to look at them with a condescension that has never entirely gone away. "It's really good", one would hear, and the unspoken qualifier would finally drop, "…for a musical" (Barrios, 2014, p. 8).

Esse comentário de Barrios revela que o musical não é levado a sério. É comparável a gêneros que são vistos como predominantemente de entretenimento, como o *western spaguetti*, o filme de terror, o *trash* etc. Ou

seja, ele já é frequentemente tomado como símbolo de entretenimento alienado. No entanto, como podemos ver em reação ao recente musical de Damien Chazelle *La La Land*, que era favorito na corrida do Oscar em 2017, não falta quem defenda o direito à alienação e aos momento de felicidade instantânea e distraída supostamente propiciados pelo gênero musical. É justamente por se constituir como o entretenimento por excelência que o musical acaba por ser também político. Afinal, também não são políticos o lazer e o prazer?E não é justamente quando baixamos a guarda e entendemos que algo não deve ser levado a sério que mais recebemos acriticamente noções sobre o mundo a nossa volta?

Como indicam vários comentadores, o musical é talvez o gênero mais autorreflexivo dentro da indústria, aquele que está frequentemente nos incutindo imagens sobre a própria Hollywood. Quando não possui o cinema no âmago do próprio enredo, ele no mínimo está lidando de maneira geral com o próprio *show business* e o entretenimento. Faz parte do repertório do musical contar com palcos improvisados e público que se forma espontaneamente para assistir aos números musicais realizados pelos protagonistas. A arte autorreflexiva reflete sobre a própria arte através de seus próprios procedimentos formais. O musical consiste antes no *show business* refletindo sobre o *show business*. São aspirantes lidando com a fama, o amor do público, o dinheiro, o luxo etc. Se Hollywood é um dos lugares da sociedade capitalista que vemos um acúmulo absurdo de dinheiro por parte de muito poucos, enquanto uma grande parte da população mundial passa fome, como é possível fazer obras que elogiem Hollywood e mostrem que ela está ao alcance de todos? Por isso poderíamos definir o musical como a farsa do teatro materialista de Brecht. O gênero musical tematiza o próprio **trabalho**, mas o faz de maneira a ocultar a estrutura de opressão. Hollywood é em geral associada a narrativas tradicionais. A decupagem clássica tem como finalidade primordial ocultar o processo de realização do próprio filme, obtendo um efeito ilusionista que faz com que o telespectador não se perceba assistindo a um filme. A metalinguagem e autorreflexividade são, ao contrário, consideradas técnicas modernistas. Mas elas são encontradas tanto no cinema de Godard como em muitos filmes musicais. Mais importante do que relacionar determinadas técnicas com um cinema experimental e crítico

parece ser entender como essas técnicas entram na composição de uma obra específica. Como argumenta Feur:

> No longer can modernism be defined as a set of formal devices that Godard uses but Charles Walter doesn't. Like cubist paintings, musicals fragment space, multiplying and dividing human figure into splits, doubles, alter egos. Like post-modern dance, musicals place a premium on an impression of spontaneity, group choreography and a naturalization of a technique. Like Godard, musicals employ direct address, multiple and divided characters. Like Fellini, musicals insist on multiple levels of reality and on the continuity between dream images and waking life […][2](Feur, 1982, p. viii).

Convém lançarmos mão da ideia de cronótopo, que Bakhtin toma emprestado com muita liberdade de Einstein, e que postula que as representações literárias (e isso me parece ser extensivo a filmes narrativos) necessariamente se passam em um espaço-tempo específicos. Embora essa característica autorreflexiva do musical seja mais circunstancial do que condição necessária para a existência do gênero, é perceptível que muitos deles se valem do próprio *show business* como espaço de representação: *Moulin Rouge, Cabaret, Funny Girl,* Os produtores, Cantando na Chuva, *La La Land*, etc. A lista seria exaustiva. Quanto ao tempo, parece ser relevante notar que muito do que se fez no gênero está calcado na ideia de nostalgia, como se eles estivessem sempre se remetendo a um tempo anterior do entretenimento. Assim, Cantando na chuvase passa na época dos primeiros filmes falados; *Moulin Rouge,* na época do *cancan* e do *cabaret*, a *Belle Époque* francesa, etc.

Moulin Rouge foi lançado em 2001. Na época houve quem falasse em revitalização do gênero musical. A obra misturava referências aos clássicos do cinema, ao mesmo tempo em que modernizava a estrutura do gênero, deliberadamente forçando anacronismos como o que Sofia Coppola fez ao usar músicas da banda de rock *The Strokes* para trilha sonora de seu filme de época sobre a rainha Maria Antonieta. *Moulin Rouge* se utilizava fartamente

[2]"Não mais o modernismo pode ser definido como um conjunto de procedimentos formais que Godard usa mas Charles Walter não. Como pinturas cubistas, musicais fragmentam o espaço, multiplicando e dividindo a figura humana em dois, duplicando-a, criando alter egos. Como danças pós-modernas, musicais valorizam a impressão de espontaneidade, coreografias de grupo e a naturalização da técnica. Como Godard, musicais empregam o endereçamento direto, personagens múltiplos e divididos. Como Fellini, musicais insistem em múltiplos níveis da realidade e na continuidade entre imagens de sonho e a vida desperta" (Tradução nossa).

de referências ao cinema, à música e a outras artes. Apesar das semelhanças pontuais entre *Moulin Rouge* e *La La Land*, seria possível dizer que, em muitos sentidos, eles são opostos. Enquanto *Moulin Rouge* é um filme de época, que vai de maneira quase anárquica (mas totalmente deliberada) misturando camadas histórico-temporais, *La La Land* é um filme contemporâneo criado para mimetizar filmes de décadas passadas. A personagem usa celular, mas também vestidos rodados (afinal, não é isso que as mocinhas desses filmes usavam?). A chave dessa diferença talvez se encontre na frase de efeito que um coadjuvante de La La Land diz para o aspirante a jazzista Sebastian: o jazz é sobre o futuro. É exatamente nisso que *Moulin Rouge* e *La La Land* são opostos. Enquanto o primeiro mira o futuro, o segundo mira o passado, sendo fundamentalmente um filme retrô tomando carona na onda de nostalgia que perpassa Hollywood. A nostalgia de *La La Land* se mistura com a autocomplacência da cinefilia, que elogia o filme na medida em que reconhece as referências e alusões cinematográficas contidas nele. É possível argumentar que a obra é mais artificial que espontânea. Tira sua força anímica do passado - da época de ouro de Hollywood.

Mesmo quem pouco se preocupa com análises sociais de obras de arte foi capaz de notar, a respeito de *La La Land*, que ele tinha problemas sérios em sua composição. Sendo um filme tão recente, ele parece, por um lado, mostrar o processo de canonização irrefreável do jazz - e o faz justamente tornando invisíveis as raízes negras do gênero musical - realizando, dessa forma, um vergonhoso branqueamento. O Cantor de Jazz, o primeiro filme musical da história, tinha um protagonista branco que pintava o rosto de preto, para aludir aos afrodescendentes. Mas essa questão não é tratada com tanta condescendência no começo do século XXI quanto era há cem anos. Assim, muitas críticas foram feitas ao filme por retratar o jazz, tendo pouquíssimos negros em seu elenco e um protagonista jazzista caucasiano, de características claramente europeias, no ator canadense Ryan Gosling.

La La Land conta a história de Mia e Sebastian. Ela é uma aspirante a atriz. Ele é musicista e sonha em ter um clube de jazz como os de antigamente. A princípio, eles se conhecem e não simpatizam um com o outro. Apenas mais tarde eles desenvolverão uma relação de amor e

cumplicidade, com apoio mútuo em relação às carreiras um do outro. Até que a própria carreira impossibilite o relacionamento.

É interessante constatar como essa visão conservadora e passadista influi em cada detalhe do filme, do aspecto mais propriamente ornamental às particularidades do enredo. Toda a construção do romance entre os protagonistas busca recompor uma visão um tanto quanto antiquada e pudica de amor romântico. Afinal, o objetivo é que esse processo de enamoramento também se assemelhe à pureza que encontrávamos na época de ouro de Hollywood. Eram tempos mais conservadores e pouco sexualizados. Por isso o cortejo se dá na forma das mãos dos protagonistas se tocando no escuro do cinema. Tem como uma haver uma representação mais ortodoxa de *dating* e enamoramento? E esse é praticamente o máximo de intimidade física que observamos os protagonistas compartilhando. Embarcar em *La La Land* talvez implique comprar toda essa ingenuidade e simplicidade que perpassa o enredo e os personagens e que se encontra fora de circulação no atual repertório hollywoodiano ou mesmo audiovisual em geral. Os personagens são ingênuos em dois sentidos. Não só porque são clichês e agem totalmente conforme o esperado, mas também porque são criados a partir de uma certa visão de época completamente deslumbrada com o próprio *show business*. Em *Cantando na chuva,* a antagonista, também atriz, Lina Lamont, estava lá para lembrar que nem tudo são flores em Hollywood. E que o Capital vem acompanhado de trapaças e mau-caratismo. Apesar do flagrante otimismo e ingenuidade, até *Cantando na chuva* tinha uma visão mais agridoce e cinzenta do *show business* - o que faz com que possua camadas de sentidos mais refinadas do que as de *La La Land*. A falta de malícia e de densidade contamina o filme todo.

Enquanto atualmente se discute como os anti-heróis tomaram a televisão e quais os efeitos disso na estrutura narrativa, *La La Land* nos apresenta protagonistas cheios de sonhos lutando para se encontrar num mundo duro e complicado. Como não há sequer antagonistas em um sentido forte, não só replicam a conhecida história do *self-made man and woman* como, mais preocupantemente, faz com que tenhamos uma visão ainda mais abstrata das adversidades. É como se a sociedade desaparecesse para dar passagem para a fé contagiante da coreografia dos protagonistas. É a fé no

sujeito solipsista transformada em romance que dá corpo ao enredo. Os protagonistas são apresentados como desbravadores, resilientes, sonhadores e, talvez mais importante do que qualquer outro atributo, sinceros e transparentes para o espectador e para eles próprios. Compartilha com o outro filme de Chazelle, *Whiplash*, a concepção de que a grande arte implica sacrifícios pessoais. É claro que talvez sequer se trate da grande arte, mas antes da frivolidade do sucesso e da fama. Nesse sentido, o desenvolvimento da trama não poderia ser diferente. A vida pessoal, o romance, o prazer, é irreconciliável com a realização dos sonhos. Se, como Žižek apontou, a moda agora é café sem cafeína, cerveja sem álcool, etc., apenas Hollywood poderia promover o sonho sem prazer, isto é, uma estranha concepção de realização pessoal que se dá através do sacrifício e da abstenção aos prazeres cotidianos. Apenas sacrificando o romance seria possível para os protagonistas terem satisfação profissional. É uma forma sutil de incorporar na resolução do enredo a visão com que nos acostumamos na sociedade contemporânea de que é normal que o trabalho não seja fonte de plenitude.

Convém destacar as semelhanças quanto à própria concepção de arte que os protagonistas dos filmes de Chazelle veiculam: assim como Sebastian, em *Whiplash* temos um professor de música branco que parece acreditar que a boa arte se faz a partir da repetição obcecada. Desse modo, há um estranho discurso de autenticidade e perfeição sendo imposto para entender um gênero musical - o jazz - que foi elogiado em grande medida pela sua capacidade de se construir a partir da improvisação e da irrepetibilidade. Chazelle, que consegue reconstruir tão bem uma visão reificada do gênero musical em *La La Land*, possui uma visão purista e estanque da arte como imitação das grandes obras do passado. Provavelmente por isso ele se esforce tanto em fazer seu filme parecer os musicais da época de ouro de Hollywood. Sem dúvida *La La Land* foge dos esquemas atuais de Hollywood, mas - e isso é o que importa destacar aqui - ele toma seus esquemas de filmes antigos. Nesse sentido, ele é exatamente o que alguém poderia esperar de um musical. E é exatamente por isso que talvez muitos tenham se frustrado ao vê-lo: atravessamos o filme sem nenhuma surpresa ou solavanco. Mais interessante é a sátira dos irmãos Coen, Ave, César!, do mesmo ano. Enquanto homenagem paródica à Hollywood, possui mais

substância e complexidade que *La La Land* (além de, honestamente, não dever no visual).

Faz parte da simplicidade de *La La Land* ser um filme grandiloquente e grave. Afinal, ele tenta abarcar inúmeras referencias da história de Hollywood. Possui toda a fartura habitual e esperada em um filme desse porte. O ornamento da massa, de que falou Kracauer, retorna com sucesso nos números deslumbrantes e repletos de figurantes. O objetivo principal do filme (ainda que não declarado) é ser uma releitura de clássicos. Busca homenageá-los como quem coloca heróis em pedestais. Como resultado, é uma paródia em tudo paradoxal: é desprovida de senso de humor e auto-ironia. Talvez a lição ainda a ser aprendida com o pós-modernismo é que forçar demais na autenticidade acaba resultando em uma espécie de sinceridade unidimensional - o que não deixa de ser uma forma de embuste. *La La Land* é, na melhor das hipóteses, um musical bonito, e até tocante em muitos momentos, mas que não parece possuir nenhum ruído, nenhum desafio interpretativo para quem o assiste.

Muitas questões surgem da comparação entre *La La Land* e *Dançando no escuro.* Esse último é um filme profundamente contraditório, porque ele obviamente é um musical mas, em muitos sentidos, ele vai corroendo por dentro as convenções do musical. Ele lança mão de várias dessas convenções para ressignificá-las em um contexto próprio. De maneira geral, poder-se-ia dizer que muito da filmografia de Lars Von Trier carrega essa atitude ambígua para com os gêneros comerciais estabelecidos. *Anticristo* é uma espécie de filme de terror em que o monstro é a própria "natureza" humana, o que é tratado com uma profunda inspeção psicológica. *Melancolia* é uma inscrição minimalista de um filme catástrofe, como os muitos feitos em Hollywood, que anunciam o fim do mundo. A frase famosa de Žižek, de que é possível para Hollywood imaginar antes o fim do mundo que o fim do capitalismo, à luz de Melancolia, é forçada a se retificar. O fim do mundo já estava inscrito no próprio corpo melancólico na sociedade contemporânea. Essa profundidade emocional encontrada em alguns dos filmes de von Trier pode ser entendida como um tratamento melodramático dos temas. É o que argumenta Caroline Bainbridge (2007). No entanto, mais especificamente no caso de *Dançando no escuro*, observamos como ele subverte as próprias

referências artísticas do musical hollywoodiano. Nas palavras do próprio von Trier:

> What I was trying to do was give the musical a more dangerous function. Not in a stylistic way though. I wanted to create a tighter atmosphere and arouse emotions that the musical genre usually holds at a distance. The classic musical is a sort of descendant of operetta. Opera, on the other hand, allows itself an entirely different register and range as far as emotions are concerned, and was that sort of intensity I was after…[3](Von Trier*apud* Bainbridge, 2007, p.114).

A comédia musical, tão comum na época de ouro de Hollywood, era uma espécie de sobrevivência da opereta, forma mais leve da ópera, com temas mais alegres e cômicos. Lars von Trier afirma que foi buscar na ópera a profundidade emocional da protagonista Selma, interpretada por Björk. Bainbridge também relembra que o melodrama é frequentemente encontrado na arte política como a que foi popularizada por Bertolt Brecht. Um dos cenários mais frequentes do filme é a fábrica em que Selma trabalha. Os conflitos éticos da obra são evidentes. Somando esses pontos ao fato de Selma ser uma personagem caracterizada como profundamente ingênua e boa (e por isso o filme faz parte da trilogia *Golden Heart* de von Trier), poderíamos arriscar alguns paralelos entre ela e protagonistas de Brecht como as de Santa Joana dos Matadouros e a Alma boa de Setsuan.

Em termos de roteiro, há certamente uma novidade em relação à grande parte do gênero musical: Selma não trabalha no *show business*. Trabalha na fábrica. Apenas dança e canta em seu tempo livre, em uma peça de teatro amadora. O filme nos mostra os equívocos e hesitações dos ensaios. Ou seja, a perfeição não é atingida de imediato, como nos musicais em geral. Há uma tensão constante entre o trabalho e o lazer que leva a uma percepção das incongruências desse modo de vida. Selma, uma empregada de fábrica que está se tornando progressivamente cega, cria sozinha o filho. Essa figura vulnerável, por si só trágica, tem seu sofrimento ampliado pelos eventos que

[3]"O que eu estava tentando fazer era dar ao musical uma função mais perigosa. Mas não em um sentido estilístico. Eu queria criar uma atmosfera apertada e fazer surgir emoções que o gênero musical geralmente mantém à distância. O musical clássico é um tipo de descendente da operetta. A ópera, ao contrário, permite um registro inteiramente diferente e um alcance maior das emoções, e era desse tipo de intensidade que eu estava atrás" (Tradução nossa).

se dão em sequência. Como o telespectador sabe desde o princípio e Selma não, o policial que ela julgava ser seu amigo se aproveita do conhecimento de sua cegueira para observar o local em que Selma guarda o dinheiro para a operação do filho. Em seguida, ela, percebendo que sua dificuldade de ver está avançada, abdica de participar do musical, que é o que ela mais gosta de fazer na vida. Finalmente, ela é despedida de seu emprego na fábrica. E, como se fosse impossível ao diretor poupar a personagem de mais sofrimento, ao reivindicar seu dinheiro roubado, ela acaba matando o policial. Vai a julgamento. Só nos é apresentado o lado do advogado de acusação, que a pinta como um ser humano terrível. É quase como se o advogado de defesa não estivesse ali. Selma se encontra completamente indefesa e indefensável. O tribunal conclui que Selma é culpada de homicídio em primeiro grau e a condena à pena de morte. Ao alternar esses momentos tão obviamente tensos com números de dança e canto aparentemente frívolos, ele também alcança em certos momentos uma certa qualidade paródica em relação ao gênero musical. A trajetória de Selma pelo corredor da morte, por exemplo, é interrompida por um número musical de que participam policiais uniformizados.

Koutsourakis (2013) defende que compreendamos von Trier como "pós-brechtiano". Embora ele incorpore alguns dos experimentos de Brecht em seu cinema, distingue-se de Brecht no que diz respeito aos fundamentos. Brecht teorizava e fazia arte a partir do materialismo histórico, o que não pode ser estendido a von Trier, que traz para seus filmes uma qualidade de "indecidibilidade", que o crítico quer relacionar com a desconstrução.De fato, há várias ambiguidades na obra que merecem ser ressaltadas. Embora fundamentalmente Selma seja uma personagem ingênua, ela assassina um homem com violência, o que também não nos possibilita compreendê-la como totalmente inocente. O cenário do filme é os EUA no ano de 1964, durante o qual a então Checoslováquia, de onde veio Selma, estaria sendo administrada pelo modelo socialista. Mas o filme, do ano 2000, é posterior à queda do muro de Berlim, e parece ter sido bastante influenciado pela descrença da esquerda em relação ao modelo socialista. Ao contrário dos musicais típicos de Hollywood, que pintam o próprio entretenimento como um mundo utópico, ou mesmo, como relembra Badley (2010), ao contrário

do sinal invertido criado pelos musicais soviéticos, que encontram a utopia no próprio trabalho, *Dançando no escuro* tem uma atitude crítica em relação tanto aos EUA capitalista como ao socialismo real. Essa contradição é encontrada na própria Selma, definida pelo advogado de acusação como "comunista fã de Fred Astaire". A utopia prometida pelos musicais é o que faz com que Selma seja uma adulta ligeiramente disfuncional em sua realidade efetiva, como se não fosse capaz de compreender e dar conta das exigências do mundo por viver sonhando com os filmes. Se, por um lado, ela sente saudades de sua Checoslováquia natal, por outro ela faz um elogio aos EUA através dos musicais e da possibilidade de aquele ser o lugar onde ela poderia encontrar cura para a cegueira que também acometeria o filho.

A recepção da obra foi mista em grande parte por conta de muitos críticos a considerarem apelativa e lacrimejante, como se tivesse uma abordagem *voyeuse* e sádica do sofrimento da protagonista. Mas Von Trier foca o sofrimento com crueza, comedimento e minimalismo, pois, ao invés de enfatizar o aspecto grandiloquente que observamos no sofrimento das tragédias gregas ou do melodrama clássico hollywoodiano de Titanic, ele se vale de alguns recursos que tornam a história de Selma mais próxima do telespectador, como, por exemplo, o uso de uma câmera de mão instável, que empresta ao filme ao mesmo tempo um ar de documentário e um aspecto mais amador e improvisado. Diferentemente dos musicais clássicos, que pintavam seus protagonistas como amadores que, no entanto, nada tinham de amadores na dança e no canto, von Trier acaba por inserir um aspecto amador no próprio processo artístico, realizando com maior sucesso uma abordagem autorreflexiva da mídia cinematográfica. Do glamour, da direção de arte suntuosa, dos figurinos e cenários variando a cada número musical, típicos do musical clássico, resta pouquíssima coisa.

Por mais que *Dançando no escuro* possua seus momentos autorreflexivos, que nos forcem a abordá-lo de uma maneira mais intelectualizada e conceitual, é inegável que alguns dos aspectos mais proeminentes da obra se dão pela música pouco convencional de Björk e pelo apelo melodramático da trama. Mas o que o distingue do meramente *Kitsch* e *Camp* é justamente que a obra se encontra em tensão com a fartura plástica dos musicais hollywoodianos. A própria limitação e pobreza

representativa (nesse sentido, há uma semelhança com outros filmes de Von Trier no estilo do Dogma 95, tal como Dogville) é por si mesma um efeito anti-ilusionista. *Dançando no escuro* pontua nitidamente suas distinções em relação ao musical hollywoodiano.

Feur (1982) afirma que uma característica comum aos musicais é a bricolagem realizada pelos protagonistas, que parecem improvisar objetos cênicos com qualquer coisa que esteja no cenário. Selma também cria suas canções a partir de objetos e sons cotidianos. No entanto, tal não serve ao filme como glorificação da suposta espontaneidade dos protagonistas cantores e, consequentemente, ao próprio modelo de entretenimento hollywoodiano, mas frequentemente ressalta o contraste (enfatizado pela mudança de cor na fotografia) entre o mundo idealizado dos musicais e a realidade efetiva. Quando Selma desliga e pensa em seus números musicais, há consequências na realidade concreta. Em uma das cenas, ela é mostrada tendo dificuldades para efetuar suas tarefas. O filme também deliberadamente foge de um final feliz e conciliatório.

Badley (2010) relembra que, ao mesmo tempo em que pode ser reivindicado como cinema de autor, *Dançando no escuro* possui um tipo de produção que exige que pensemos o cinema como coautoria e arte coletiva. Björk fez as composições que ela própria canta ao interpretar Selma, e isso é um passo no sentido de problematizar a noção burguesa de arte. Se o musical Hollywoodiano tem servido à consagração e re-auratização de mitos do entretenimento como Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland, etc., reforçando o culto à personalidade, Björk não parece sair mais auratizada desse filme. A personagem é humanizada e trazida para mais perto do telespectador devido ao fato de recusar a sintaxe naturalizada pelos musicais hollywoodianos.

Von Trier, então signatário do Dogma 95, que estipulara inúmeras regras para a criação de um cinema realista, não as obedece na confecção de *Dançando no escuro,* o que talvez se explique pela necessidade de se referir com maior sucesso ao musical hollywoodiano, a fim de que certos aspectos sejam reconhecidos e relacionados, com distanciamento, ao tipo de procedimento utilizado nos musicais tradicionais. Os números musicais de Selma contrastam com a realidade, e é importante que tal ocorra. É quase

como se o filme criasse de maneira subsequente e contínua o feitiço e o contra-feitiço, obrigando a protagonista e o telespectador a encarar a realidade subjacente à fantasia e ao sonho acordado que são marcas do musical.

O filme parece nos mostrar que é impossível para o artista e cineasta de hoje fazer arte inovadora sem tomar ciência do que é produzido pelos grandes monopólios culturais, em especial o mercado estadunidense. Ele não buscou suas influências apenas na arte clássica, na ópera, nos melodramas, etc., mas também no cinema comercial, e em como seria capaz de apropriá-lo criticamente, renovando-o. Talvez não fosse mesmo possível fazer um musical (um gênero que já nasce na estrutura burocratizada de Hollywood) destituindo-se de todos os aspectos estilístico-formais que fazem com que um musical seja reconhecido como um musical.

O incômodo da crítica contida na obra de Von Trier pode ser sintetizado por um fã ardoroso de musicais:

> This is the point that Lars von Trier fails to grasp - or render - in his film. Dancer in the Dark is a critique of the musical - a discursive act applied to a genre that celebrates the non-discursive. His social, political and historical arguments have validity, but his arguments about the musical do not. Singing and dancing may not effect change the material world, but the question is: is the human being only justified through effecting change? Most of us have at one time or another felt the joy of rhythm and music, be it simply through listening, through vocalization, or through rhythmical movement. These activities have no direct bearing on the material world, but they make us feel happy, or at least better. And this feeling is not simply some vague impression, but a set of physiological and psychological changes that have been observed in countless scientific investigations. By dismissing the musical as an undesirable delusion, by punishing his characters for indulging in sining and dancing, von Trier is denying human beings one of their fundamental sources of joy, one of their fundamental ways of living in the world[4] (Woodgate, 2007, p. 401).

[4]"Esse é o ponto que Lars von Trier falha em alcançar - ou transmitir - em seu filme. Dançando no escuro é uma crítica do musical - um ato discursivo aplicado a um gênero que celebra o não-discursivo. Seus argumentos sociais, políticos e históricos são válidos, mas seus argumentos a respeito do musical não são. Cantar e dançar podem não ter mudança efetiva no mundo material, mas a questão é: o ser humano é justificado apenas por mudança efetiva? A maioria de nós sentiu uma vez ou outra a alegria do ritmo e da música, seja simplesmente ouvindo, vocalizando ou pelo movimento rítmico. Essas atividades não possuem influência direta no mundo material, mas fazem com que nos sintamos felizes, ou pelo menos melhores. E esse sentimento não é simplesmente uma impressão vaga, mas um conjunto de mudanças fisiológicas e psicológicas que foram observadas em incontáveis investigações científicas. Ao rejeitar o musical como uma ilusão indesejável, punindo seus personagens por se satisfazerem em pecados e danças, von Trier está negando os seres humanos às mais fundamentais fontes de alegria, uma das formas fundamentais de viver no mundo" (Tradução nossa).

O que Woodgate parece se recusar a ver é que o musical, como ele define, estrutura-se a partir da sociedade capitalista e dos padrões de produção de Hollywood. Ele não tem uma definição a priori. Ele se realiza a partir das próprias práticas cinematográficas. Apesar de *Dançando no escuro* não obedecer a vários dos estereótipos do gênero e inclusive criticá-los, ele não é ainda um filme musical? Ele não contém dança e canto? Então por que defender o musical apenas como uma estrutura alienante que reforça a complacência em relação à Hollywood? Por que o musical só é importante se capaz de fazer surgir o *pathos* da alegria? A tristeza e a raiva que podem surgir de filmes como *Dançando no escuro* são possivelmente compensadas pelo deleite de encontrar nele uma forma estética mais surpreendente, que não esteja plenamente de acordo com os estereótipos comumente encontrados no gênero musical. E será que não é exatamente por isso que ele, brechtiano ou não, ainda desvela aspectos fundamentais da opressão na sociedade capitalista?

REFERÊNCIAS

BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars von Trier:* authenticity and artifice. London: Wallflower Press, 2007.

FEUR, Jane. *The Hollywood Musical.* Bloomington: Indiana University Press, 1982.

GARCIA, Desirée J. *The Migration of Musical Film:* From Ethinic Margins to American Mainstream. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014.

KOUTSOURAKIS, Angelos. *Politics as form in Lars von Trier*: a post-brechtian reading. New York: Bloomsbury, 2013.

WOODGATE, Ken. "Gotta Dance" (in the Dark): Lars von Trier's Critique of the Musical Genre. In: *The Play within the Play:* The Performance of Meta-

Theatre and Self-Reflection. FISCHER, Gerhard; GREINER, Bernhard (Editores). Editions Rodopi B. V: Amsterdam-New York, 2007.

VIDA-ENSAIO

Manuela Fantinato*

RESUMO: O nome de Vilém Flusser é amplamente conhecido no mundo ocidental, quase invariavelmente associado a uma filosofia ou teoria dos novos meios de comunicação. Tcheco de nascimento, foi incluído no rol dos pensadores de tradição germânica, embora tenha passado mais de 30 anos no Brasil, para onde veio fugindo da ameaça nazista. Por aqui, publicou diversos livros, foi ativo colaborador na imprensa e atuou em importantes universidades e espaços institucionais. Sempre avesso a classificações e à criação de sistemas ou metodologias, rejeitava a determinação de filósofo, preferindo a de escritor. Não à toa, o ensaio foi o meio encontrado para articular-se. Este trabalho parte de sua autobiografia, Bodenlos, para refletir sobre as complexas relações entre escrita e sua vida de intelectual exilado, que têm no ensaio uma prática particular.
PALAVRAS-CHAVE: Exílio. Filosofia. Ensaio. Vilém Flusser.

ABSTRACT: Vilém Flusser is widely known in the Western world, usually as philosopher of the new media. Although having spent more than 30 years in Brazil, where he published several books, was an active press collaborator and worked in important universities and institutional spaces, he was Czech by birth, and also included in a tradition of German thinkers. His philosophy, however, rejected classifications and straight methodologies, and he used to prefer to consider himself a writer. No wonder he found in the essay the best way to articulate his life and thought. This paper takes his autobiography Bodenlos as a starting point to reflect upon the complex relationships between Flusser's writing and life as an exiled intellectual, who have in the essay a particular practice.
KEYWORDS: Exile. Philosophy. Essay. Vilém Flusser.

Quem tem a sua práxis, quem vive ensaisticamente
(isto é, não apenas quem escreve ensaios,
mas aquele para o qual a própria vida
é ensaio para escrever ensaios),
sabe que, a rigor,
o problema do tema a ser escrito nunca se coloca.
(Vilém Flusser – *Bodenlos*).

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Vilém Flusser é pouco conhecido no Brasil, embora tenha aqui iniciado sua carreira e passado mais de 30 anos. Tcheco de nascimento, escreveu, ao longo de sua vida, quase que obsessivamente, em alemão, português, francês e inglês, mas não tem nenhuma linha publicada em sua língua-mãe. Tendo fugido da ameaça nazista em Praga e chegado no Brasil em 1940, com apenas 20 anos, foi impossibilitado de concluir seus estudos universitários, o que não o impediu de lecionar disciplinas como filosofia da ciência e teoria da comunicação na USP e na FAAP, participar do quadro de professores da Escola de Arquitetura da Universidade de Marselha ou ser convidado a proferir palestras e dar aulas em várias universidades e instituições de ensino mundo afora. Ensaísta, rejeitava a denominação de filósofo, preferindo a de escritor.

O trecho que abre esse texto é retirado da autobiografia que deixa inacabada com sua morte, em 1991. *Bodenlos, uma autobiografia filosófica* em nada se assemelha a uma autobiografia tradicional, a começar pelo título, que sugere ao leitor que encontrará mais do que uma biografia em suas páginas. O ser "filosófica" de *Bodenlos* é irônico se pensarmos no complexo e contraditório status de filósofo de Vilém Flusser, e sobretudo ao observar que o livro é escrito na forma de ensaios, sendo ele mesmo um grande ensaio dos sentidos que o autor dá para sua vida.

O livro é dividido em quatro partes: *Monólogo*, *Diálogo*, *Discurso* e *Reflexões*. Trata-se das categorias existenciais por meio das quais compreende e organiza sua vida, aí transformada em narrativa. Cerca de dois meses antes de sua morte, Vilém Flusser é interpelado pelo jornalista Patrik Tschudin, em uma entrevista posteriormente publicada no livro *The Freedom of the Migrant*, sobre como responderia a perguntas sobre sua história de vida[1]. Explica que se evadiria da pergunta por dois motivos. O primeiro, metodológico, pois sentia-se incomodado com a objetividade cronológica com a qual normalmente se mediam biografias. Em sua opinião, uma vida não faz sentido em dias, meses ou anos, mas em fluxos de intensidade,

[1]Uso neste trabalho a tradução em inglês do livro, pois não tenho acesso ao original em alemão e o livro não foi traduzido para o português. Literalmente, o título seria traduzido por *A liberdade do migrante: objeções ao nacionalismo*.

mensuráveis por meio de experiências mais ou menos significativas. O segundo, porque os conceitos de eu e identidade são puramente ideológicos e, assim sendo, uma biografia nunca é sobre um eu, mas sobre uma teia de relações por meio das quais experiências acontecem (Flusser, 2003, p. 88).

> *And it seems to me that anyone who tries to describe his own life history has never lived. [...] If I look back on my own life – which I do not do gladly because I prefer to look ahead – but when I do look back on my life, I don't find any sort of identity*[2](Flusser, 2003, p.89).

Apenas a primeira parte de *Bodenlos* se aproxima de uma cronologia, embora nada convencional. Não se inicia com o nascimento ou a infância, tampouco termina com sua publicação, mas com a morte de seu autor. Abre-se com um Atestado de falta de fundamento, que marca sua experiência de exílio.

> O termo "absurdo" significa originalmente "sem fundamento", no sentido de "sem raízes". [...] A tendência das flores sem raiz é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima.
> [...]
> O termo "absurdo" significa na maioria das vezes "sem fundamento" no sentido de "sem significado". [...] A movimentação sem significado, tendo por nada o horizonte, é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima.
> [...]
> O termo "absurdo" significa também sem fundamento no sentido de "sem base razoável". [...] A sensação de estar-se boiando é o clima da falta de fundamento. O presente livro atestará tal clima. (Flusser, 2007, p.19).

Flusser nasce discursivamente na experiência do exílio, na consciência da perda de todas as bases razoáveis que davam sustentação a seu mundo, este centrado em Praga e apoiado em uma estrutura cultural na qual se reconhecia e se projetava. Funda-se, paradoxalmente, como alguém "sem fundamento". Trata-se do significado do termo tcheco *Bodenlos*, que intitula o livro e carrega consigo o duplo sentido de "sem chão" e "sem fundamento". Uma experiência que "não pode ser precipitada em literatura,

[2] Parece-me que aquele que tenta descrever sua própria história de vida, nunca a viveu. Se eu olhar para trás – o que, felizmente, não faço, pois prefiro olhar adiante –, mas quando eu de fato olho para trás na minha própria vida, eu não Encontro qualquer relação de identidade.

filosofia e arte sem ser falsificada. Pode apenas ser circunscrita em tais formas para ser parcialmente captada" (Flusser, 2007, p. 20).

O *Monólogo* termina, por sua vez, com capítulo chamado *A língua brasileira*. A descoberta da língua é, para Flusser, o que o liberta da passividade à qual foi jogado pelas circunstâncias históricas, tornando possível retomar, de certa forma, o futuro perdido com o abandono de sua terra natal. Por meio da língua, poderá iniciar uma carreira intelectual no Brasil, como colaborador na imprensa e professor universitário, mesmo sem nenhum diploma formal.

A descoberta da língua é o que corta a autobiografia para a disponibilidade ao outro, abordada nos *Diálogos*, onde tratará dos encontros com 11 pessoas, entre artistas e intelectuais, alguns exilados como ele, que marcaram sua trajetória intelectual e profissional. Não à toa, *Discurso*, a seção seguinte, traz textos sobre as matérias com as quais iniciou sua atividade de docente, teoria da comunicação e filosofia da ciência. O que releva, no entanto, é sua própria concepção das temáticas que envolvem essas disciplinas e, tão importante quanto, sua própria prática intelectual atravessada por elas. Finalmente, em *Reflexões*, o livro termina ligando o fim ao início, não em um círculo fechado, mas em uma espiral multiplicadora de sentidos, com textos que tratam da condição de exilado. O último do capítulo da versão em português do livro, *Meu caminho de Praga*, teve de ser traduzido do alemão e termina como prenúncio fúnebre:

> Que eu seja perdoado se reprimo o último trecho do caminho, o Smíchover, pois nesse lugar do percurso quero interromper meu caminho. O que inicialmente eu, como rapaz, corria com pressa e sem fôlego para poder chegar a tempo na aula de latim, e o que eu hoje, como pessoa de idade, percorro sem fôlego para reencontrar a mim mesmo, é a fatalidade inominável que o século 20 deixou acontecer no palco grandioso de Praga. Essa fatalidade da qual eu fui feito. Essa é a trilha que eu encontrei: a suntuosidade indescritível como palco da catástrofe indescritível (Flusser, 2007. p. 245).

Sem fundamento

Bodenlos traz, em suas páginas, muitos vestígios de seu processo de escrita. Apresenta-se como uma "viagem em direção do passado" e "busca

do futuro", e "verifica que tanto o passado quanto o futuro estão presentes", porque o ato de escrevê-los não é um movimento dentro do espaço. "O tempo corre (em direção indefinível) dentro de um espaço imóvel" (Flusser, 2007. p. 39). No capítulo dedicado à natureza brasileira, refletindo sobre o problema de sua inserção no novo contexto em que se via, e que sintetizava na contradição "engajamento-distanciamento", Flusser interrompe-se para confessar seu aqui-agora na França de 1973 (Flusser, 2007, p.56), revelando que o espaço imóvel das folhas de papel esconde o correr de quase duas décadas. Décadas em que o autor reflete, examina, pondera, pesa, portanto, ensaia um passado presente, enquanto esconde um presente de intensa produção e circulação no mundo. Em diversos momentos, por outro lado, o autor indica assuntos e questões que deveriam ser tratadas em outros textos do livro, e que não conclui. É, portanto, obra que dissimula sua abertura em uma forma controlada e organizada.

A vida-escrita de Vilém Flusser não começa na infância, como as narrativas autobiográficas mais tradicionais. Fabrica um início para criar a partir dele uma vida, e desenrola-se como se pudesse seguir indeterminadamente, reiniciando-se em novas partes que indicam novos significados. Por isso, tampouco termina no fim, imaginando que o fim de uma autobiografia seja o momento em que foi projetada sua publicação. Também pode encerrar-se a qualquer momento, como parece ser o caso. Como escrita de si, é despropositada por vários motivos. Traz textos e reflexões que extrapolam o sujeito, embora também se dirijam a ele, e ainda textos sobre outras pessoas como estratégia dialética de dissimulação e revelação. Seu trajeto e sua forma convergem para articular uma experiência que se expressa por um termo intraduzível, *Bodenlos*, em uma língua na qual não publica, o tcheco, numa condição caracterizada como "filosófica". Carregam, assim, uma combinação de sentidos que não apontam para uma estabilidade, mas, ao contrário, complexificam-se para apresentar ao leitor uma experiência sem fundamento.

A descoberta da língua brasileira se converte, em Flusser, na descoberta do ensaio, esse gênero, como ele, sem fundamento. Para compreender melhor o gênero ensaístico, Jean Starobinski recorre à etimologia da palavra ensaio. Em francês, *essai* provém o latim *exagium*, que significa balança,

enquanto ensaiar deriva de *exagiare*, pesar. Termos correlatos, *examen* refere-se à agulha da balança e também o ato de pesar, à exame e controle, ou ainda ao enxame de abelhas; enquanto *exigo* quer dizer empurrar para fora, expulsar e, mais tarde, dá origem a exigir. De modo que, segundo o autor, "*decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enxame verbal que libera su impulso*" (Starobinski, 1998, p.31).[3] E ainda: "*se trata, convengámoslo, de cartas de nobleza semántica que nos llevan a admitir que la mejor filosofia es la que se manifiesta bajo la forma del ensayo*" (Starobinski, 1998, p.32)[4].

Nas palavras de Flusser:

> O ensaio, essa forma híbrida entre poesia e prosa, entre filosofia e jornalismo, entre aforismo e discurso, entre tratado acadêmico e vulgarização, entre crítica e criticado, constitui um universo que é habitat apropriado para o "exilado nos picos do coração" (Flusser, 2007. p. 83).

Se Starobinski dá ao ensaio status de filosofia, aproximando-se, assim, de Theodor Adorno, que, no texto *Ensaio como forma* define o gênero como negação do Discurso sobre o método, de René Descartes, espécie de mito-fundador do discurso científico moderno, Georg Lukács o define como obra de arte. Trata-se de uma falsa querela, reveladora de toda a potência do gênero, que vem justamente da sua indefinibilidade e instabilidade.

Ao tratar do ensaio como arte, Lukács não o defende como pura peça de literatura, mas, ao contrário, sublinha seu status de crítica. Trata-se, no entanto, de um tipo de crítica em que a forma, portanto a escrita, é o elemento primordial. Porém, opera em outro sentido. "Talvez se possa formular a diferença da maneira mais breve da seguinte maneira: a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, para o ensaio a arte (e a vida) serve como modelo" (Lukács, 2008, p.8). O ensaio está, assim, ligado à vida e à arte numa relação especular e sua escrita se liga irremediavelmente a seu objeto, o que significa que obedece apenas a ele. Seu objeto, seja obras de arte, literatura ou a própria vida, serve também como modelo, o que significa dizer nele reside sua verdade. É da reflexão ou da crítica sobre o que já foi,

[3] Dizer ensaio significa dizer pesada exigente, exame atento, mas também enxame verbal que libera seu impulse.
[4] Trata-se, convenhamos, de estrarégias de riqueza semântica que nos levam a admitir que a melhor filosofia é a quell se manifesta por meio do ensaio.

sobre uma existência, que se compõe o ensaio. Ele não se dá do nada, mas da manipulação e do reordenamento daquilo que que foi vivo alguma vez.

Numa leitura desavisada pode-se pensar que o ensaio se converte em arte por uma questão de representação; por ter como objeto preferencial a arte ou a literatura, obedece suas regras, mimetizando suas características. O ensaio é arte na medida em que cria forma a partir da vida, da vivência imediata. O ensaio também, e sobretudo, é arte, uma vez que compartilha da mesma autonomia e independência de que goza a arte. Autonomia que manifesta na forma e a ultrapassa para o conteúdo – é a experiência da própria vida o objeto dileto do ensaio, que assume a liberdade de debruçar-se sobre qualquer tema. Trata-se de crítica, porém criativa, que cria a partir de seus objetos e da vida mesma. Cada ensaio cria um mundo próprio, que só obedece aos próprios limites – no que se torna impossível a ideia mesma de contradição.

O crítico argentino Alberto Giordano trata o ensaio como um diálogo com a literatura, no lugar de tratá-lo como literatura em si. Enquanto crítica literária, não interpela seu objeto de fora, a partir de teorias ou metodologias, mas de dentro, comportando-se ao seu modo, leia-se: ao modo da literatura. Acompanha seu movimento, jogando com ele e o duplicando. Partindo de um detalhe, por vezes uma simples palavra, o ensaísta arrasta sua leitura para além do papel, até os limites de sua própria vida, fazendo-a escrita. Pois o ensaio é também uma escrita de leitura, uma leitura escrita. O ensaísta diz e desdiz com suas próprias palavras, usando suas próprias imagens, aquilo que leu, preenchendo e criando lacunas a seu bel prazer. Sua escrita reflete seus gostos e sensibilidade, rejeitando qualquer certeza. Como crítica em geral, opera uma certa literaturalização do saber. Sua força não está na interdisciplinaridade, mas na transdisciplinaridade. Não se situa entre dois saberes, atravessa os saberes sem subseviência a uma disciplina em particular, a partir de um modo de conhecer que é literário, pois se reconhece escrita. O ensaio usa a forma para valorizar o prazer da leitura. É dialógico em sua relação com a literatura, mas a ultrapassa, estabelecendo diálogos entre ensaísta, texto e leitor, e ainda entre leitor, texto e o próprio mundo da experiência.

A insistência de Lukács no ensaio como arte se explica em sua defesa como gênero próprio, independente e particular. O contraponto é o discurso científico moderno que, desde que se separou da arte, também se descolou da vida. Mas enquanto o ensaio surge, para ele, como uma alternativa de reconciliação entre ciência-arte-vida, um meio de meio de traduzir uma certa essência inarticulável – e não à toa, Lukács se refere a Platão como o modelo de ensaísta – Adorno, parte da cisão como arte e ciência como dado irreversível da modernidade, para defender o ensaio pela sua negativa. O ensaio é, para ele, a negação mesma de todo e qualquer método.

> O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado ou odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais (Adorno, 2003, p. 16-17).

Ensaio é gênero filosófico por evocar a liberdade de espírito do homem moderno; articular seu mundo físico e existencial marcado por incertezas, instabilidades e incompletudes. Reflete o que é amado e odiado por esse sujeito, metaforizado por Montaigne, como inaugurador do ensaio moderno, anseia por compreender o mundo ao entorno, pois se entende em relação a ele e se vê capaz de nele agir. Felicidade e jogo lhe são essenciais, uma vez que parte da escrita de um homem livre para pensar e criar. Essa autonomia que o aproxima da arte não faz com que se confunda com ela; trata-se da autonomia da filosofia, mas de uma filosofia já consciente da inexistência de uma ordem das ideias precedente ao mundo real.

> O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz formulação de Espinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou intuitiva. Ele se revolta sobretudo com a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui

> dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido (Adorno, 2003, p. 25).

Não se trata de procurar o eterno no transitório, mas justamente de eternizar o transitório (Adorno, 2003, p. 27), ou seja, elevar a experiência a status de conhecimento, substituindo a noção de saber baseada em um ideal absoluto. A noção de saber, e com ela a de verdade se desloca para a sensibilidade individual. Adorno dirá que o ensaio não começa com Adão e Eva, mas simplesmente com o que é do seu desejo falar, assim como termina onde se sente ter chegado ao fim (Adorno, 2003, p.17). Desestrutura, com isso, toda relação com o originário, com o absoluto e com a linearidade das explicações teleológicas do pensamento científico. Abre-se ao fragmentário, não visto como possível acesso a uma essência anterior, mas afirmando a legitimidade do fragmento em si, renunciando à ânsia de completude e continuidade.

> O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que sua própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao busca-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (Adorno, 2003, p. 35).

Transitando entre a felicidade e o jogo, e ainda entre o fracasso de traduzir em linguagem a sensibilidade viva da experiência, de expressar e expressar-se em uma realidade fraturada, o ensaio paira em contradição, sem fixar-se jamais. Sua autonomia, se coincide com uma abertura e liberdade sem paralelos, esbarra no rigor com que nega a estabilidade – de conceitos ou de verdades –, o que se manifesta na forma. "A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites" (Adorno, 2003, p. 37). Se o ensaio possui uma regra, é a de que sua própria verdade encontra eco em sua forma e se manifesta na autorreflexividade de seu autor e seus procedimentos. É escrita viva que, como a vida, manifesta sua imperfeição e seus descaminhos, que sua e que sangra, mas que também se regozija com suas próprias aventuras.

Em sua autobiografia, Flusser parafraseia Rilke ao dizer que o ensaio é o meio ideal para quem é "exilado nos picos do coração". Ao assumir o

ensaio, esse gênero "degenerado", para escrever, Flusser borra as fronteiras entre literatura e pensamento crítico, afirmando a potência criativa do livre pensar que não busca soluções definitivas. O ensaio é um ato discursivo com características particulares: trata-se de conhecimento que se faz por meio de um tipo específico de escrita, não pautada pela sistematização, mas pela subjetividade, e, por meio delas, pela contestação a uma noção de verdade una e estável.

Arrisco dizer, contrariando Adorno, que *Bodenlos* é uma "obra-prima" do gênero ensaístico. Se Adorno afirma a resistência do gênero a esse paradigma, associado às noções de ideal e totalidade, é a própria impossibilidade de *Bodenlos*, enquanto obra jamais concluída que a eleva a esse status. Para além disso, forma e conteúdo são cuidadosamente trabalhados ao longo de duas décadas para formular uma espécie de síntese de uma vida sem fundamento, portanto igualmente impossível, ao mesmo tempo em que se constitui em prolongamento e realização dessa mesma vida.

A experiência do exílio é o que joga Flusser na condição inarticulável da falta de fundamento. Todas as escolhas do livro revelam a preocupação com uma forma capaz de articular essa condição, mantendo latente sua impossibilidade e ressaltando sua instabilidade pelas elipses, pelas fissuras e pelos silêncios, tanto quando pelas afirmações e escolhas.

O *Monólogo*, primeira parte do livro, que mais se assemelha à uma autobiografia tradicional, percorre uma trajetória que vai do desespero da perda das raízes, centradas em uma Praga tida como centro do mundo, herdeira de uma tradição cultural e intelectual na qual havia estabelecido origens e sentido, à esperança de encontrar-se numa língua, confundida com uma cultura onde poderia agir e reconhecer-se. Nesse sentido, é irônico que no espaço dedicado aos sentimentos mais íntimos – no capítulo *O jogo do suicídio e do Oriente* confessa o prolongado flerte com a ideia de acabar com a própria vida frente à culpa e à incapacidade de fazer as pazes com seu próprio passado – não haja uma única menção à sua esposa Edith, que o acompanhou por toda a vida, ou aos três filhos que teve no Brasil. Embora seja autorreflexivo em sua escrita, interrompendo-se por diversas vezes para se colocar, ora guiando o leitor por seus pensamentos, ora confundindo-o,

atraindo-o para o presente da escrita, o texto, durante todo seu percurso, dissimula esse presente, silenciado para dar voz ao período que vive no Brasil e às relações que aqui estabelece. Nenhuma palavra sobre o período de intensa produção e circulação, que lhe rendera reconhecimento mundial por meio de obras como a *Filosofia da Caixa Preta*, dedicada à reflexão sobre a fotografia e, com ela, às imagens técnicas. Em um presente estendido, cria um passado infinito. E o faz, por todo o livro, de forma fragmentada, em textos e partes que se articulam entre si sem uma continuidade, podendo ser lidos também separadamente.

Esta forma de escrita espelha, inclusive, o processo que Flusser conduz em toda sua vida produtiva. Alguns dos textos de *Bodenlos* são publicados em versões independentes em outros livros e coletâneas. É o caso do diálogo com Romy Fink e do capítulo que abre a seção *Reflexões*, chamado *Habitar a casa na apatridade*. O primeiro foi publicado no livro *Ser Judeu*, lançado no Brasil apenas em 2014, e o último, em *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, publicado em 1994 em alemão, traduzido para o inglês em 2003 por *The Freedom of the Migrant*, e ainda sem edições no Brasil. Mas é possível que outros textos também tivessem tido outros destinos. Isso porque Flusser escrevia traduzindo-se e retraduzindo-se, fazendo desse processo seu método de trabalho. Em ensaio intitulado *Retradução enquanto método de trabalho*, confessa "nenhuma das 'minhas' línguas é central, e mantenho relações ilícitas de amor e ódio com todas elas, relações que são todas de intensidade comparável, mas cada qual com colorido distinto." (Flusser, 2013). O resultado é o transbordamento, na escrita, de elementos, sonoridades e, sobretudo, de um estranhamento constante na forma de imagens e sensibilidades, que se convertem em uma espécie de língua própria, na qual resistem resíduos das diversas línguas, e que só existe enquanto prática escrita.

No capítulo dedicado à língua brasileira, descreve como opera a criação dessa língua particular. Ao apaixonar-se pelo português e começar a manipulá-lo, toma-o como semelhante e cúmplice; mais do que isso, toma-o, como dirá, como "matéria-prima para realizar a vida". Era a língua que deveria ser manipulada pelo alemão com o qual havia realizado sua educação formal em uma Praga germanizada. Mas um alemão contaminado

pelo tcheco materno e cortado por cada uma das outras línguas e leituras que lhe constituíam:

> Eis, pois a situação na qual a gente se abria ao português: ia ser a língua que devia ser absorvida para ser manipulada pelo alemão invadido pelo tcheco, latim, grego e hebraico, e pelo inglês, tendo Ortega como modelo. Tarefa, novamente, para toda uma vida. A vida recomeçava (Flusser, 2007, p. 75).

Flusser vê a língua como algo orgânico, portanto vivo, e a língua "brasileira" como altamente complexa, pois "sua sintaxe desafia o manipulador, mas se quebra com grande facilidade". (Flusser, 2007, p. 76). Encanta-lhe sua sujeição a interferências, sua potência de reflexividade e sua sedução vem do convite a ser quebrada e assim libertar-se das regras que a prendem. É aberta a receber novos termos e multiplica significados a partir da simples alteração de palavras em uma frase ou mesmo de nuances de oralidade – "a língua portuguesa é posta em questão, toda ela, toda vez que vai sendo manipulada" (Flusser, 2007, p. 77). Diferente de suas outras línguas, "a ortografia muda constantemente por convenção acadêmica (quase diplomática) e para adaptar-se ao fluxo das pronúncias em diferentes contextos" (Flusser, 2007, p. 78), o que faz com que seja quase cantada, no que o ritmo se coloca como elemento expressivo fundamental.

A maneira que conta ter encontrado para articular linguisticamente sua experiência de falta de fundamento no português era usar seu caráter rítmico para introduzir um elemento dissonante, que foi encontrado na sua língua materna: o hexâmetro, ou seja, a acentuação da primeira sílaba.

> O desafio era, pois, este: hexametrizar a língua portuguesa. Isto era assim porque o hexâmetro é ritmo em tudo oposto ao "espírito" do português, mas inato na gente, e porque o hexâmetro articula um clima épico e dramático que convinha à gente, tanto direta como ironicamente, para comunicar sua mensagem (que era sempre a da existência sem fundamento). Mas estava igualmente claro que o uso do hexâmetro excluía o fazer poesia no sentido exato do termo. Isto teria sido arcaísmo inautêntico e preciosismo. [...] De modo que, se a gente se viu desafiada pela língua portuguesa a escrever hexametricamente, a gente se viu obrigada a escrever prosa. De preferência, ensaios. Mas o problema era que o hexâmetro devia ficar de tal maneira escondido no texto que o leitor, embora comovido por ele, não devia senti-lo conscientemente. Devia sentir certa estranheza no texto, sem poder localizá-lo (Flusser, 2007, p. 80-81).

O autor confessa o fracasso de sua empreitada, no sentido que foi compreendida por muitos como falta de domínio da língua portuguesa. Este fracasso, por outro lado, cumpre com sucesso o papel de estranhamento que queria atingir. O que está em jogo é justamente a dialética entre a liberdade daquele que perdeu todas as bases de sua vida e a disciplina controlada com que trabalha, como escultor, em uma escrita que dá novo significado a esta vida.

Da forma como construída no *Monólogo* de *Bodenlos*, a própria vida de Flusser parecer sentido na escrita. No seguir da narrativa, porém, ela possibilita um novo início, materializado na seção *Diálogos*. Contrapondo-se ao silêncio em torno das pessoas de seu íntimo, estão textos sobre artistas e intelectuais que servem de espelhos através dos quais o autor aproxima-se e distancia-se. Ao introduzir outros em uma "escrita de si", aponta para uma subjetividade formada por contatos e contexto. Essa construção, de certa forma, ilumina outra característica particular do livro: o uso do "a gente" no lugar da primeira pessoa do singular – marca autoral de toda autobiografia.

Mas *Bodenlos* é uma autobiografia que se diz "filosófica", escrita na forma de ensaios, que inclui outros além daquele que narra, e que substitui a primeira pessoa do singular por uma forma informal de segunda pessoa do plural que é também uma terceira pessoa, um "ele", que está fora do "eu". Gustavo Bernardo Krause no prefácio da obra, associa essa opção a textos acadêmicos que usam o "nós" como sinal de modéstia ou impessoalidade – que pode ser como equivalente ao *man* alemão e ao *on* francês. Em uma bela reflexão, Krause defende que ao substituir o "a gente" pelo "eu", Flusser diz "eu", "nós" e, na verdade, "toda a gente". Desta forma, questiona o "eu" como centro do universo, pois assume seu próprio "eu" em relação à toda sua gente, àquela que escolhe.

Tão importante quanto esse caráter dialógico é o caráter contextual que, em caso de *Bodenlos*, caminham juntos e apontam para um detalhe muito particular e fundamental, que remete ao titulo do livro: a filosofia. As pessoas que Flusser escolhe para mostrar-se em interlocução são exatamente aquelas que lhe marcaram a vida em direção à atuação intelectual e que estão de alguma forma relacionadas ao grupo ligado ao Instituto Brasileiro de Filosofia. Assim como o *Monólogo*, ao terminar com o domínio da língua

que lhe serviria de matéria-prima para iniciar sua carreira, os *Diálogos* se abrem ao *Discurso*.

Discurso e diálogo são duas das principais categorias por meio das quais Flusser sintetiza sua teoria da comunicação, a mesma que o torna mundialmente reconhecido quando retorna à Europa, ou seja, no período em que está trabalhando em *Bodenlos*. Transpostas para sua autobiografia, sugerem o quanto os temas sobre os quais escreve seguem atuantes no presente da escrita e o quanto se misturam à própria imagem que faz de si – ou ainda à narrativa que deseja construir para si. Diálogo, em suas palavras, traduz o processo por meio do qual é criada informação nova, por meio da troca de informação entre pessoas, com suas experiências, portanto, informações parciais. Já discurso visa propagação de informações dentro e ao longo do tempo, portanto do passado ao futuro. Os textos sobre as matérias com as quais iniciou sua carreira de docente e organizados na seção *Discurso* vêm acompanhados de uma irônica Introdução, como num artigo acadêmico convencional, na qual diz:

> Até aqui procurei descrever o mundo que me cerca, e a maneira como me orientava nele a fim de investir contra ele. Doravante descreverei minhas investidas, e a maneira como o mundo a elas resistia. E tal descrição será, ela própria, investida contra o mundo. Em outros termos: até aqui dei depoimento engajado quanto ao meu mundo, doravante darei depoimento engajado quanto ao meu engajamento. Em suma: até aqui falei e escrevi a respeito de coisas e homens, e doravante falarei e escreverei a respeito do meu falar e escrever sobre coisas e homens (Flusser, 2007, p. 201).

Lecionar era, para Flusser, prolongamento e condição da atividade de escrever. Ambas as atividades convergiam para a realização de uma prática intelectual que encontra no ensaio sua expressão ideal. Ao incluir em uma escrita de si textos sobre pessoas e temas que marcaram sua vida e sua carreira, Flusser registra a importância da atuação intelectual e do caráter indissociável entre teoria e vida.

Ao assumir o ensaio, esse gênero "degenerado", para escrever, Flusser borra as fronteiras entre literatura e pensamento crítico, afirmando a potência criativa do livre pensar que não busca soluções definitivas. O ensaio é um ato discursivo com características particulares: trata-se de

conhecimento que se faz por meio de um tipo específico de escrita, não pautada pela sistematização, mas pela subjetividade, e, por meio delas, pela contestação a uma noção de verdade una e estável. Se a forma de *Bodenlos* quebra com a linearidade e a continuidade e apresenta uma subjetividade complexificada por experiências de várias espécies, ela afronta a própria noção de uma verdade unívoca e estável. A atitude de Flusser em relação aos temas que apresenta é de contestação da sistemática e valorização da experiência. "Já falei, em outro lugar deste trabalho, da minha dupla aproximação com a teoria da comunicação: a partir da minha obsessão linguística, e a partir de uma filosofia da ciência como eu a entendia" (Flusser, 2007, p. 212). Essa atitude é o que lhe permitirá, ao longo de sua vida, transitar por áreas de saber tão distintas como linguagem e novos meios de comunicação, natureza e religião, ciência e fenomenologia.

As matérias teoria da comunicação e filosofia da ciência não foram escolhas, foram imposições das instituições que lhe abriram as portas. Também não foi escolha emigrar para São Paulo. A fuga da ameaça nazista tinha levado Flusser inicialmente para Londres para, frente à aproximação cada vez maior dos alemães, partir para o Brasil, por oportunidade, como se abandonando por completo a realidade. O que aproxima essas situações é sua subversão em potência produtiva.

Bodenlos articula duas experiências contraditórias de exílio. De volta à Europa por opção própria, portanto na liberdade de espírito de quem pode fazer escolhas, Flusser escreve sobre as condições dessas escolhas. Se a experiência de exílio que o arranca de sua terra natal, silenciando sua língua materna, esvazia o futuro que projetava para si, é essa mesma experiência que torna essas escolhas possíveis. Por isso, o que subjaz a escrita da autobiografia, entendida como síntese e símbolo de uma obra que se confunde com a própria vida, é a ressignificação o exílio em condição criativa.

Edward Said afirma ser o exílio situação terrível de experimentar, porém que obriga a uma reflexão sobre sua própria condição. É o caso dele próprio e de outros numerosos artistas e intelectuais como Hannah Arendt, Edgar Morin, Zygmunt Bauman, Walter Benjamin ou Stefan Zweig, que, embora se dedicassem a temáticas e produções distintas em suas carreiras,

tiveram em algum momento suas obras marcadas pela reflexão sobre suas condições de estrangeiros. Para usar uma bela e atordoante imagem de outro teórico expatriado, Hans Ulrich Gumbrecht, é "como se" o exílio fosse uma condição em latência, guiando silenciosamente mesmo quem não quer falar sobre ela. Uma ausência tão presente que impele aqueles que convivem com ela a viver freneticamente, seja no intuito de ignorá-la ou de sobreviver a ela.

O exílio é, assim, condição de crise que se transforma em condição crítica. A experiência de falta de fundamento não pode ser precipitada sem ser falsificada, mas é ela mesma fundadora, na medida que obriga a criação de uma nova vida. Ela não significa apenas a perda da terra natal, mas de todo o universo de símbolos e significados que vêm com ela. Impõe, com isso, a reconfiguração de todas as categorias de visão e compreensão do mundo e representa uma fissura impossível de ser transposta. Sua urgência faz dela substrato de toda a nova realidade que se constitui a partir dela.

Bodenlos é iniciada com a perda de fundamento e o seu correr ressignifica essa experiência, complexificando-a em diversas nuances até, em *Reflexõe*s, traduzi-la, em primeira pessoa, como modelo a ser seguido:

> Nós, os inúmeros milhares de migrantes (sejamos trabalhadores estrangeiros, expatriados fugitivos ou intelectuais em visitas freqüentes a seminários) nos reconhecemos então não como marginais mas sim como vanguarda do futuro. Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas russos em Harvard surgem não como vitimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia (Flusser, 2007. p. 223).

Quem vive ensaisticamente e vê sua vida como ensaio para escrever ensaios, reconhece sua própria instabilidade, ao passo que a assume como condição de conhecimento. Por isso migra, flutua, transita sem fixar-se em nenhum lugar. Usa outros para falar de si, assim como usa a si mesmo para falar do mundo, transitando entre "eu", "nós" e "a gente", assumindo-se, portanto, várias "gentes". Combina o pessoal, formal e o informativo, sempre pronto a recomeçar, em passeio incerto sem preocupar-se em onde irá chegar. É sem fundamento, como é o ensaio, escrita que se usa o desconforto e mal-estar de não ter lugar como sua maior virtude, aproveitando-se dessa sensibilidade, usando e quebrando regras em

rebeldia, formando-se sem nunca assumir forma definitiva. Revela suas fissuras e fracassos para ironicamente, afirmar a vida como sabedoria.

A afirmação de Flusser de que vive ensaisticamente permite transcender a leitura de *Bodenlos* como livro escrito na forma de ensaios para ler a vida ali criada como vida-ensaio. O ensaio não é apenas a forma que elege o autor, mas é a forma em que transita e se encontra, enquanto intelectual sem educação formal, filósofo de páginas de jornal, consigo mesmo. Para usar as palavras de Adorno, "o ensaio garante um chão para seus pés, por mais duvidoso que seja" (Adorno, 2003, p. 40). Se Starobinski afirma que a melhor filosofia é feita na forma de ensaio, arrisco dizer que o exílio é situação ensaística por excelência. Atravessando essa escrita, Flusser declara sem precisar fazê-lo diretamente, o exílio como condição de sua filosofia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ATKINS, G. Douglas. *Tracing the essay*. Through experience to truth. Athens and London: The University of Georgia Press, 1943.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*, uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *The freedom of the migrant. Objections to nationalism*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2003.

_____. Retradução enquanto método de trabalho. In: *Flusser Studies*, n. 15**,** May 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Uma rápida emergência do clima de latência*. In *Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 303-317.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2005.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. In *Revista UFG*, Junho 2008, Ano X. nº 4.

OBALDIA, Claire De. *The essayistic spirit. Literature, modern criticism and the essay*. Oxford: Claredo Press: 1995.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

STAROBINKI, Jean. Es posible definir el ensayo. In *Cuadernos hispanoamericanos*, No 575, 1998. p. 31-40.

ANGÚSTIA E NIILISMO: A ESCUTA DO HOMEM PERANTE O MUNDO

Mauro Lopes Leal*

RESUMO: Tão angustiante quando a certeza da morte, a constatação do nada e do vazio existencial marcam o homem moderno de forma dolorosa e sufocante. Não saber para onde ir nem em que acreditar força o homem a seguir em um perigoso terreno, o do niilismo. Tal premissa situa o homem em dois caminhos: o do auto-conhecimento de si ou a própria destruição através de uma vida estagnada e desvalorizada. Nesse segundo aspecto encontra-se Luís da Silva, personagem principal de Angústia, de Graciliano Ramos, cuja vida, inexpressiva e ressentida, situa-o como um indivíduo niilista, uma vez que a inércia e o comodismo em uma existência banal retiram de si um propósito para a sua vida. Tal personagem representa a decomposição dos valores vigentes, da negação daquilo que foi tomado como verdadeiro. No niilismo não há mais verdades, certezas, apenas desconfiança e angústia, por não se saber para onde ir ou, pior, por não se saber quem é.
PALAVRAS-CHAVE: Niilismo. Angústia. Valores. Graciliano Ramos.

ABSTRACT: So distressing when the certainty of death, the realization of nothingness and existential emptiness mark modern man in a painful and suffocating way. Not knowing where to go, nor where to believe that forces man to follow a dangerous terrain, that of nihilism. This premise places man in two ways: that of self-knowledge of himself or of his own destruction through a stagnant and devalued life. In this second aspect we find Luís da Silva, the main character of Anguish, by Graciliano Ramos, whose life, expressionless and resentful, places him as a nihilistic individual, since inertia and self-indulgence in a banal existence purpose for your life. Such a character represents the decomposition of the existing values, of the negation of what was taken as true. In nihilism there are no more truths, certainties, only mistrust and anguish, for not knowing where to go or, worse, for not knowing who it is.
KEYWORDS: Nihilism. Anguish. Values. Graciliano Ramos.

*Universidade Federal do Pará – UFPA.

Introdução

O homem moderno encontra-se sufocado por um mundo que ele mesmo, no seu desejo de expansão, conquista e dominação, criou para si, dando-lhe feições que, sem embargo, podem facilmente ser comparadas a uma prisão, cujo encarceramento torna-o solitário e impotente diante da sua própria criação. O resultado deste aprisionamento é a angústia que torna a existência humana uma dolorosa e sufocante experiência, conduzindo a uma incompreensão de si e do mundo que o cerca, incompreensão esta que, conforme Carpeaux, Graciliano Ramos apresentou de tal forma em *Angústia* que exige do leitor uma leitura minuciosa do referido romance: "Após ter lido Angústia até o fim, é preciso reler as primeiras páginas para compreendê-las. É um mundo fechado em si mesmo. Que mundo é?"(Carpeaux, 1970, p. 133).

Dizer com exatidão que mundo é este, que nauseia e força o homem a um estado de apatia e desânimo diante dos acontecimentos, é algo complexo, uma vez que este homem imergiu em um estado de perda e questionamento dos referenciais primordiais que norteavam a sua existência. Ciência, religião, leis, cultura, toda construção humana valorativa encontra no homem moderno o embargo da dúvida, da descrença, da supressão daquilo que antes se considerava certo, bom e justo. A esta postura, de desnorteamento, denominou-se niilismo.

Na Europa, escritores como Fiódor Dostoiévski apresentaram em seus romances a versão europeia do homem niilista através de personagens como Raskólnikov[2] e Ivan Karamázov[3]. O primeiro, ex-estudante de direito, oprimido por sua condição de extrema pobreza, desenvolve a teoria do homem extraordinário e do homem ordinário. Para aquele tudo é permitido, até mesmo tirar a vida de outro ser humano. Pensamento este que a referida personagem põe em curso, uma vez que se acredita extraordinário. Contudo, posteriormente, precisa ter que suportar, moral e psicologicamente, os resultados da sua ação criminosa.

---

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

[2]*Crime e Castigo*.

[3]*Os Irmãos Karamázov*.

No que se refere a Ivan Karamázov, este estabelece a liberdade incondicional do homem perante a ausência de uma entidade metafísica que institua padrões morais de comportamento. Não existindo, portanto, um deus, não existe pecado nem a concepção de certo ou errado, o que permitiria uma possibilidade de ação irrestrita ao homem, este que, portanto, poderia agir conforme seus desejos, suas inclinações, sem o temor da punição ou de qualquer outra forma de condenação no plano religioso.

Tirar a vida de outro ser humano marca na sociedade atual uma das mais graves contravenções, posto ferir a noção instituída de civilização moderna e harmonia social. Contudo, personagens niilistas, tais como Raskólnikov, não encontram empecilho moral que anule suas teorias de soberania e liberdade incondicional, o que resulta, muitas vezes, na desvalorização da vida alheia.

Em *Angústia,* obra datada de 1936, tem-se Luís da Silva, funcionário público que possui, ou acredita possuir, inclinações literárias, concepção esta que, como tantas outras, aumenta o seu repertório de frustrações e desencantos, uma vez que não realizadas ou frustradas.

A narrativa em primeira pessoa possibilita ao leitor adentrar na mente desesperançosa e ressentida de Luís, indivíduo que se mostra insatisfeito com tudo o que o cerca, bem como com as pessoas, observando-se, entretanto, que tal estado de insatisfação não é o ponto de partida ou o elemento motivador para uma reação ou uma atitude de reversão da situação, ao contrário, Silva encontra nesta condição de descontentamento uma espécie de prazer em apenas lamentar-se da sua situação, aceitando, mesmo que inconsciente, a sua condição de frustração e desalento. Todos são responsáveis pelas suas derrotas, o mundo é o culpado por sua vida infrutífera e vazia, nunca reconhecendo a si como verdadeiro responsável pelo seu estado atual.

Já no início da obra, Guimarães Rosa apresenta Luís da Silva na sua condição de ressentido e amargurado, uma vez que se volta contra lugares e pessoas que o aborrecem de forma angustiante:

> Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beiço, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à toa. Basbaques escutam e saem. E os autores, resignados, mostram as letras e algarismos, oferencendo-se como as mulheres da Rua da Lama (Ramos, 1972, p.19).

A vida alheia agride Luís, irrita-o e ofende-o em um nível anormal. Acusa, denigre as pessoas. No caso do excerto cima, volta-se contra as pessoas que frequentam as livrarias, ou seja, determinados leitores, direcionando também seu ataque aos escritores, o que deixa evidente o seu ressentimento em relação ao mundo das letras, por não fazer parte do mesmo, seja por falta de oportunidade, seja por ausência de capacidade.

Mas a crítica não se limita aos demais indivíduos, ele próprio é objeto de autocrítica e análise de si e da sua condição:

> Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagrecem. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis [...]. Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições [...] tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes (Ramos, 1972, p.19-21).

Luís é o típico indivíduo que se vê confrontado com o seu passado, nada glorioso, este retrata o seu insucesso e sua solidão, desde a infância: "Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só" (Ramos, 1972, p.25). É no confronto com o que passou que Luís depara com a nulidade da sua existência e apresenta o desejo de abandoná-la: "Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida" (Ramos, 1972, p.21).

Suas análises da vida resultam em conclusões amargas e permeadas de desencanto, como se na existência não houvesse outra forma de ser. Há desencanto em tudo, concepção esta acentuada quando da traição da noiva Marina, esta que pareceu, por algum instante, trazer à vida de Luís alegria e mudança.

Percebe-se, portanto, que a personagem central de *Angústia* é o homem da não reação, aquele que se indispõe contra o mundo por acreditar-se perseguido, mas que ocorre justamente o contrário: o abandono de Luís por parte do mundo, dada a insignific*â*ncia daquele e da sua postura de submissão e indisposição para a luta, para o combate. Em si não há propósito, vontade, mas apenas a existência amarga que se prende na sucessão monótona dos dias, repetidos como se não fossem diferentes, mas a *reprise* do anterior, acentuando-se a angústia de Silva, o que o força a estabelecer e defender uma visão negativa da vida e das pessoas. Seus valores são débeis, quando existem, e sua única reação no referido romance foi o assassinato daquele que lhe roubou a noiva, Julião Tavares, atitude esta que o aproxima ainda mais de uma postura niilista, como será visto mais adiante.

Angústia niilista: negação e ressentimento

Álvaro Lins observa a questão de uma filosofia permeada pelo nada que envolve os personagens de Graciliano Ramos, como Paulo Honório[4] e Luís da Silva (Lins, 2001). Este é apresentado por Graciliano Ramos como um indivíduo em processo acentuado de decadência, que também pode ser compreendida como uma espécie de destruição, que se desprende do mundo por não ver neste qualquer valor. O ato de negar de Luís o situa no terreno do niilismo, uma vez que, nada sendo bom ou justo, tudo se mostra insignificante: "Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras" (Ramos, 1972, p.237).

Mas o que vem a ser o niilismo? O termo não é novo, pois o estudo do nada tem intrigado a filosofia desde o surgimento da mesma. Mas como conceito associado a um caráter político de negação de determinados valores, somente no século XVIII iniciou-se tal concepção. Grande teórico sobre a questão, Nietzsche abordou de forma exaustiva o tema do niilismo em diversas obras. Sobre o mesmo, argumenta o referido filósofo:

[4] Personagem de *São Bernardo.*

> O que é de temer, o que tem efeito mais fatal que qualquer fatalidade, não é o grande temor, mas o grande nojo ao homem; e também a grande compaixão pelo homem. Supondo que esses dois um dia se casassem, inevitavelmente algo de monstruoso viria ao mundo, a "última vontade" do homem, sua vontade do nada, o niilismo (Nietzsche, 2001, III, §14).

É preciso esclarecer que Nietzsche em suas investigações sobre o niilismo, compreendeu-o de forma bastante original, distanciando-se da visão que se tinha de tal fenômeno como algo puramente negativo, posto que, suprimido os valores e desfeitos os alicerces morais da sociedade, a mesma ruiria em um estado de barbárie e descontrole, uma vez que não existiriam regras assentadas sobre o que é certo e errado.

Mas conceber o pensamento do homem desta forma é criar sobre este uma visão simplista e superficial, pois o homem nem sempre aponta para um fatalismo destrutivo. Segundo Nietzsche, o niilismo pode conduzir a um outro patamar de pensamento e assimilação do mundo, não mais norteando-se por preceitos cristãos de bem e mal, justo ou injusto, mas a uma visão própria, particular, libertadora. Em *Assim falou Zaratustra*, afirma Nietzsche:

> Podes proporcionar a ti mesmo teu bem e teu mal, e suspender a tua vontade por cima de ti como uma lei? Podes ser o teu próprio juiz e vingador da tua lei? [...] Há uma velha ilusão que se chama bem e mal. Nada é verdade; tudo é permitido (Nietzsche, 2007, p. 66, 174 e 228).

Segundo Nietzsche, o niilismo possui duas vertentes, uma libertadora do indivíduo, que pode conduzí-lo a uma outra forma de pensamento, mais livre e menos opressor, uma vez que os valores doutrinadores do homem não mais vigoram. A esta denominou de niilismo ativo. E outra, o niilismo reativo, que o aprisiona a uma vida de aparências, na qual é destituído de iniciativa e pensamento próprio, imerso em uma ilusão de felicidade após vida terrena que alimenta com o seu próprio sofrimento, angústia e cerceamento, sintomas de uma crise, na qual o homem não mais sabe quem é ou no que deve acreditar, uma vez que a moral norteadora do homem esfacelou-se em dúvidas, não possuindo forças para reestruturar-se a algo

similar ao que foi no passado. Sobre o pensamento de Nietzsche referente ao niilismo, explicita Araldi:

> Com o termo niilismo (der Niilismus), ele (Nietzsche) procurava abarcar as diversas manifestações da doença ou crise inscritas na história do homem ocidental, de modo a atingir a razão comum dessa doença, qual seja, a instauração da interpretação moral da existência dá origem ao niilismo ocidental (Araldi, 1998, p. 76).

Segundo Nietzsche, o homem da modernidade está enfermo, um vez que foi desnaturalizado e nivelado, ou seja, suas características mais intrínsecas foram suprimidas ou controladas para, no lugar, ser posto a racionalidade, o coletivo, a suposta harmonia. Paraíso, eternidade, pecado, redenção, perdão etc., são conceitos que visam bloquear a visão do homem para o que é concreto, terreno, fisiológico, para, em seu lugar, posicionarem ideias metafísicas que cegam e nublam o homem e seu pensamento, negando-se, dessa forma, a vida real em nome de algo imaginário. Mas a vida baseada em fantasias provenientes do medo humano não poderia perdurar *ad infinitum*, uma vez que o homem, no seu percurso histórico e no seu aprimoramento intelectual, sustentado em um avanço tecnológico, não poderia mais contentar-se com a simplória ideia de um deus que, sem início ou fim, a tudo governa, tudo sabe.

Sem tais valores a guiar seus passos, o homem da modernidade torna-se um descrente, percebe a nulidade das coisas e até de si mesmo, resultando em depreciação dos valores tradicionais, bem como em um desfastio da vida, segundo argumenta Vitor Cei, citando o pensamento de Nietzsche:

> Conforme Nietzsche, a condição niilista surge com a experiência histórica da ausência de fundamento, quando o homem moderno passa a depreciar os valores tradicionais e a dissolver os princípios e critérios absolutos basilares da vida em sociedade, lançando-os na nulidade e inutilidade, gerando a degradação dos vínculos sociais [...]. Nietzsche define o homem niilista como aquele que, arrebatado pelo sentimento de que tudo é em vão, experimenta fastio da vida e aceita a dor como mais real que o prazer e a pulsão de aniquilação da vida como mais forte que a de afirmação (Cei, 2016, p.120).

O homem niilista, tal como Luís da Silva, é marcado pelo desencanto, pela inutilidade, negação e desânimo que envolve o cotidiano dos indivíduos, acrescentando-se a isto a imutabilidade, o não movimentar, a estagnação: "Tenho, contudo, a impressão de que os transeuntes me olham espantados por eu estar imóvel" (Ramos, 1972, p.32).

Em uma sociedade cujo princípio estabelecido é o da movimentação, da produção frenética e da busca incessante por bens, o não movimentar-se marca uma atitude de descompasso com os padrões estabelecidos e a ordem estabelecida. Contudo, o gesto de Luís não assinala uma postura crítica ou de descontentamento, mas tão somente um estado de apatia e apequenamento, como um pequeno roedor que foge daqueles que, potencialmente, podem provocar-lhe algum mal ou que o intimidam de alguma maneira: "Tipos bestas. Ficam dias fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes. Quando avisto esta cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato, exatamente" (Ramos, 1972, p.20).

A imagem do rato surge constantemente em *Angústia*, muitas vezes sob o signo de um conflito interno no qual Luís por vezes identifica-se com tal animal: "Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas" (Ramos, 1972, p.46), "Os ratos é que me roem a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim" (Ramos, 1972, p.100).

Outras vezes tenta fugir à semelhante comparação, pois em sua compreensão, ratos eram aqueles que o maltratavam e obstaculizavam a vida: "Agora (Marina) tinha tudo: meias, vestidos, um filho no bucho, um filho que sairia gordo, bochechudo e safado, como o pai, como o avô, o Tavares dos Tavares & Cia., uns ratos" (Ramos, 1972, p.151), "Agora era um figura (Julião Tavares) importante demais. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados na rua do Comércio, eram uns ratos" (Ramos, 1972, p.169).

A interessante imagem do rato, que persegue Luís e por vezes nele parece se transformar, está interligada com a significativa característica que este roedor assume: a da vida obscura, subterrânea, noturna, infernal (Chavalier& Gheerbrant, 2005, p. 770) que se configura como algo bastante adequado para caracterizar a vida de Luís da Silva, o sujeito que vive nas

sombras, que teme aparecer aos olhos alheios, pois está tomado de medo e desconfiança, receia o julgamento alheio, bem como ressente-se do bem estar das pessoas.

Tal personagem não poderia deixar de ser observada ao lado do homem do subsolo de Dostoiévski, presente na obra *Notas do subsolo*, comparação esta mais acentuada no que se refere ao ressentimento, uma vez que as duas personagens estabelecem para si um bloqueio, um escudo contra as demais pessoas baseado na desconfiança, no medo e na incapacidade de esquecimento das ofensas sofridas. Sobre o homem ressentido, elucida Giacóia:

> O tipo ressentido é aquele no qual ocorre uma inibição ou bloqueio na capacidade de descarga de energias e afetos em direção ao exterior. Curiosamente, pois, aquele tipo psicológico cujo mundo valorativo se constitui a partir da negação da alteridade – portanto da influência de um estímulo externo – é também aquele que sofre de disfunção em sua capacidade de descarga psíquica, não podendo desembaraçar-se de impressões vividas, em especial das vivências de desprazer, da dor (Giacoia, 2001, p.83).

Conforme Giacoia, o indivíduo ressentido acumula experiências, principalmente negativas, que deveriam ser externalizadas, mas que, no referido tipo, tal processo não ocorre. Com Luís da Silva, o alvo do seu ressentimento encontra vazão, principalmente, em Marina e Julião Tavares:

> Se me achasse diante de Julião Tavares, à luz do dia, talvez o ódio não fosse tão grande. Sentir–me–ia miúdo e perturbado, os músculos se relaxariam, a coluna vertebral se inclinaria para a frente, ocupar–me–ia precipitadamente, como um bicho inferior. Agora tudo mudava. Julião Tavares era sombra, sem olhos, sem boca, sem roupa, sombra que se dissipava na poeira de água. A minha raiva crescia, raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava? (Ramos, 1972, p. 199).

Em Luís da Silva, apresenta–se a incapacidade de seguir adiante em sua vida, negando–a, uma vez que a imagem do oponente, daquele que desfez a sua única possibilidade de uma provável felicidade ao lado de Marina, vem–lhe constantemente à memória, como se Silva não conseguisse mais livrar–se de tal indivíduo, que se entranha nos pensamentos daquele, anulando outros pensamentos e resultando, desse modo, em uma espécie de

estagnação, de incapacidade de movimento à frente, pois para o passado, Luís retorna a todo momento, em um claro desejo de reviver as dores e decepções sentidas. Neste ponto, é possível correlacionar mais uma vez com o pensamento de Nietzsche acerca da incapacidade de esquecimento do ressentido.

> O homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo mesmo. Sua alma olha de través; ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não esquecimento, da espera, do momentâneo apequenamento e da humilhação própria (Nietzsche, 2001§ 10).

O ressentido mente para si mesmo e busca proteção nos seus abrigos particulares: sua casa, seu quarto, locais nos quais pode encolher-se e vociferar, inutilmente, contra aqueles que acredita serem os obstáculos para o sucesso de sua vida. É um homem de imaginação fértil, que utilizasua imaginação para justificar sua posição de humilhado, sua resignação frente os mais poderosos.

Sua obscuridade, seu ocultamento, é sua forma de segurança, pois no seu subsolo, tal homem não pode ser ferido nem ofendido. E em sua toca ficará, em silencio, apurando suas reflexões contra seus ditos oponentes, e nesse estado, irá se apequenar ainda mais, pois longe de reagir, de lutar, o ressentido busca cada vez ir mais fundo na sua caverna, no seu abrigo, afundando até tornar–se nada, não apenas aos olhos alheios, mas diante de si mesmo:

> Não grito: habituei–me a falar baixo na presença dos chefes [...]. Então eu não era nada? Não bastavam as humilhações recebidas em público? No relógio oficial, nas ruas, nos cafés, viravam–me as costas. Eu era um cachorro, um ninguém (Ramos, 1972, p. 200).

Pode–se afirmar que o ressentimento acentua o caráter niilista do indivíduo, principalmente no que diz respeito ao niilismo negativo, pois o medo, a raiva, o ressentimento etc., sentimentos naturais em qualquer indivíduo, tornam–se, no terreno do niilismo, potencializados, o que anula a

autonomia do homem niilista e o aprisiona em um aspiral constante de rancor e insuficiência para com a vida.

Luís da Silva, ao assassinar Julião Tavares, reafirma a sua condição de niilista por dois motivos básicos: o descaso com a vida alheia, uma vez que sua vingança pessoal estava acima de qualquer outro valor instituído socialmente; o segundo ponto possui relação com o primeiro, uma vez que a atitude de Luís, ao retirar a vida de outra pessoa, poderia ser considerada como uma reação, ainda que criminosa, mas tal possibilidade não se sustenta, uma vez que, ao matar Julião, Luís sente–se outro, não mais o funcionário público da repartição, por um breve instante:

> Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou–se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram–se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater–se. Exatamente o que eu havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para frente e ameaçava–me arrastar–me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu (Ramos, 1972, p. 201–202).

Neste caso, a vingança de Luís não se configura como uma fenda no seu espírito niilista posto que seus atos foram motivados pelo puro sentimento de ressentimento contra aquele que era seu oposto: Julião Tavares, indivíduo rico, bem–sucedido e conquistador de mulheres. Luís matou não para retirar–se da condição de resignação, mas motivado somente por um egoísmo acentuado, um desejo extremo de revanche, para fazer com que a "obssessão desaparecesse". Ou seja, ele nunca abandonou o seu estado niilista de ressentimento, pois para tipos como este não há uma imediata superação, apenas o relembrar constante, o prazer no reducionismo de si e a caracterização de pobre diabo aos olhos alheios. Sua compreensão como ser inútil, mesmo após o assassinato, permanecem:

> Se alguém surgisse na estrada, eu não teria coragem de fugir. Haveria pessoas ali perto? Julguei perceber um ruído esquisito, mas provavelmente era apenas o eco das pancadas dos meus dentes, que não descansavam. Tive a impressão de que os meus dentes estavam longe, fazendo um barulho que se misturava ao zumbido irritante das

> carapanãs. Apertei os queixos, mas as castanholas permaneceram, e veio–me a certeza de que havia me tornado velho e impotente.
> – Inútil, tudo inútil (Ramos, 1972, p. 202).

Luís da Silva, mesmo após a concretização do seu intento, a saber, a eliminação do indivíduo que o atormentava, não teve diminuída a sua angústia, o seu sentimento de vazio, ao contrário, ele foi reforçado, pois em si mesmo nada foi alterado: o mesmo ressentimento, o medo, a imobilidade em relação à vida permanecem. No final, o personagem central de *Angústia* reconhece que tanto ele, quanto Julião, apresentam existências nulas, motivadas pela miserabilidade humana: "Eu e Julião Tavares éramos umas excrescências miseráveis" (Ramos, 1972, p. 209). O reconhecimento da própria nulidade marca o espírito niilista de Luís da Silva, que não se reconhece apenas vazio, mas também um ser que afastava–se do que se compreende por humano: "Um porco, parecia um porco. Desejava ser como os bichos e afastar–me dos outros homens" (Ramos, 1972, p. 223).

A negação da humanidade, do ser humano, é o desejo de Luís da Silva que exprime o seu afastamento da civilização e de tudo aquilo que é relacionado ao mundo dos homens. Querer tornar–se um animal somente é renegar sua racionalidade, suas características culturais, sua linguagem, seu modo de ser e viver para adentrar em uma outra forma de vida, diversa. Mas o que leva um homem a tal desejo? Anseio este que não se limita ao campo literário, evidenciando aqui a profundidade da obra de Graciliano Ramos, mas que faz parte da mentalidade de muitos indivíduos na modernidade, como se a civilização e aquilo que lhe é característico fosse algo doloroso e insuportável.

Luís da Silva é mais do que uma simples personagem niilista de uma obra literária, é um espelho no qual muitos homens enxergam–se e que nega a si e ao mundo. As exigências existenciais, as obrigações impostas de produção e *status* social, a própria complexidade das relações humanas, estes e outros muitos aspectos, somados a uma perspectiva de resposta para determinadas questões *que não satisfazem a curiosidade e inquieta*ção do espírito humano, tornam muitos indivíduos adeptos da postura niilista.

Desse modo, percebe–se que o niilismo é um movimento complexo, que não é caracterizado apenas pela ação, mas também pelo seu contrário, a não movimentação, o silenciamento, o que assinala, como expresso por Nietzsche, o pior dos tipos de niilismo, ou seja, aquele no qual o indivíduo permanece, até o fim da vida, anulado, incapaz de inclinar–se para frente, de caminhar, de progredir, uma vez que se encontra aferroado a uma postura subserviente e desnaturalizante do indivíduo, pois aquele que cessa de movimentar–se, também, sob certo sentido, deixa de vivenciar e escutar o mundo.

Consideraçõesfinais

Se o homem avança, em um sentido de progresso, construindo máquinas mais rápidas e eficientes, carros mais velozes, remédios mais eficazes, prédios maiores, com ampliação das cidades; se, no campo acadêmico, muito se produz, novas teorias são elaboradas, bem como conceitos e fórmulas surgem a cada momento, demonstrando que a produção intelectual se efetua em um nível considerável; apesar de tudo isso e muito mais, por que ainda existem indivíduos atormentados, angustiados com uma existência que parece essencialmente vazia? Como preencher este vazio é pergunta que o homem se faz desde que se compreendeu como ser pensante no mundo, o que não significa o alcance de uma resposta.

Na literatura, personagens niilistas abundam. Em termos de literatura brasileira, Graciliano Ramos apresenta sua versão nacional do homem niilista, com o referido Luís da Silva, em *Angústia*, personagem que Antonio Candido representou em fortes cores:

> É um livro (*Angústia*) fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira - Luís da Silva. Raras vezes encontraremos na nossa literatura estudo tão completo de frustração. Com efeito, Luís não é um frustrado como Bento Santiago, o professor Jeremias ou Belmiro Borba - que se envolvem numa cortina de ironia, mediocridade cética ou lirismo. Mas um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação (Candido, 2006, p.47).

Negação é uma das palavras-chave para representar Luís da Silva, termo este que está significativamente associado ao niilismo, posto que, durante toda a supracitada obra, o referido personagem nega a vida e suas vertentes de tal modo que a mesma afigura–se como um fardo, algo a ser suportado enquanto se aguarda a chegada do fim derradeiro.

Sua existência é negada da primeira à última página, pois se apresenta ao leitor uma personagem incapaz de sair do seu esconderijo, do seu abrigo. Neste lugar, Luís da Silva vive rememorando tormentos, enchendo–se cada vez mais de uma autopiedade destrutiva que o faz crer vítima de um mundo que se afigura aos seus olhos cruel e injusto. O prazer de existir deixa de ser sentido e a obrigação de continuar vivendo se faz sentir de forma intensa.

Sua insuficiência em relação aos seus sonhos e anseios, já anulados pela imobilidade e pobreza moral, torna–se uma constante no decorrer da narrativa. Sem outra perspectiva, Luís da Silva imerge em um ressentimento niilista raivoso, voltado principalmente contra seu oponente, Julião Tavares, a quem se afigura como seu contrário. Luís vê em Julião aquilo que gostaria de ser e ter, mas na impossibilidade disto realizar–se, prefere o cultivo do ódio e da negação da sua própria culpa como responsável único pela sua condição de abandono material e moral. O desencanto, o desprezo, a desmotivação fazem parte do seu cotidiano, que poderia ter sido modificado com a possibilidade de um casamento.

Em Luís da Silva fala o homem oprimido, fracassado, incapaz de reerguer–se pela sedução que sente à imobilidade, em alguns casos, ou pela insuficiência moral em enfrentá–la ou ao menos contorná–la. *Angústia*, por esse e tantos outros aspectos, insere–se no contexto da literatura mundial por sua profundidade e complexidade ao retratar um homem que está presente não apenas em solo brasileiro, mas em qualquer lugar do planeta, posto que angustiado e oprimido tanto por forças externas, mas, principalmente, internas. Desse modo, pode–se afirmar, sem embargo, que diversos Luís da Silva caminham, trabalham, vivem sufocados por uma existência que para eles apresenta–se anuladora, niilista, enfim.

Tentar analisar *Angústia* na sua integralidade é tarefa expressiva, uma vez que aborda aspectos diversos da personalidade humana: psicologia, filosofia, antropologia etc. As situações em si apresentadas estão longe de

serem meras ficções, pois são, antes de tudo, diagnósticos. De quê? De um homem enfermo, oprimido, que acorda, trabalha e envelhece sem saber exatamente o por quê. E isso nos leva a constatação de que a escuta do homem perante o mundo é cada vez mais urgente e necessária.

REFERÊNCIAS

ARALDI, C. L. Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche, *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, v. 5, 1998. Disponível em: <http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/upload/cn_05_05%20Araldi.pdf>. Acesso em: 06.10. 2017.

CÂNDIDO, A. *Ficção e confissão.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos". In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 12. ed. São Paulo: Martins Editora, 1970.

CEI, V. *A voluptuosidade do nada*: niilismo e galhofa em Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.

GIACOIA, Oswaldo Júnior. *Nietzsche como psicólogo*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2001.

LINS, Álvaro. *Valores e misérias das Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Genealogia da Moral*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. 4° Reimpressão. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2001.

RAMOS, G. *Angústia*. São Paulo: Martins, 1972.

BARTLEBY E O ENIGMA DA LITERATURA

Pedro Alegre[*]

RESUMO: Este trabalho parte da constituição da literatura moderna para pensar seu próprio lugar como um enigma. Algumas questões recorrentes da estética moderna se mostram especialmente importantes para a compreensão social e filosófica do mundo e do homem. O absurdo da existência ganhou, na arte e na literatura, um lugar de destaque como se fosse possível entrever, no âmbito estético, desdobramentos de ordem social. Partindo de Joseph Joubert e Hoffmansthal, este ensaio pretende pensar o conto Bartleby, de Melville, como possibilidade de sondar o enigma que constitui o lugar da literatura e do homem na modernidade.
PALAVRAS-CHAVE: Bartleby; Literatura moderna; estética; ficção.

ABSTRACT: This work starts from the constitution of modern literature to think its own place as an enigma. Some recurring questions of modern aesthetics are especially important for the social and philosophical understanding of the world and of the human being. The absurdity of existence has gained, in art and literature, a prominent place as if it was possible to glimpse, in the aesthetic realm, unfoldings of social order. Starting from Joseph Joubert and Hoffmansthal, this essay intends to think Melville's short story, Bartleby, as a possibility of probing the enigma that constitutes the place of literature and man in modernity.
KEYWORDS: Bartleby; Modern literature; Aesthetics; fiction.

Realizar o negativo ainda nos é imposto; o positivo já nos é dado.
Franz Kafka

O enigma da escrita

De todas as formas de vida, a que surgiu na época moderna foi a que soube se construir sob uma máscara enigmática. A existência do homem passou a carregar uma constante sensação de que, mesmo confuso ou até doloroso, tudo aquilo que nos envolve guarda profundamente um segredo. Certo assombro combinado à indiferença foi o que o homem da vida

[*] Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/Bolsista CNPq).

moderna, das cidades aceleradas, levou consigo para dentro do novo espaço da multidão. A singular existência, o indivíduo, passou a ser cada vez mais a portadora, ou pelo menos o meio, para a busca da fonte misteriosa da vida, que se acreditava sentir próxima. A vida, cujo sentido é revelado constantemente pela sensação de uma enorme charada, se apresenta para o homem como uma aventura solitária, apartada do senso geral da comunidade. Quem é o indivíduo capaz de mergulhar intensamente e desdobrar interiormente as respostas para o mistério da existência? Com a ausência de Deus, a solução para a pergunta não é menos enigmática: o homem comum, o indivíduo cotidiano.

Essa aura obscura que envolve o homem, a certa altura da modernidade, pode ser vista claramente quando, na arte e na literatura, vemos representados todos os atos desse drama. O processo para o qual se encaminhou o artista, sua busca e reflexão, é mais explicitamente a concretização do universo da crise que, na forma de um enigma, fez da vida humana uma vivência diária com o abismo. Contudo, as obras de arte não retratam esse contexto como um espelho refletido, antes nos revelam sua composição como a forma suprema de alcançar a plenitude. O que parece evidente, a respeito da arte moderna, é que sua maior satisfação acontece quando é experimentada pela forma. Seu caráter inventivo pode nos levar a crer que, para qualquer compreensão, a teoria da arte na modernidade também deve ser uma teoria da composição – da expressão formal que deduz a obra. A metalinguagem já não é mais uma forma retórica, mas o meio de o artista forjar a obra. Ao poeta moderno não basta, portanto, criar, deve também formular a teoria da sua criação. De algum modo obtuso, para a arte moderna, mais do que a obra, importam os caminhos de sua composição que, quando bem elaborados, formam com a obra uma profunda coesão, quase transcendental. Na medida em que se pretende compreender a natureza peculiar do novo homem através da sua arte e, além disso, tendo a estranha clareza de que na configuração existencial envolta de obscuridade, esse mesmo homem permanece, ainda através da expressão da sua arte, ligado ao mundo, não raras vezes, de um modo místico, toda e qualquer compreensão dessa ordem nos levaria a um nome: Joseph Joubert. Trata-se, pois, de uma das muitas ironias modernas que,

para fins de entendimento, são artigos de primeira demanda, uma vez que Joubert foi um escritor, mas nunca escreveu livros.

O caso de Joubert, mesmo parecendo extravagante, é o mais emblemático, pois, como escritor, ele buscou intensamente desvendar um segredo que fosse a chave para a composição de sua obra-prima, mesmo que, ao fim, nunca chegasse a escrevê-la. A busca pela obra absorveu-a por inteiro. Eis a essência do problema, colocado por Blanchot, nos seguintes termos:

> [...] ele foi, assim, um dos primeiros escritores completamente modernos, preferindo o centro à esfera, e não escrevendo para acrescentar um livro a outro, mas para se tornar mestre do ponto de que lhe pareciam sair todos os livros e que, uma vez encontrado, o dispensaria de escrever (Blanchot, 2005, p. 70).

O que parece, assim, tocar o fenômeno de Joubert é que sua insistente pesquisa para escrever, fascinado com o que seria a "fonte de toda escrita", acabou por torná-lo incapaz de produzir uma obra. A ironia do fato remete ao próprio estatuto da arte moderna, e toda sua contradição encontra no artista o mesmo desfecho. Joubert ansiava por algo essencial que trouxesse para a luz todo o mistério, transformando sua obra num pedaço intocável do próprio universo, de onde emana a origem e o fim. Seu tamanho empenho e rigor crítico o impediu de escrever até que compreendesse as razões dessa obra mítica e o destino que envolve o próprio ato da escrita. Manteve, durante toda a vida, o processo desses pensamentos em seus diários, dos quais, mais tarde, todos puderam compreender os motivos pelos quais nunca havia publicado, à revelia dos pedidos dos amigos: Joubert buscava algo muito mais importante para a Arte do que uma simples obra. Mas o que?

Desde jovem, quando se aproximou de Diderot, Joubert manteve-se dentro dos círculos das letras, entre literatos ilustres. Sempre frequentou os lugares onde pudesse debater e expressar sua intensa vivência literária. Era tido com grande estima por seus confrades que, não raro, incentivavam, até com certa energia, a escrita de Joubert e colocavam a respeito de seu livro a terrível pergunta: quando? A esses questionamentos, Joubert procurava responder com as bases de suas reflexões, sua incansável pesquisa a respeito

do que escrever: "quando? Você pergunta. Respondo: Quando eu tiver circunscrito minha esfera" (Joubert *apud* Blanchot, 2005, p. 77). Embora fosse reconhecido como um grande escritor potencial, e de fato vivesse dessa maneira, a verdade é que Joubert nunca chegou a publicar sua obra. O fato de ter passado a vida inteira refletindo sobre ela, deixando alguns poucos fragmentos, sua luta mística em busca desse livro quase absoluto o levou simplesmente ao silêncio de livro algum. A ironia que Blanchot aponta é estrutural: o autor sem livro é o anverso de um livro maior cujo autor também inexiste. Apesar da cômica contradição, Joubert insiste em afirmar, depois de décadas de infatigável pensamento, que "aqui, estou fora das coisas civis e na pura região da Arte" (Joubert *apud* Blanchot, 2005, p. 75).

O terreno da arte é inestimável para Joubert, mesmo que nunca venha a compor uma única obra. Pois, quando imagina uma obra que abrangesse quase absolutamente esse segredo que pulsa da existência e que, num único livro, fosse capaz de animar todo o espírito humano, reconduzindo seu sentido ao universo de estrelas infinitas, Joubert reconhece na arte um lugar próprio para uma coisa muito diversa, e um livro como apenas um detalhe dispensável, se não abrigar essa origem luminosa de toda luz. A aventura inefável de Joubert revela a arte como um lugar privilegiado onde o homem configura o enigma da existência, nem que, para isso, tenha que tornar a literatura uma ilusão. A tarefa do escritor, assim, se estende ao infinito tal como Joubert, que, ao seguir rigorosamente numa busca incessante, se distancia de qualquer obra possível. Então, diz Blanchot:

> [...] ele renega sua tarefa, sua obra, seu objeto próprios? É verdade. Tudo acontece como se o escritor – ou o artista – não pudesse prosseguir a realização de sua obra sem se dar, por objeto ou álibi, a busca de outra coisa (eis por que, sem dúvida, não há arte pura). Para exercer sua arte, ele precisa de um viés para escapar à arte, um viés pelo qual ele dissimula o que é e o que faz – e a literatura é essa dissimulação (Blanchot, 2005, p. 132).

A literatura é essa "outra coisa", esse enigma, capaz de fazer com que um escritor alcance, no território da arte, as chaves para todo o mistério sem que, para isso, tenha que escrever um livro sequer. A arte moderna é essa contradição até hoje insuperável.

Um século depois de Joubert, a crise da arte moderna chegaria insuspeita ao seu auge, embora estivesse lançada desde muito cedo. Aquilo que o escritor sem livro ousou refletir, reaparece drasticamente na célebre *Carta de Lord Chandos*,de Hofmannsthal, e no *Lance de Dados*, de Mallarmé. Esses fenômenos na literatura anteciparam o grande furor das vanguardas alguns anos depois. E o que parece evidente, para além de qualquer resultado estético, é que o processo desenvolvido dentro da arte durante todo o século XIX foi nutrido, ora de maneira mais clara ora dissimulada, por uma vida negativa de intensa atração e indeterminado mistério, que acabou por conferir ao artista certa aura também enigmática. Flaubert tinha como ideal literário escrever – fato curioso – um romance sobre nada. Como resultado, o escritor, aquele que detém em si uma ligação peculiar com o inefável, transformou-se no próprio enigma que tentava decifrar. Daí a incrível atração que por muito tempo causou. E que, por fim, também levou ao seu desaparecimento.

Na carta de fictícia de Hofmannsthal, é possível ver o testamento do escritor moderno diante de um impasse que, ao menos pelas palavras, já não sabe como lidar. A personagem, Philip Chandos, endereça sua carta a Francis Bacon, no ano de 1603, para responder ao seu mentor aos insistentes pedidos a respeito do seu trabalho intelectual e literário, seus projetos e livros. A finalidade da carta, muitas vezes adiada, era comunicar ao seu fiel amigo que nunca mais irá escrever qualquer livro ou poema, qualquer coisa que, nas palavras, pudesse expressar uma sensação ou pensamento. O momento decisivo em que Chandos se encontra e procura narrar de maneira inteligível é de tal ordem que, mesmo com sua antiga ambição literária de organizar o mundo numa unidade poética, nada mais é possível dizer. Ele procura definir seu estado da seguinte maneira: "perdi inteiramente a capacidade de pensar ou dizer algo coerente a respeito de alguma coisa". A crise na qual parece mergulhar é um verdadeiro colapso de toda linguagem, de maneira que não só a composição literária se encontra despedaçada, como nos versos finais de Mallarmé, mas também toda organização da faculdade reflexiva se encontra traída pela conceituação abstrata da linguagem. O mundo que parecia coeso, estruturado numa unidade global,

se desfaz levando junto nossa capacidade primordial de traduzi-lo nas palavras.

> De início, foi-se tornando gradualmente impossível discutir um tema mais elevado ou mais geral e assim tomar na boca as palavras que qualquer um pronuncia sem qualquer hesitação. Experimentei então um mal-estar inexplicável só em pronunciar as palavras "espírito", "alma" ou "corpo". Considerei dentro de mim impossível emitir algum juízo sobre acontecimentos da corte, ocorrências no parlamento ou qualquer outra coisa. E isso não por sentir algum tipo de consideração ou deferência, afinal você bem conhece a minha desmedida insolência. É que as palavras abstratas, que a língua precisa usar para trazer à luz algum tipo de juízo, desmanchavam-se na minha boca como cogumelos apodrecidos (Hofmannsthal, 2010, p. 6).

A ficção de Hofmannsthal se passa no início do século XVII, período no qual a crise do saber humano se dá, como descreve Foucault, numa separação brusca entre as palavras e as coisas. Os tremores barrocos enviaram ondas sísmicas ao futuro da modernidade. E essa mensagem subterrânea coube ao poeta captar como um sismógrafo. Essa carta é o testamento da literatura como a grande arte, pois acaba com todos os seus ideais plenos, restando apenas uma linguagem muda, talvez primitiva – a sensação de total dissolução no mundo. Em outras palavras, o escritor penetrou tão profundamente nos mistérios prometidos no interior da obra de arte que, ao quase tocar a revelação, sentiu que foi longe demais e que, ao fim da busca, nada mais restava a ela, senão uma ausência total de significação – como uma temporada no inferno ou uma visada inconsequente para o fundo do abismo. A sensação de vertigem é descrita dessa maneira:

> Tudo desintegrava-se em pedaços; pedaços em mais pedaços e nada mais conseguia ser abarcado por um conceito. As palavras isoladas inundavam-me; aglutinavam-se em olhos que me fitavam e para os quais via-me obrigado também a fitar: turbilhões, são as palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas, girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio (Hofmannsthal, 2010, p. 7).

O que resta depois do colapso total da expressão e até mesmo do elo metafísico que unifica o homem com mundo? Sob que signos permanecermos imersos, que linguagem resta depois do fim? Nada, porém, parece sobrar. E nesse terreno inóspito que, como uma terra devastada, é

preciso recolher os símbolos dessa estranha e aterradora experiência. Todo o enigma se encontra neste lugar. Sem nome, sem linguagem. Pois, ao que parece, é o lugar de onde toda linguagem é possível. Sua condição mágica reside na concentração das suas possibilidades. A carta de Lord Chandos é, para ele, sua última carta, pois nunca mais pretende escrever novamente. A partir disso, irá permanecer numa vida de absoluto abandono, para sempre ignorando esse mundo de caos que quase o absorveu. Sua linguagem, a única que lhe restou, débil e obscura, é uma "na qual as coisas mudas por vezes falam para mim e na qual, e talvez só no túmulo, tenha de justificar-me diante de um juiz desconhecido". Um idioma mudo – muito próximo, aliás, do deixado por Shakespeare em Hamlet, que diz, para designar o atual estado de coisas, já antecipando o sentimento da Viena de Hofmannsthal, que "o resto é silêncio" – nada mais.

O homem moderno, enquanto procura, não sabe o que procura. Afinal, o que garante sua viagem é a existência dessa vida oculta. Na literatura, quando se tentou radicalmente alcançar a plenitude desse espaço misterioso, destruiu-se definitivamente qualquer resto de ilusão quanto à obra de arte. A composição, para o artista, é a marca, impossível de ignorar, do não-ser que alimenta a criação. O poema, o romance não poderiam mais trazer a marca eficaz da ordem do mundo. O homem se encolheu. O efeito da sua dissolução, como estrato negativo do mundo, foi o aparecimento de uma nova consciência, um estar no mundo estranho e, naturalmente, enigmático, porém banal. Na medida em que, na existência humana, surge uma nova relação com o ser, marcada por uma indiferença com o não-ser, o homem perde em definitivo as bases que o sustentaram por séculos. Esta abertura para o vazio, um mistério por si só, enfatiza o caráter do novo homem, completamente moderno. Se, no campo da linguagem, o que resta é silêncio, como componente metafísico da moderna composição artística, resta, na vida social, outro elemento, não menos intrigante, capaz de levar a condição humana para o limite e que, no atual estado de coisas, se expressa de maneira absurda na ordem geral do mundo. O nada não é apenas uma ausência, mas uma forma de vida complexa. Seu estatuto social alcançado na modernidade ainda é um mistério. Porém, no coração do homem, é a vida mais cotidiana. Sua primeira aparição positiva, na história da literatura, foi

através da figura sombria e cômica de um jovem escrivão que copiava documentos infinitos. Herman Melville fez, na figura de Bartleby, a imagem mais aterradora e singela da humanidade até agora. Ou melhor: do homem que nos resta.

O escrivão que parou de escrever

Em ensaio sobre Hawthorne, Melville diz que "não é tanto a escassez, mas a superabundância de materiais o que parece incapacitar os autores modernos" (Melville, 2009, p. 46). Em *Bartleby, o escrivão*, vai tratar de uma incapacidade não propriamente literária, mas metafísica, que, entretanto, parece traçar junto com a escrita um limite já indefinido, levando finalmente à coincidência do trabalho do escritor com o do homem numa única condição. Afinal, estamos em Wall Street, o lugar que se tornaria o símbolo da superabundância. Bartleby, nesse contexto, é uma inconcebível aberração. Ao mesmo tempo ignorado por todos, uma vez em evidência, torna-se uma detestável verdade.

Que espécie de homem é Bartleby? O que, do seu profundo abismo, podemos saber? À primeira vista, sua trivialidade é espantosa. Depois, ao conhecermos sua figura de maneira radical, pressentimos qualquer coisa como um absurdo. E, finalmente, somos levados a entender que sua banalidade é, muito estranhamente, a razão do seu mistério. Bartleby é um homem comum, o mais cotidiano que pode haver. E de sua existência não podemos, por isso, compreender muito. Ele é aquilo que vemos – literalmente – nada mais. O homem no qual sua profundidade está na superfície, na lamina do espelho, como uma imagem.

Quando pronuncia sua fórmula, "eu preferiria não", algo de inquietante absorve o pequeno escritório de advocacia em Wall Street. Além da excentricidade da resposta, o chefe de Bartleby parece sentir vibrar um enigma muito maior do qual o escrivão seria uma espécie de enviado, o portador de uma mensagem obscura. No entanto, tudo o que diz é: "eu preferiria não". O narrador, o homem da lei, não possui mais do que isso a respeito dessa estranha figura que apareceu em seu escritório parecendo desafiá-lo e, no célebre conto de Melville, tudo o que sabemos é que esse

jovem escrivão preferiria não, absolutamente. Que mensagem, então, Bartleby poderia trazer?

A figura dessa personagem paira na literatura moderna de modo sombrio e cômico. O pobre coitado cuja vida consistia em apenas copiar infinitos documentos chegou ao momento definitivo em que nem isso pôde continuar a fazer. Algo o imobilizava. Ao dizer sua fórmula, Bartleby deixava todo fazer em aberto. Note-se que ele não nega nem afirma qualquer ação de sua parte. A absolutamente tudo o que é pedido por seu chefe, a mais banal das tarefas de um copista, como cotejar as suas próprias cópias, Bartleby lhe entrega a mais aterradora das respostas: "Eu preferiria não". Para tudo, a mesma resposta absurda. No início, a única coisa que Bartleby se dignava a executar era copiar, o que, aos poucos, foi também deixando de fazer. Deleuze aponta de modo correto ao dizer que o efeito devastador de sua fórmula é tão intenso que ele reflete até sobre o que Bartleby não havia preferido[1]. Isto é, ao "preferir não" a absolutamente tudo o que lhe fosse pedido, também o que fazia antes perdia seu sentido. O poder encantatório daquelas palavras leva Bartleby a simplesmente não fazer coisa alguma. Ao não recusar nem afirmar nada, o jovem copista permanece num estado poucas vezes compreendido. O que Bartleby parece fazer com suas palavras, para desespero do advogado que o contratou, é deixar tudo em suspenso. Mas que caráter mágico possui essas palavras? E do que trata essa suspensão?

As questões levantadas por esse homem banal, num escritório sem graça, sob os comandos de um advogado medíocre já serão suficientes para adentrar o universo em questão cujo traço marcante é o nada no qual tudo parece estar imerso. E o nada no qual parece preferir viver é, na verdade, a expressão de sua vida negativa cujo destino é a razão de sua mensagem. A contradição dessa mensagem é que ela não pode ser dita, a não ser através da fórmula. Ou seja, uma forma de dizer que interrompe a comunicação e absorve o discurso. O dizer, no idioma obscuro de Bartleby, é total, mas de uma maneira enigmática: a fala está também em suspensão: o que se diz busca constantemente expressão no não-dito. Isto é: o ser e o não ser, assim

[1] DELEUZE, Gilles. Bartleby ou a fórmula. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006.

como a palavra e o silêncio pertencem a um mesmo lugar, um espaço absorvente no qual Bartleby parece levar todos ao seu redor.

A vida parece estar em suspensão. O homem comum, dotado de uma indiferença brutal, atropela o ritmo da vida, esmaga, paralisa. O paradoxo da situação explorado por Melville é que ela não causa nenhum impacto na dinâmica social. Ela é solitária, débil, paralítica. O mundo segue ainda veloz sem se dar conta do que se passa no pequeno escritório. Bartleby é ninguém. O homem cotidiano é um fantasma que, por onde passa, nunca é notado, mas pressentido, quando muito, como uma ameaça. Baudelaire retrata o aspecto fantasmagórico do homem moderno. Pelas ruas, pela multidão, o vulto desaparece na paisagem saturada. O homem se desvanece. Com ele, a realidade se veste de sombras diante das quais, pelas ruas de Paris ou Nova York, o mundo não representa mais uma ordem, mas um mosaico monstruoso. Os assassinatos em série, a violência urbana, a ciência e a morte se misturam nas narrativas do século, e Poe define a trama macabra policialesca como o tom da época. Mistério e terror. No verso, Baudelaire se mostrou atento ao novo universo. Mas nenhuma personagem ficou marcada como a que seria capaz de explicar tanto o caos, sendo, contraditoriamente, pura ausência. O mundo inquieto do capitalismo moderno nunca encontrou alguém que o pudesse expressar de maneira autêntica. Bartleby revela a imagem invisível do mundo. O homem banal e sem importância é, para o destino da humanidade, um retrato fiel e silencioso. Sua vida de fantasma, e por isso pouco compreensível, nada mais é do que o mergulho irrefreável na avalanche do mundo, na superabundância do capital e em tudo aquilo que, diante do excesso, não conseguimos jamais alcançar.

Bartleby não possui nada que o particularize, nenhuma referência que possa localizá-lo enquanto indivíduo. Não sabemos sua biografia, seus antecedentes, seus gostos, sua visão de mundo. Nada chega até nós. E aos olhos do advogado, Bartleby, mesmo não sendo ninguém, oferece um espelho no qual ele mesmo pode se identificar. Apesar de nunca sair do escritório, viver trancafiado em seu local de trabalho, Bartleby ainda é alguém no qual podemos sentir, não sem tristeza, um certo destino humano. E por que o homem da lei, que se desespera com sua simples presença, se

sente atraído a ele como a um duplo de si mesmo? O que é o enigma Bartleby?

A literatura a qual Bartleby parece ser um dos seus ilustres fundadores é aquela marcada por uma profunda negatividade. Não é uma literatura que diz não. Ou seja, que se recusa a isso ou aquilo. Essa estranha literatura é, na verdade, a forma de uma negativa. Isso significa dizer que, para além da discursividade, ela aponta constantemente para um lugar inóspito no qual as palavras apenas procuram se aproximar, mas nunca podem dizer seu nome. Ela é a reconstituição desse espaço. Bartleby nos ensina que existe um lugar no qual o dizer e o não-dizer se equivalem e sua ontologia acontece nesse espaço entre o ser e o nada. Espaço das possibilidades supremas.

O niilismo de Bartleby é radical, porque permanece num ambiente no qual não há mais saídas, isto é, sua vida é, ela mesma, um limite. Deleuze o compara com um novo Cristo. Mas as diferenças com o anterior são muito reveladoras. O novo Cristo que Bartleby encanaria é muito menos eloquente. Às parábolas revelatórias, o escrivão opõe uma única e repetida parábola do silêncio. Às ações evangelizadoras, temos uma imobilidade absoluta, um não-fazer incessante. À instauração de uma nova lei, a suspensão de toda lei positiva. Entre o ser e o nada encontramos a semelhança justamente na vida como sacrifício. Agamben ainda diz, perfeitamente, que, se Bartleby é o novo Cristo, diferente do anterior, ele não veio para salvar tudo o que aconteceu, mas sim tudo o que não aconteceu. Talvez exatamente por isso o advogado tenha visto Bartleby com tanta compaixão. Ele foi o único a reconhecer, mesmo confusamente, o destino que carregava. Diferentemente do Cristo anterior, o filho de deus, Bartleby, um cristo negativo, de quem nem sabemos sua filiação, não teve sua aura vista por todos, justamente por preferir o nada, por ser o mais comum dos homens, o mais infeliz, o mais cotidiano, o que, aos olhos do narrador comovido, foi o mais complexo exemplar de nossa humanidade. Ao fim, morreu na plena inação, sequer comia: foi esquecido para o século, tornou-se a matéria obscura de que se nutria.

A contingência: uma ética

No trecho final do conto, o narrador nos comunica um boato que dizia respeito ao paradeiro de Bartleby antes de aparecer em seu escritório. Enfatiza, no entanto, que não existe nenhuma evidência de tal relato. O fato de ter sido para ele, diante de tanta obscuridade, interessante para entender um pouco daquela estranha figura, o impele ao registro, talvez o único que se possa fazer a respeito do escrivão. No meio da grande lacuna que foi sua vida, Bartleby, ao que parece, foi funcionário em Washington numa Repartição de Cartas Mortas. "Cartas mortas!", diz o narrador, "Não se parece com homens mortos?" (Melville, 2010, p.36). Em que medida essa notícia ilumina o enigma? O narrador parece apontar para a solução, ainda que procure respondê-la de maneira psicológica, como, aliás, é sua postura durante todo o conto, quando coloca seus olhos sobre o mistério de Bartleby. O narrador de Melville é um narrador não confiável, parcial. O que ele não consegue ver é que o pobre escriba está longe da psicologia e de seus arremates circunstanciais. Ele percorre, na verdade, as paragens desertas do não-ser, onde permanece anônimo, quase puro, como no dia da criação.

A letargia de Bartleby, seu nível zero de ação, desde o início provocou no advogado chefe a mais aterradora sensação. O jovem copista simplesmente não fazia nada do que lhe fosse ordenado. Na verdade, fazia nada em absoluto. Era o primeiro a chegar e o último a sair. No fim, acabou por se descobrir que Bartleby não saia do escritório, não tinha para onde ir, vivia em seu local de trabalho. Era sozinho no mundo. Parecia, diz em certo momento, "um destroço de naufrágio em pleno Atlantico". O silêncio de Bartleby diante de suas perguntas, interpelações, pedidos, ordens, toda forma de alcançar aquele outro ser; como tudo isso fosse ignorado no mais abusivo silêncio, o copista ganhava, no pacato escritório, os contornos da "última coluna de um templo arruinado". Diante de uma situação indecorosa, o narrador recorre a leituras que possam ser esclarecedoras a respeito desse fenômeno peculiar. Na mente do advogado, as respostas podiam estar nos exemplares de *Sobre a vontade*, de Jonathan Edwards, e *Sobre a necessidade* de *Joseph Priestley.* Em ambos os casos, acredita poder desvendar os pontos negros da existência de Bartleby a partir do desejo e da necessidade, ou no caso, da sua absoluta ausência. No entanto, a experiência

que o pobre homem evoca está além ou aquém de uma metafísica da vontade, a ilusão maior da moral. Estamos muito mais pertos da definição baudelairiana segundo a qual uma condição tal nos assola que a vida torna-se um "taciturno exílio da vontade"[2] e, como o próprio poeta explica, a experiência do nada se parece com uma consecutiva destituição dos sentidos do corpo que, sem dúvida, pode ser comparada a vivida por Lord Chandos no interior da linguagem.

Bartleby está mais próximo da potência de não-ser. Uma vez destituída a vontade, a razão também se encontra ameaçada. O narrador cuja voz pretende ser a razão de fatos inacreditáveis, se perde no naufrágio de Bartleby, onde a razão está sob a orientação de um mar infinito. O problema enfrentado pelo advogado diante de um fenômeno novo até mesmo para ele, um homem moderno, foi intuído muitas vezes por Leibniz, quando, para defender a razão suficiente, ataca de maneira categórica toda indeterminação contingente. Isto é, Leibniz compreende a contingência do mundo apenas sob o ponto de vista da escolha moral do melhor dos mundos. O que, desde início, supõe um princípio ordenador da razão. Assim, qualquer possibilidade de indiferença quanto aos infinitos mundos, surgiria de um absurdo inconcebível. Ele formula sua objeção dessa maneira:

> A plena indiferença é desta natureza: admiti-la à vontade é lhe dar um privilégio semelhante àquele que alguns cartesianos e alguns místicos encontram na natureza divina, de poder fazer o impossível, de poder produzir absurdidades, de poder fazer com que duas proposições contraditórias sejam verdadeiras ao mesmo tempo (Leibniz, 2013, p. 356).

Leibniz parece atribuir sempre à vontade o meio necessário para se produzir uma indeterminação relativa, mas nunca à contingência. Sua visão é muito próxima da do narrador diante de Bartleby. O filósofo não poderia, da mesma maneira, conceber a indiferença suprema de um indivíduo para o qual, contrariando seus prognósticos, faz duas proposições contraditórias sejam verdadeiras ao mesmo tempo. Eis o que Leibniz não concebe em seu sistema: "Querer que uma determinação viesse de uma plena indiferença

[2] No poema "Spleen LXXVI" e "O gosto do nada". BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2006.

absolutamente indeterminada é querer que ela venha naturalmente do nada"(Leibniz, 2013, p. 356). Leibniz ridiculariza semelhante idéia porque não pode pensar algo como Bartleby que, em sua mensagem cifrada, introduz a indeterminação de uma contingência absoluta. Não existe um princípio moral ou metafísico que possa escolher o melhor dos mundos. A razão, nesse ponto, falha, perde sua energia. O mundo que o escrivão viu no Departamento de Cartas Mortas era uma versão do palácio dos destinos da fábula de Leibniz. Porém, o melhor dos mundos foi absorvido pelos mundos possíveis e a indiferença de Bartleby é a temida indeterminação entre o ser e o não-ser. O princípio da razão é insuficiente.

Supondo, apenas como hipótese, que um homem que usasse de tal indiferença, Leibniz o caracteriza dessa curiosa maneira: "Um homem que a quisesse usar desse modo, ou ao menos fazer como se agisse sem motivo, passaria certamente por um extravagante" (Leibniz, 2013, p. 353). Essa é a mesma sensação que, através do filtro do narrador, temos de Bartleby. Algo de "insólito e irracional". Uma situação muito além da razão e da vontade. Porém, o que o narrador não percebe até o fim, é que o trabalho secreto e invisível do copista está em eliminar qualquer vestígio do melhor dos mundos. Bartleby é o fim de qualquer aspiração leibniziana de negar o primado contingente da existência. É a concretização moderna do ser. O filósofo ainda ataca dizendo que a "indiferença vaga é algo quimérico" (Leibniz, 2013, p. 355). Entretanto, suas objeções perdem muito sua força no contexto de Melville. Pois, com Bartleby estamos, certamente, muito próximos das regiões oníricas de tudo aquilo que ainda não é. O mundo no qual vive o escriba tornou-se impossível: ele é, na verdade, a verdadeira quimera.

Quando tomamos conhecimento da verdade aterradora que Bartleby aprendeu na repartição em Washington, temos maior clareza da razão da sua mensagem. O narrador, perplexo e comovido, fala da tarefa massacrante para o espírito que é ter que jogar ao fogo todas as cartas perdidas do seu destino. O encontro do escrivão com esse mundo extraviado, como se fossem livros possíveis, foi decisivo para seu próprio fim.

> Por vezes, entre os papeis dobrados, o funcionário encontra um anel – o dedo no qual estava destinado talvez estivesse apodrecendo na sepultura –; algum dinheiro, enviado por caridade – aquele que teria sido ajudado talvez já não estivesse sentindo fome; um perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recados de vida, essas cartas aceleram a morte (Melville, 2005, p. 37).

O que parece imobilizar a vida atual é tudo aquilo que poderia ter sido e não foi, aquilo que arde no jogo do esquecimento para o qual o funcionário pacato executa a ordem de um destino cruel, necessário e, partindo da razão, o melhor possível. A melancolia de Bartleby, sombria e sem lágrimas, é a sombra que os mundos possíveis fazem sobre o nosso. Coisa que não é possível suportar. Por isso, sua mensagem, sua estranha aparição. A vida mínima, o não-ser de sua linguagem, acabou por torná-lo, como escritor que deixou de escrever, a expressão penetrante do destino daquilo que não foi. Ao lidar com uma carta destinada a uma possibilidade perdida de vida, o mundo se despedaça, perde sua realidade. Bartleby destrói a pirâmide de Leibniz e funda, em definitivo, o labirinto dos possíveis como um estado permanente de todas as possibilidades sem que se possa efetivamente escolher uma como a melhor. O ser e o não-ser são verdadeiros ao mesmo tempo. Diante daquilo que é, absorvendo o destino daquilo que poderia ter sido, Bartleby não só suspende o futuro como também revoga o passado. Ele é a memória do que não aconteceu, assim como é a possibilidade de realização do que ainda estar por vir. Por isso, Agamben o diz ser o redentor daquilo que não ocorreu. Bartleby quer salvar o destino das coisas não cumpridas, não efetivadas, da irrealidade que, apenas como potência, agora surge como força criadora. A contingência absoluta é parte da indiferença ontológica entre o ser e o nada. Com isso, os mundos possíveis ganham no mundo atual o peso de uma irrealidade real, enquanto a realidade se desrrealiza em favor de uma fórmula devastadora que suspende a existência como positividade. Nesse sentido, pode-se pensar a figura de Bartleby torna possível a contingência como uma ética capaz de reduzir a realidade às suas alternativas em potência.

Bartleby, assim, diz Agamben, "como escriba que cessou de escrever, é a figura extrema do nada de onde procede toda criação e, ao mesmo tempo,

a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência" (Agamben, 2007, p. 25). A região que ocupa se assemelha à utopia de Ts'ui Pen, do conto borgiano, e que, durante toda a modernidade, se tornou fonte de uma implacável angústia. No instante em que o livro das verdades eternas de Leibniz reflete a estrutura de todos os mundos possíveis, Bartleby prepara seu último documento cuja expressão linguística está no "preferiria não". Ele alcança, assim, o estado perfeito da compreensão total do labirinto dos mundos possíveis, justamente porque, na metafísica do homem comum, o universo é habitado pelo que é e não-é, ao mesmo tempo. Aquilo que absorveria Hofmannsthal na crise absoluta da linguagem, a fonte perdida de Joubert, encontra em Bartleby uma inesperada plenitude: a indiferença da dialética do nada. O escritor pode encontrar no universo fantasmagórico essa estanha mensagem, um destino já afastado do trágico; opaco, silente e amortecido. A partir de um homem sem qualquer importância, que poderia ser substituído por outro qualquer, é possível concretizar o ponto zero. Bartleby escapa à nossa configuração do humano. Dele não se pode ter uma visão completa, pois nada de seu é relevante para a decifração do seu idioma. O homem, em Bartleby, já não importa, mas, sim, o seu destino. Não importa mais o que é, onde está, mas, o que não é nem nunca pôde ser; onde nunca estivemos, mas poderíamos estar. E o lugar onde tudo isto se encontra é infinito, total, como o Livro idealizado por Mallarmé. Talvez Bartleby seja a expressão concreta da impessoalidade e, com isso, sua extremada potência se realize diante da sua condição inumana – a única capaz de ainda salvar o homem.

O mundo segundo Leibniz é "uma peça inteiriça, como um oceano" onde, independente de qual seja, tudo está ligado. Se compreendermos o universo da potência como, diferente de Leibniz, o oceano conectado de todas as incompossibilidades, estaremos mais próximos da mensagem de Bartleby. E também de Borges, para o qual Melville, em *Mody Dick*, constrói pela primeira vez um romance infinito e faz da luta contra a baleia a representação já do cosmos, com sua interminável aventura pelo oceano que é todo o universo. Neste oceano onde tudo está ligado, é preciso perceber a imagem do naufrágio do qual o pobre escrivão é sacrifício. Como todo náufrago, é preciso deixar uma mensagem na garrafa para que, cedo ou

tarde, chegue a alguma paragem como um lampejo de mundos possíveis, ainda que perdidos. Contudo, Bartleby é o mensageiro da anti-mensagem, cujo ensinamento é nulo, refém do silêncio. Escritor do nada, copista de documentos nunca escritos, Bartleby é o idiota shakespeariano, que escreve o conto da vida, cheio de som e fúria, significando nada. E a ironia é que, o que carrega nessa fábula, não está escrito, porque não é possível escrevê-lo. O idiota não é capaz de produzir nenhum significado, tornando a vida absurda: eis o conto malogrado de Macbeth. Bartleby deixa a história da vida em branco. Dessa maneira, ela encontra-se aberta indefinidamente, sacrificando a realidade para resgatar do esquecimento o lugar de nossa possibilidade. Sendo esta sua ética negativa. O fato de sua história permanecer invisível, não significa, estritamente, que ela permaneça inacessível; ao contrário, estamos lidando com algo desde sempre disponível, porém não-dito. Quando Melville nos entrega a história de Bartleby, testemunha a esse favor. Borges[3] ainda compara essa breve e tão marcante narrativa com os futuros textos de Kafka, sendo Bartleby um precursor do universo kafkiano. Já não resta dúvida que o jovem escrivão, em seu mudo serviço, foi, em Wall Street, o funcionário desse trabalho do negativo do qual, tempos depois, Kafka iria se dedicar como a um infortúnio. Dentro do seu biombo verde, ao olhar distraidamente pela janela que dá para uma parede, Bartleby prepara um fracasso retumbante que parece ser a salvação. Mas, segundo o próprio Melville, "o fracasso é a verdadeira prova de grandeza" (Melville, 2009, p. 49). E qual, dentro da absoluta miséria, seria a grandeza de Bartleby? É, pois, da mesma natureza de seu enigma: carregar consigo, profundamente, um desatino, uma utopia. O lugar da literatura como potência.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby – Escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

[3] BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Uma carta. In: Viso. Cadernos de estética aplicada n.8. 2010.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
_____. *Hawthorne e seus musgos*. São Paulo: Hedra, 2009.

O APANHADOR DE FANTASMAS: ESPECTRALIDADE E ALEGORIA POLÍTICO-SOCIAL EM A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, DE EÇA DE QUEIRÓS

Ravel Giordano Paz*

RESUMO: Neste artigo, discutimos a importância das figurações espectrais do romance A ilustre Casa de Ramires, do escritor português Eça de Queirós, na constituição de seus sentidos político-sociais. Com essa finalidade, empreendemos um apanhado da recepção crítica desse romance, principalmente no Brasil, pontuando as discordâncias em torno do protagonista do romance e suas ações. Em seguida, partimos para a discussão de pontos capitais da narrrativa, tendo como base os motivos trabalhados por Jacques Derrida no livro Espectros de Marx.
PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós. Romance português. Espectropoética. Jacques Derrida.

ABSTRACT: In this article, we discuss the importance of the spectral figurations of the novel A ilustre Casa de Ramires, by the Portuguese writer Eça de Queirós, in the constitution of his socio-political meanings. For this purpose, we undertake a compilation of the critical reception of this novel, especially in Brazil, punctuating the critical disagreements surrounding the protagonist of the novel and its actions. We then proceed to the discussion of capital points of the narrative, based on the motifs worked by Jacques Derrida in the book Specters of Marx.
KEYWORDS: Eça de Queirós. Portuguese novel.Espectropoetic. Jacques Derrida.

Panorama

A história da recepção crítica de *A ilustre Casa de Ramires*, uma das derradeiras obras de Eça de Queirós, é marcada por incisivas discordâncias de interpretação e mesmo julgamento de valor. Tais discrepâncias dão-se em torno, sobretudo, do sentido do percurso (existencial e político, inclusive, como veremos, em sentido estrito) e, em termos de construção literária, da coerência psicológica do protagonista do romance, o fidalgo Gonçalo

* Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

Mendes Ramires. A despeito da diversidade de leituras, essa questão construtiva e representacional constitui uma espécie de núcleo gravitacional na fortuna crítica do romance, chegando a se tornar uma baliza para julgamentos de valor.

Um exemplo notório é a introdução de Augusto Pissarra, escrita para uma edição do romance de 1961 mas, ainda hoje, de ampla circulação.[1] Embora postule que, em geral, as figuras humanas de *A ilustre Casa de Ramires* "são notáveis como expressão de verdade humana", constituindo "um catálogo vivo, único, de todos os tipos sociais existentes no Portugal de então", e também que "suas páginas expressam as culminâncias do estilo, o virtuosismo da forma" de Eça (Pissarra, 1999, p. vii), o crítico considera que "Gonçalo Mendes Ramires não tem verdade psicológica", e argumenta:

> A sua extrema bondade naturalmente espontânea, não se coaduna com as atitudes torpes e covardes, irrefletidas, por demasiado refletidas e raciocinadas. Bom e torpe, espontaneamente, estaria certo. Bondade e torpeza meditada, ponderada, medida, não chega mesmo a ilustrar um cínico – e, deste modo Gonçalinho Ramires surge com a dimensão de *clown*. Salva-se, apenas, porque Eça lhe empresta o significado de símbolo. Gonçalo, como o João Gouveia diz, no final, é Portugal (Pissarra, 1999, p. vi-vii).

Situação, convém notar, que colocaria esse romance em "flagrante desacordo" com as concepções realistas-naturalistas do primeiro Eça, "o 'artista-vingador' de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*", e não apenas no sentido da antiga exigência, conforme as palavras citadas pelo crítico, de se buscar "o segredo da natureza" na "ciência experimental dos fenômenos" (Pissarra, 1999, p. vi), mas também no das questões ideológicas aí em jogo. Pissarra é um dos críticos que sustentam a ideia – se tal reducionismo biográfico merece esse nome – de que, após seu casamento com uma filha da nobreza, Eça de Queirós "calma raciocinadamente a sua inquietude revolucionária e demanda outros trilhos literários mais em conformidade com a parentela fidalga a que o casamento o ligou" (Pissarra, 1999, p. vii). Trilhos estes nos quais *A ilustre Casa* se encaixaria de forma magistral, com

1Ela abre, por exemplo, a edição utilizada neste trabalho. Essa edição, cumpre notar, foi cotejada com a do Projeto Wikidot, que segue a edição original de 1900. Eventuais correções nas citações foram feitas com base nesse cotejo.

seu primor estilístico e sua alegoria[2] crítica mas atenuada de um Portugal contraditório mas ainda nobre e heróico, tendo à frente o igualmente contraditório, nobre e heróico Gonçalo Ramires.

Todos esses tópicos tornaram-se matéria de questionamentos críticos posteriores. Na coletânea crítica *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos* organizada por Beatriz Berrini, e que tomamos aqui como uma amostragem significativa, pelo menos três ensaios – os de Antonio Candido, da organizadora e de Paulo Franchetti – começam discutindo a questão da unidade psicológica de Gonçalo Ramires; dois outros – de João Alexandre Barbosa e João Roberto Maia da Cruz – partem da questão ideológica do último Eça; pelo menos três – os de Alberto da Costa e Silva, Franchetti e Laura Cavalcante Padilha – se empenham na questão do alcance e da significação social e alegórica; e em todos estes[3] se coloca – implícita ou explicitamente, e com modulações e soluções diversas, mas em geral pouco afeitas às de Pissarra – a questão do posicionamento ideológico ou estético-ideológico do último Eça. Em todos eles – aliás, no conjunto do livro –, as teses pissarianas da falta de unidade ideológica e da alegoria amena são profundamente abaladas, senão destruídas.

No extremo das recusas do suposto conformismo tardio sustentado por Pissarra, pode-se localizar o trabalho de Maia da Cruz, com sua insistência na ideia de que "Em sua relação com os pobres afloram decisivamente as contradições e ambiguidades de Gonçalo Ramires, o personagem mais matizado de Eça de Queirós" (Cruz, 2000, p. 144) – insistência esta, e apesar mesmo de tal matizamento, irredutível aos encantos do Fidalgo da Torre; um viés interpretativo, cumpre sublinhar desde já, com o qual concordamos. De um modo geral, os textos de Candido (que revê implicitamente posições assumidas em um anterior, de 1954), Costa e Silva, Franchetti e Arêas também sublinham o alcance crítico-social da construção de Ramires e suas ações – e, portanto, da intenção alegórica do romance –, embora com atenuantes como o que se sugere no título do ensaio de Franchetti ("Um

2 Nos ensaios discutidos neste artigo o conceito de alegoria é usado de forma genérica (sem as implicações, por exemplo, da distinção romântica entre símbolo e alegoria), indicando uma significação sobreposta ou vinculada aos eventos da narrativa, mas, em todo caso, de cunho marcadamente intencional. Também o utilizamos nesse sentido.
3Os demais têm recortes mais específicos, voltados, por exemplo, para as formas de tratamento linguísticas e sociais no romance ou para questões de crítica genética (respectivamente, os de Dino Preti e Cecília Almeida Sales).

patife encantador?"): de fato, embora indicando a importância e a sutileza da ironia crítica queirosiana no conjunto do livro e em passagens preciosas, o autor – numa passagem que, como veremos, nos permitirá um importante contraponto crítico-teórico – postula o seu aplacamento, senão eliminação, na parte final do romance, quando o foco narrativo se desloca da consciência de Ramires para "outros elementos compositivos" (Franchetti, 2000, p. 199). De forma semelhante, embora busque expor a "crítica meticulosamente articulada" do romance, Vilma Arêas argumenta que ela "parece se esbater no 'mapa amorável de Portugal'" (Arêas, 2000, p. 209). A autora chega a resgatar – em termos mais razoáveis e, por isso mesmo, mais provocativos – a posição de Pissarra a respeito da proximidade de classe entre Eça e Ramires, a qual tornaria o primeiro "irmanado" ao segundo, muito embora "desconfortavelmente". Enquanto isso, Antonio Candido indica todo um fio crítico sutil ou latente no enredo do romance, para no entanto afirmar, no fim do ensaio, um duvidoso (a nosso ver) "olhar pacificado sobre o campo português" (Candido, 2000, p. 26).

Outros ensaios preocupados com a questão da ironia e da crítica social em *A ilustre Casa de Ramires* trabalham as ambiguidades deste – e constroem as suas próprias – de formas diferentes, ou, para ir direto ao ponto, a nosso ver mais ingênuas. É o caso, principalmente, do trabalho da organizadora do volume, que, embora discutindo ricamente o imbricamento e a importância da construção espacial e da dimensão simbólica do romance, inclusive em sua dimensão irônico-crítico-social, sugere seriamente a possibilidade de que a "quase obsessiva presença da África neste romance" pode indicar o anseio de redimir "Portugal da ação guerreira e despótica dos antepassados, do agir dos exploradores de terras africanas e de escravos, graças a um possível relacionamento futuro mais justo e mais humano". Embora colocada como uma interrogação – que o parágrafo seguinte, no entanto, praticamente responde positivamente (depois de levantar a questão do estado final do texto, cuja revisão pelo autor foi sustada por sua morte), indicando que "tudo no romance encaminha-se para a valorização do trabalho honesto e da prática da verdade" –, a hipótese soa quase disparatada já em sua formulação pela autora: afinal, é sobretudo no "oculto desejo [do protagonita] de **possuí-lo** [o continente africano] de alguma forma" (Berrini,

2000, p. 53; grifo nosso) que se manifestaria aquela quase-obsessão redentora. O disparate só não é completo porque podemos inferir a hipótese de um sebastianismo queirosiano mais ou menos ingênuo – em todo caso um tipo de missionarismo –, o que no entanto também não passa longe de um disparate.

É a direção oposta, aliás – pelo menos de início –, à do texto de Alberto Costa e Silva que abre o volume[4], cuja reflexão sobre a lacunar mas extremamente sugestiva temporada de Gonçalo Ramires como prazeiro na Zambézia ilumina aspectos interessantes das penumbras ideológicas que cercam a figura de Ramires. Ao mesmo tempo, esse texto nos parece um indício de que a questão da unidade artístico-ideológica do romance talvez ainda constitua (ou constituiu até recentemente) um problema: ao discutir a sugestão de que a narrativa teria uma dimensão alegórica, também Costa e Silva cede a um matizamento simplista, pouco constituidor de uma efetiva síntese artística e psicológica de Ramires, o qual, "ainda quando estava a torcer o braço do africano", não teria abandonado de todo "o sonho de recompor em grande [estilo] o seu destino" e, alegoricamente, o de Portugal. Essa alegoria histórica positiva, contraposta à representação ferina do Ramires colonizador, teria uma motivação pontual: ela – e, portanto, *A ilustre Casa de Ramires* – seria "a resposta pessoal de Eça de Queirós ao Ultimato britânico"[5](Costa e Silva, 2000, p. 14-15). O reducionismo dessa hipótese é evidente, ainda mais diante das posições políticas de Eça – "cético da virtude do colonialismo" e "adversário do imperialismo europeu" (Costa e Silva, 2000, p. 15) – que o próprio autor reconhece. No fim das contas, ela obrigaria a atribuir uma inconsistência de base ao romance.

A nós, *A ilustre Casa de Ramires* se afigura uma obra de complexidade ímpar, irredutível a uma oposição ou sobreposição da intenção alegórica à representação humana e social. Se aquela intenção existe – como, de fato, parece existir –, ela se constitui num imbricamento muito íntimo com a

4Note-se isso em honra ao espírito democrático de Berrini, que, mesmo diante dessa diferença explícita, não se importou de manter o critério alfabético na ordenação dos ensaios.

5O episódio que ficou conhecido como Ultimato Britânico deu-se em janeiro de 1891 (e não 1890, como consta no ensaio), quando o governo da Inglaterra entregou ao Portugal um memorando exigindo a retirada das tropas portuguesas do território compreendido entre as colônias de Moçambique e Angola, nos entornos do rio Chire (nome também aplicado à região).

representação "realista", essas aspas sugerindo a importância de uma dimensão, à qual chamaremos espectropoética, que a nosso ver permite perceber de forma mais transparente e, quiçá, mais rica a irredutibilidade da ironia e da crítica histórico-social no romance.

O que chamamos aqui de uma abordagem espectropoética – ou, ainda espectrodialógica (cf. Paz, 2010) – remete às figurações espectrais ou, mais propriamente, fantasmais do romance de Eça, mas também, e ainda que não na forma de uma estrita fidelidade, ao que Derrida escreveu sobre os espectros em *Espectros de Marx*. O espectro, em Derrida, é aquele que vê sem ser visto, mas também aquele – ou **aquilo** – cuja presença incerta, ou presença-ausência, irrompe com força suficiente no suposto presente histórico para desestabilizá-lo, para revelá-lo em sua instabilidade constitutiva. O "efeito de viseira" gerado pelo elmo coberto do rei-fantasma instaura uma "dessimetria radical" entre o espectro e aquele que é chamado a atender suas demandas, na medida em que o primeiro não pode ser entendido como um **ponto de vista** ao qual tenhamos acesso. O espectro, aliás, sequer pode ser designado como **um**: é o "mais de um" das multidões e, ao mesmo tempo, o "menos de um da pura e simples dispersão" (Derrida, 1994, p. 17).

Espectros de Marx se insere, assim, numa senda entre o motivo derridiano da alteridade enquanto dado infinitamente inapreensível e o motivo marxiano, apropriado por Derrida a seu modo, da coletividade enquanto força histórico-social – ou, em termos derridianos, enquanto força injuntiva. Sem nos determos nos meandros dessa problemática, dos quais tratamos em outros lugares (cf. Paz, 2010 e Paz, 2017), veremos como esses motivos nos auxilarão a determinar um pouco melhor os sentidos da figura e das ações de Gonçalo Ramires.

Gonçalo Mendes Ramires: fidalgo, finório, fantasma

A trajetória do herói de *A ilustre Casa de Ramires* no espaço-tempo compreendido pela narrativa é tão retilínea e aparentemente positiva que chega-se a pensar que poucos personagens merecem como ele esse epíteto, "herói", tão suspeito no âmbito do romance moderno. Simpático, aliás,

cativante, transbordante de afetos sem distinção de classe social, capaz, de fato – como argumentou Augusto Pissarra – de atos de nobreza espontâneos, mas também vaidoso, oportunista, covarde, pusilânime e cobiçosamente zeloso de suas rendas, a ponto de trair a palavra dada a um lavrador pobre em prol de uma proposta mais vantajosa de arrendamento de suas terras; e some-se ainda o sensualismo hedonista, intermitente mas decisivo em seu destino, e que não nos parece necessário arrolar em nenhum dos lados dessa moeda: enfim, Ramires não é propriamente um ser bifronte, mas um verdadeiro complexo psicológico. Discutir sua coerência ou consistência em termos como os de Pissarra é ocioso, na medida em que subordinam a questão da verossimilhança não aos fatos, mas ao psíquico, e este tem sempre suas sombras: o que impede, afinal, que atos espontâneos de bondade convivam com mesquinharias calculadas?

Discutir a unidade do personagem é menos produtivo do que esmiuçar sua rede de relações/significações simbólicas e psicossociais, além das configurações narracionais e discursivas das mesmas, onde talvez possamos surpreendê-lo, parcialmente que seja, em sua força ou fraqueza enquanto artefato estético – aliás, ético-estético. E justamente no âmbito dessa rede relacional-significacional evidencia-se a importância do que se pode chamar de relações espectrodialógicas, as quais desde o início informam o cotidiano de Ramires.

Logo no primeiro parágrafo do romance o encontramos em situação laboriosa, "em chinelos" mas entregue ao trabalho de redigir uma novela histórica, "*A Torre de D. Ramires*, destinada ao primeiro número dos *Anais de Literatura e de História*, revista nova, fundada por José Lúcio Castanheiro, seu antigo camarada de Coimbra" (Queirós, 1999, p. 9). Apesar da imersão no passado histórico, de certa forma ligada à condição social do personagem – logo adiante definido como "o mais genuíno e antigo Fidalgo de Portugal", como se essa antiguidade se referisse não só ao título mas também à pessoa – , tudo em volta se reveste de uma sólida materialidade:

> Diante dessa varanda [defronte à biblioteca, ou "livraria", de Ramires], na claridade forte, pousava a mesa – mesa imensa de pés torneados, coberta com uma colcha desbotada de damasco vermelho, e atravancada nessa tarde pelos rijos volumes da *História Genealógica*, todo o *Vocabulário* deBluteau, tomos soltos do *Panorama*, e ao

> canto, em pilha, as obras de Walter Scott, sustentando cum copo cheio de cravos amarelos. E daí, da sua cadeira de couro, Gonçalo Mendes Ramires, pensativo diante das tiras de papel almaço, roçando pela testa a rama da pena de pato, avistava sempre a inspiradora da sua Novela, – a Torre, a antiquíssima Torre, quadrada e negra sobre os limoeiros do pomar que em redor crescera, com uma pouca de era no cunhal rachado, as fundas frestas gradeadas de ferro, as ameias e a miradoura bem cortadas no azul de junho, robusta sobrevivência do Paço acastelado, da falada Honra de Santa Ireneia, solar dos Mendes Ramires desde os meados do século X (Queirós, 1999, p. 9).

Mesmo o que se afigura como ruinoso ou fantasmal – o passado apenas *sobrevivente* na figura da torre – é de uma **robustez** aparentemente fora de questão, em consonância com a "falada honra de Santa Ireneia", presentificada ou atualizada pelas **vozes** implicadas nesse epíteto, e que ao mesmo tempo o constituem e avalizam, pelo ditado implícito segundo o qual a voz do povo é a voz de Deus.

Mas tal solidez, afinal, é só aparente, pois logo as coisas começam a mudar de figura, ou melhor, as figuras começam a tomar outras formas. A dignidade do trabalho de Ramires, por exemplo, é bastante relativizada – ao fim de uma longa digressão histórico-biográfica na qual dificilmente não reconheceríamos elementos satíricos[6] –, não só pela relação com seu ócio de classe, como pela revelação de que na verdade o fidalgo pratica quase que um plágio de um poema intitulado *Castelo de Santa Ireneia*,escrito e publicado em um semanário de meados daquele século por seu falecido tio Duarte. É assim que Ramires pretende cumprir a missão que lhe destina o amigo Castanheiro, de "ressuscitar esses varões, e mostrar neles a alma façanhuda, o querer sublime que nada verga" (Queirós, 1999, p. 14):

> Na realidade só lhe restava transpor as formas fluidas do romantismo de 1846, para a sua prosa tersa e máscula (como confessava o Castanheiro), de ótima cor arcaica, lembrando *O Bobo*. E era um plágio? Não! A quem, de mais seguro direito que a ele, Ramires, pertencia a memória dos Ramires históricos? [...] E, de resto, quem conhecia hoje esse poemeto, e mesmo o *Bardo*, delgado semanário que perpassara, durante cinco meses, há cinquenta anos, numa vila de província?... (Queirós, 1999, p. 16).

[6]Por exemplo, na lista das façanhas dos antigos Ramires: "No cerco de Tavira, Martim Ramires, freire de Santiago, arromba a golpes de acha um postigo da couraça, rompe por entre as cimitarras que lhes decepam as duas mãos, e surde na quadrela da torre albarrã, com os dois pulsos a esguichar sangue, bradando alegremente ao mestre: – 'D. Payo Peres, Tavira é nossa! Real, Real por Portugal!'" (Queirós, 1999, p. 10).

Apesar da negação do plágio, e resguardados mesmo os direitos da escrita literária – sempre, afinal, reescrituraem algum grau –, é significativo o fato de que Ramires prefira manter esse "diálogo" oculto. Esse jogo de apropriação e escamoteamento de um constructo de outro tempo é, de fato, a primeira marca espectral significativa no romance: não é, mesmo, semelhante ao "efeito de viseira" descrito por Derrida esse olhar que Ramires lança à obra do tio Duarte, sabendo-se (ou supondo-se) a salvo do olhar deste? Semelhante mas também **inverso**, já que é o próprio herói que se vê surpreendido, pelo narrador e pelo leitor, numa posição espectral diante do morto.

Mas a principal inflexão rumo à fantasmagorização de Ramires nesse início do romance se dá alguns parágrafos adiante, quando,já após a digressão histórico-biográfica, "uma desavença com o seu caseiro, o Manuel Relho, que amanhava a quinta por oitocentos mil-réis de renda, veio perturbar, na fresca e noviça inspiração do seu trabalho, o Fidalgo da Torre" (Queirós, 1999, p. 17). Embriagado, o caseiro agride a cozinheira da casa e atira pedras contra a varanda da biblioteca, enquanto Ramires corre para o quarto e o tranca à chave, "com tão desesperada ansiedade, que frascos de cristal, um cofre de tartaruga, até um crucifixo, tombaram e se partiram"; e mesmo quando os gritos cessam no pátio não abre mão, a noite inteira, "daquele refúgio bem defendido, fumando cigarros, remoendo um furor sentimental contra o Relho" (Queirós, 1999, p. 17).

Temos aí, portanto, uma primeira demonstração da covardia de Ramires. Mais, porém, do que cumprir uma função meramente caracterizadora, esse episódio terá desdobramentos fundamentais no enredo, além de marcar situação fantasmal-espectral de Ramires desde o início do romance. E isso por meio de um conflito, ainda que apenas esboçado, cujo caráter não apenas social em sentido amplo como **de classe** é inequívoco. Subtraído de seu "ócio produtivo", Ramires é chamado a um campo de relações onde, na verdade, o Relho é apenas o primeiro elemento socialmente perturbador; pois, expulso o caseiro e arrendatário (não por Ramires, mas pelo regedor), o proprietário precisa arranjar outro, situação

que passa a ocupá-lo por um certo tempo, chegando a interferir em seus projetos histórico-literários .

O primeiro candidato que se apresenta para arrendar as terras de Ramires é "um lavrador dos Bravais, o José Casco, respeitado em toda a sua freguesia pela sua seriedade e força espantosa, propondo ao fidalgo arrendar a torre". Essa caracterização inicial de José Casco é importante pelo inevitável contraponto com o afetado e ocioso Ramires, ainda mais na conformação que este ganhará nas páginas seguintes. E mais ainda diante do cerrado obstáculo que ele opõe aos planos do Casco, e cuja solidez, digamos assim, deriva puramente de sua condição de proprietário: Gonçalo, "já desde a morte do pai, decidira elevar a renda [do arrendamento] a novecentos e cinquenta mil-réis; e o Casco desceu as escadas, de cabeça descaída" (Queirós, 1999, p. 17). O lavrador, porém, retorna mais de uma vez, mensurando, cuidadosa e preocupadamente, o valor das terras e oferecendo valores intermediários invariavelmente recusados: "Gonçalo não cedia, certo da sua equidade" (Queirós, 1999, p. 17). Na última visita, as demoradas perscrutações do lavrador "tornavam aquela manhã de junho intoleravelmente longa ao fidalgo, sentado num banco de pedra do jardim, debaixo de uma mimosa, com a *Gazeta do Porto*" (Queirós, 1999, p. 7-8), mas logo temos o desfecho, não sem algum acento dramático, da pequena queda-de-braço:

> Quando o Casco, pálido, lhe veio oferecer novecentos e trinta mil-réis – Gonçalo Ramires arremessou o jornal, declarou que ia ele, por sua conta, amanhar a propriedade, mostrar o que era um torrão rico, tratado pelo saber moderno, com fosfatos, com máquinas! O homem de Bravais, então, arrancou um fundo suspiro, aceitou os novecentos mil-réis (Queirós, 1999, p. 18).

A palidez do trabalhador, que aqui contrasta com a postura enérgica de Ramires – o qual ainda surge como uma espécie de restituidor da saúde do outro, oferecendo-lhe, afinal, "um largo copo de vinho" (Queirós, 1999, p. 18) –, será no entanto como que compensada (no âmbito de uma lógica de compensações cruéis que não é do personagem, mas do livro, como confirmam outros episódios) pela impotência intelectual que daí em diante envolve o protagonista:

> Mas, como entulhada por esses cuidados, a veia abundante de Gonçalo estancou – não foi mais que um fio arrastado e turvo. Quando nessa tarde se acomodou à banca, para contar a sala de armas do paço de Santa Ireneia por uma noite de lua – só conseguiu converter servilmente numa prosa aguada os versos lisos do tio Duarte, sem relevo que os modernizasse, desse majestade senhorial ou beleza saudosa àqueles maciços muros onde o luar, deslizando através das reixas, salpicava centelhas pelas pontas das lanças altas, e pela cimeira dos morriões... [...]
> Por fim, descorçoado, arrojou a pena que tão desastrosamente emperrara (Queirós, 1999, p. 18).

Esse contraste entre a vivacidade do passado histórico – seja a imagem que Gonçalo e seus amigos fazem dele verossímil ou não – e uma espécie de morbidez senão endêmica pelo menos intermitente em Ramires se acentuará nas páginas seguintes; cumpre notar, entretanto, que, ainda no rastro da frustração do fidalgo, o capítulo se encerra com um movimento no qual a própria "materialidade" da torre e dos antigos Ramires se vê subitamente fantasmagorizada:

> Atirou, num repelão, a cadeira de couro; cravou, com furor, um charuto nos dentes; e abalou da livraria, batendo desesperadamente a porta, num tédio imenso da sua obra, daqueles confusos e enredados Paços de Santa Ireneia, e dos seus avós, enormes, ressoantes, chapeados de ferro, e mais vagos que fumos (Queirós, 1999, p. 18).

E se esse novo acesso nervoso parece testemunhar um tipo de vigor do personagem, as páginas seguintes indicam exatamente o contrário. A descrição, de fato, não é muito diferente da que poderia servir a um fantasma se arrastando pelos corredores de um velho castelo:

> Bocejando, apertando os cordões das largas pantalonas de seda que lhe escorregavam da cinta, Gonçalo, que durante todo o dia preguiçara, estirado no divã de damasco azul, com uma vaga dor nos rins, atravessou languidamente para espreitar, no corredor, o antigo relógio de charão. Cinco horas e meia!... Para desanuviar, pensou numa caminhada pela fresca estrada dos Bravais. Depois numa visita (devida já desde a Páscoa) ao velho Sanches Lucena [...]. Mas a jornada à *Feitosa*, à quinta do Sanches Lucena, demandava uma hora a cavalo, desagradável com aquela teimosa dor dos rins que o filara na véspera à noite, depois do chá, na assembleia da vila. E, indeciso, arrastava os passos no corredor, para gritar ao Bento ou à Rosa que lhe subissem uma limonada, quando, através das varandas abertas, ressoou um vozeirão de grosso metal (Queirós, 1999, p. 19).

Note-se que as névoas psíquicas e existenciais do personagem parecem contaminar semântica e lexicalmente a narrativa: o "vozeirão" ao fim da passagem pertence ao Titó, ou Antônio Vilalobos, "homenzarrão excelente, de velha raça Alentejana", apresentado como um "vago parente" de Gonçalo (e chegando para convidá-lo para uma ceia que ele aceitará com hesitações e exigências gastronômicas), o que de alguma forma institui outra relação fantasmagórica entre o fidalgo e a vivacidade do real. E se é verdade que esse tom não é hegemônico no romance, vale a pena conferir, logo adiante, a descrição física do próprio Gonçalo:

> No quarto, em mangas de camisa, diante do espelho, um imenso espelho rolando entre colunas douradas, estudou a língua que lhe parecia saburrosa, depois o branco dos olhos, receando a amarelidão de bílis solta. E terminou por se contemplar na sua feição nova, agora que rapara a barba em Lisboa, conservando o bigodinho castanho, frisado e leve, e uma mosca um pouco longa, que lhe alongava mais a face aquilina e fina, sempre de uma brancura de nata. O seu desconsolo era o cabelo, bem ondeado, mas tênue e fraco, e, apesar de todas as águas e pomadas, necessitando já risca mais elevada, quase ao meio da testa clara.
> – É infernal! Aos trinta anos estou calvo... (Queirós, 1999, p. 20).

Ainda que a ele mesmo, no fim das contas, não desagradem suas feições, é evidente que elas têm muito pouca correspondência com a imagem em sua própria consciência dos antigos Ramires.

Enfim, de alguma forma Gonçalo Ramires precisa fazer justiça a si mesmo e a seu passado familiar, para evitar que este se assimile ao fantasma vivo a que ele próprio se afigura. Logo trataremos dos episódios em que finalmente isso ocorre; o que cumpre sublinhar, por enquanto, é a espécie de jogo de determinações mútuas que "presente" e "passado" estabelecem na psique do herói, como estabelecerão em relação a seus atos. De certa forma, portanto, sua relação com o passado histórico e seus fantasmas deve estar na base de uma avaliação crítica de suas ações e sua significação social.

Mas antes de nos determos sobre os momentos-chave dessas ações-significações, e até porque deixaremos muitos outros de lado, convém esboçar uma síntese de algo que, não sendo propriamente uma visão da suposta ou efetiva unidade do herói, pode ser definido como o estatuto de

sua complexidade piscológica (ou "moral" em sentido amplo). Também o fato de a avaliação crítica que empreenderemos ser marcadamente negativa exige esse procedimento. E o que cumpre sublinhar é simplesmente a ausência de maniqueísmo – pode-se mesmo dizer o radical antimaniqueísmo – da construção de Ramires. A rigor, mesmo os seus traços mais negativos participam de um complexo que não propriamente os legitima, mas permite compreendê-los; mais que isso, mesmo os anseios que tendemos a avaliar de forma mais crítica encontram um tipo de justificativa interna no personagem, ainda que essa mesma justificativa possa ser objeto de questionamento, para não dizer de repúdio. É o caso das camadas de oportunismo que revestem Ramires, por exemplo o oportunismo financeiro e político.

Certamente o fato de o fidalgo ansiar por se estabelecer em Lisboa, e acreditar só poder fazê-lo investido de um mandato parlamentar e das rendas correspondentes, não justifica as negociatas políticas em que se envolve e às quais se entrega, assim como o fato de suas rendas serem relativamente baixas – sendo o conceito que ele faz de si mesmo e de sua genealogia o parâmetro mensurador – não justifica a traição que no fim das contas ele fará ao Casco; entretanto, a narrativa apresenta todas essas peças, e com uma isenção (ou, quem sabe, como pretendem alguns, uma **afetividade** moral-estilística) talvez mínima[7] mas, em todo caso, suficiente para tornar o protagonista objeto das interpretações mais complacentes com suas contradições – algo em que, a nosso ver, reside uma armadilha.

Em todo caso, o que pretendemos indicar não confina com o jogo de compensações e/ou atenuações que, como vimos em nosso pequeno apanhado crítico, muitas vezes se atribui à construção do personagem, muitas vezes desconsiderando-se que mesmo sobre os elementos compensadores e/ou atenuantes operam ambiguidades. A famosa bondade espontânea de Ramires, por exemplo – e da qual, de fato, temos exemplos indiscutíveis, sendo o maior deles o socorro (providencial, no fim das contas, para suas próprias ambições políticas) que ele prestará ao filho do mesmo Casco que traíra e pelo qual, depois, fora seriamente ameaçado –, convive

7Mesmo sem a importância ou centralidade que ela possui em narrativas como "O mandarim" e *A relíquia*, a verve satírica de Eça não está ausente d'*A ilustre Casa de Ramires.*

com gestos de gentileza não tão espontâneos; é o caso que acabamos de ver do copo de vinho que ele oferece ao Casco ao final de uma série de visitas angustiosas deste, e somente para comemorar a submissão do mesmo, cuja testa continua porejando um "suor alagado" (Queirós, 1999, p. 18) após sua pequena *via crucis* pela subsistência. Ao mesmo tempo, a autoconsciência de Gonçalo em relação a esses seus próprios "traços de personalidade" e a como eles ecoam em seu meio será fulcral na "evolução" em que o surpreendemos quase ao final do livro.

O que queremos sublinhar é exatamente isso: como em tudo se imiscuem as ambiguidades, senão contradições, do personagem, e que exatamente disso deriva uma complexidade irredutível, que não obsta a possível – a nosso ver, quase indiscutivelmente efetiva – consolidação dos aspectos negativos da personalidade de Gonçalo, convertendo-o praticamente num crápula consumado, mas não no objeto de um rito moralista condenatório, desses que a literatura do século XIX comporta aos montes[8]. Algo, enfim, suficiente para tornar seu destino representativo de um conjunto de relações, concepções, etc. – um conjunto do qual ele participa mas que de certa forma o transcende – e, ao mesmo tempo, insuficiente para diminuí-lo em sua condição de grande personagem.

De fantasmas e monstros

Os momentos-chave a que chegamos agora são bem conhecidos e já amplamente discutidos na fortuna crítica de *A ilustre Casa de Ramires*, por sua importância em vários níveis da narrativa. Nossa esperança é de que a atenção ao que denominamos os aspectos espectrodialógicos do romance, e que de certa forma se condensam – ou, antes, se avolumam – nesses episódios, ajude a elucidar um pouco melhor seus sentidos, fundamentais nos sentidos globais do texto.

A rigor, naturalmente, essas passagens são parte de uma rede de acontecimentos mais ampla, da qual, no entanto, elas se destacam pela carga dramática e simbólica. Ainda assim, o que procederemos são escolhas e

[8]Algo de que *Ana Karenina*, de Tolstoi, talvez seja o exemplo mais importante, no sentido de que guarda a força dessa ritualística e, ao mesmo tempo, uma indiscutível excelência literária.

recortes. O primeiro desses episódios significativos é o que constitui o desdobramento mais dramático daquilo a que assistimos no início: os negócios entre Gonçalo e o Casco (sempre designado e um tanto objetificado assim, com artigo). Embora se encontrem por acaso, na estrada que ambos atravessavam a pé, a forma com que José Casco surge aí, praticamente destacando-se das sombras[9] e depois avolumando-se por sua demanda de desforra – e, sem dúvida, de alguma **justiça** –, permite aproximá-lo do espectro derridiano: trata-se, afinal, do momento em que Gonçalo descobre-se observado por sua própria injustiça, na figura do próprio injustiçado. Note-se o contraste entre a disposição até então exaltada do fidalgo e o espaço subitamente decadente em que ele se vê inserido, como que encetando um jogo entre diferentes formas de fantasmagoria: as do passado idealizado e as do presente ruinoso. Gonçalo caminhava pensando em seus "avós formidáveis" com suas "bravatas sublimes", sentindo-se irmanado com eles por ser "um bom Ramires – um Ramires de nobres energias, não façanhudas, mas intelectuais", que "ressuscitava pelo saber e pela arte" as grandezas de outrora (Queirós, 1999, p. 73).

> Através desses pensamentos, que mais lhe enrijavam as passadas sobre o chão tão calcado pelos seus – o fidalgo da torre chegara à esquina do muro da quinta, onde uma ladeirenta e apertada azinhaga a divide do pinheiral e da mata. Do portão nobre, que outrora se erguera nesse recanto com lavores e brasão de armas, restam apenas os dois umbrais de granito, amarelados de musgo, cerrados contra o gado por uma cancela de tábuas mal pregadas, carcomidas das chuvas e dos anos.
> E nesse momento, da azinhaga funda, apagada em sombras, subia chiando, carregado de mato, um carro de bois, que uma linda boeirinha guiava:
> – Nosso Senhor lhe dê muito boas-tardes!
> – Boas tardes, florzinha!
> O carro lento passou. E logo atrás surdiu um homem, esgrouviado e escuro, trazendo ao ombro o cajado, de onde pendia o molho de cordas (Queirós, 1999, p. 73-74).

Certamente aquela primeira aparição não é gratuita, ou mesmo destinada a fins composicionais ou de suspense, na amplitude de um contexto dramático onde os galanteios de Gonçalo ainda serão de importância decisiva. Em todo caso, é o Casco, naturalmente, a figura

[9]Na verdade, como veremos, ele surge por trás de um carro de bois que, este sim, emergira das sombras da estrada; mas há aí, evidentemente, uma relação semimetonímica – tudo, de certa forma, provém dessas sombras – que talvez diga muito sobre a herança, nunca inteiramente purgada, do Romantismo em Eça.

potencialmente ameaçadora que advém em seguida; e o que vemos daí em diante é uma condensação em ponto dramático de algo que já vimos antes: o acovardamento fantasmagorizante de Gonçalo, espraiando-se pelo ambiente diante de um "inferior" insubmisso e, nesse caso, francamente revoltado:

> Gonçalo relanceou esgazeadamente em redor, na ânsia de um socorro. Só o cercava a solidão, arvoredo cerrado. Na estrada, apenas clara sob um manto de tarde, o carro de lenha, ao longe, chiava, mais vago. As ramas altas dos pinheiros gemiam com um gemer dormente e remoto. Entre os troncos já se adensava sombra e névoa. Então, estarrecido, Gonçalo tentou um refúgio na ideia de justiça e de lei, que aterra os homens do campo (Queirós, 1999, p. 74).

Mas as ameaças que o protagonista profere, com "os beiços ressequidos e trêmulos", só fazem atiçar a ira do outro:

> Então de repente o Casco cresceu todo, no solitário caminho, negro e alto como um pinheiro, num furor que lhe esbugalhava os olhos esbraseados quase sangrentos:
> – Pois o Fidalgo ainda ameaça com a justiça!... Pois ainda por cima de me fazer a maroteira, me ameaça com a cadeia!... Então, com os diabos, primeiro que entre na cadeia lhe hei de eu esmigalhar esses ossos!...
> Erguera o cajado... – Mas num lampejo de razão e respeito, ainda gritou, com a cabeça a tremer para trás, através dos dentes cerrados:
> – Fuja, Fidalgo, que me perco!... Fuja que o mato e me perco!... (Queirós, 1999, p. 75).

É interessante contrastar com o espectro derridiano essa figura que já não é espectral nem fantasmal, mas monstruosa, e que, disposta a cumprir suas injunções com as próprias mãos[10], deixa escapar algo de sua complexidade irredutível à mera fúria no mesmo alerta final que, não obstante, emite – um pouco como por trás de um elmo com viseira – "através dos dentes cerrados". A instabilidade da consciência e do presente histórico instaurada ou, antes, aguçada pela presença-ausência do espectro toma, aqui, a forma de uma disrupção mais simples e violenta: a de um "me perco" que é a antevisão-alerta de um futuro catastrófico prestes a se realizar por força de uma demanda irrefreável.

[10]Em nenhum momento o fantasma do rei em *Hamlet* (principal figura a partir da qual Derrida constrói o motivo do espectro) chega a fazer isso: é sempre numa demanda dirigida a outrem – o próprio Hamlet – que ele afirma sua demanda de justiça ou vingança. Talvez se possa analisar isso por um viés de classe: a José Casco é, de fato, imperioso que se valha de suas próprias mãos.

Mas, enfim, Gonçalo não perde tempo e segue o conselho de José Casco, numa corrida tão desesperada que não poderia ser mais humilhante. Humilhação, aliás, torna-se uma palavra-chave progressivamente importante no romance, surgindo, inclusive, no segundo momento que queremos sublinhar, quando os vexames vividos por Gonçalo chegam a uma espécie de limite e produzem uma espécie de fenômeno onírico-espectral. Insone, já em hora avançada, o fidalgo remoía "a amarga certeza de que sempre através de toda a sua vida [...], não cessara de padecer humilhações" (Queirós, 1999, p. 153); e é no curso das lembranças dessas humilhações – tanto as que vimos quanto outras, oriundas de suas titubeantes pretensões políticas e amorosas –, que ele percebe, "através da treva do quarto, destacando palidamente a treva, faces lentas que passavam":

> Eram faces muito antigas, com desusadas barbas ancestrais, com cicatrizes de ferozes ferros, umas ainda flamejando como no fragor de uma batalha, outras sorrindo majestosamente como na pompa duma gala – todas dilatadas pelo uso soberbo de mandar e vencer. E Gonçalo, espreitando por sobre a borda do lençol, reconhecia nessas faces as verídicas feições de velhos Ramires, ou já assim contempladas em denegridos retratos, ou por ele assim concebidas, como concebera as de Tructesindo, em concordância com a rijeza e esplendor dos seus feitos.
> Vagarosas, mas vivas, elas cresciam dentre a sombra que latejava espessa e como povoada. E agora os corpos emergiam também, robustíssimos corpos cobertos de saios de malha ferrugenta, apertados por arneses de aço lampejante, embuçados e fuscos mantos de revoltas pregas, cingidos por faustosos gibões de brocado onde cintilavam as pedrarias de colares e cintos; e armados todos, com as armas todas da História, desde a clava goda de raiz de roble eriçada de puas até o espadim de sarau enlaçarotado de seda e ouro (Queirós, 1999, p. 154).

Eis, novamente, o passado investido de uma "materialidade" e vivacidade agora "efetivamente" sobrenaturais, e além disso permitindo ao, por enquanto (e até onde sabemos), derradeiro Ramires saber "que a sua descendência toda o amava". Também nesse caso a configuração é espectral: Gonçalo, que acreditava olhar em perspectiva – e reconstruir, resgatar, etc. – seu passado histórico ao escrever sua novela e ler o poema do tio Duarte, subitamente descobre-se não só olhado e inquirido por ele como peremptoriamente – se disséssemos "hamletianamente" não cometeríamos grande violência – chamado a atender suas demandas:

> Com um longo gemido, arrojando a roupa, desafogou, dolorosamente contou aos seus avós ressurgidos a arrenegada Sorte que o combatia e que sobre a sua vida, sem descanso, amontoava tristeza, vergonha e perda! E eis que subitamente um ferro faiscou
> na treva, com um abafado brado: – "Neto, doce neto, toma a minha lança nunca partida!..." E logo o punho duma clara espada lhe roçou o peito, com outra grave voz que o animava: – "Neto, doce neto, toma a espada pura que lidou em Ourique!..." E depois uma acha de coriscante gume bateu no travesseiro, ofertada com altiva certeza: – "Que não derribará essa acha, que derribou as portas de Arzila?..."
> Como sombras levadas num vento transcendente todos os avós formidáveis perpassavam – e arrebatadamente lhe estendiam as suas armas, rijas e provadas armas, todas, através de toda a História, enobrecidas nas arrancadas contra a Moirama, nos trabalhados cercos de Castelos e Vilas, nas batalhas formosas com o Castelhano soberbo... Era, em torno do leito, um heróico reluzir e retinir de ferros. E todos soberbamente gritavam: – "Oh neto, toma as nossas armas e vence a Sorte inimiga!..." Mas Gonçalo, espalhando os olhos tristes pelas sombras ondeantes, volveu: – "Oh avós, de que me servem as vossas armas - se me falta a vossa alma?..." (Queirós, 1999, p. 155).

Essa interrogação dolorosa parece já não ecoar de manhã, quando Gonçalo acorda – e quer a indecisão entre o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho, para usarmos os termos de Todorov (1992), dissolva-se aí ou não – "com a enredada lembrança de que falara a mortos" (Queirós, 1999, p. 155). Mas isso não impede que, ainda nessa manhã, ele faça jus, de alguma forma, à invocação de seus avós. Pelo menos é a sugestão evidente – mas até que ponto assim tão simples? – no episódio que se segue.

Antecede o episódio a menção, pelo criado de Ramires, a uma "bulha" em que o pai deste teria se envolvido, e na qual o velho Ramires teria atirado uma chicotada a alguém. Gonçalo decide sair ele mesmo, então, munido de um chicote cuja extremidade é perigosamente guarnecida de ossos de cavalo marinho. É quando se dá sua grande "façanha", conforme a interpretação de muitos leitores. Querendo chegar a certa propriedade, o fidalgo pede informação a um jovem sentado à entrada de uma casa, e que se dispõe a dá-la mas é interrompido por um terceiro, com o qual já havíamos, nós e Gonçalo, nos avistado antes. Trata-se de um jovem caçador que "injuriara" (Queirós, 1999, p. 158) o fidalgo e, quase involuntariamente, o pusera em outra carreira desabalada – agora a cavalo –, depois de alguns gracejos que Gonçalo dirigira a uma jovem amiga ou namorada do primeiro. Agora,

porém, o fidalgo não se dispõe a fugir dele, que interrompe o amigo para zombar:

> – Oh Manuel, que estás tu aí a ensinar o caminho, homem! Este caminho por aqui não é para asnos!
> Gonçalo sentiu a palidez que o cobriu – e todo o sangue do coração, num tumulto confuso, que era de medo e de raiva. Um novo ultraje, do mesmo homem, sem provocação! Apertou os joelhos no selim para galopar. E a tremer, num esforço que o engasgava:
> – Você é muito atrevido! E já pela terceira vez! Eu não sou homem para levantar desordens numa escada... Mas fique certo que o conheço, e que não escapa sem lição.
> Imediatamente, o outro agarrou a um cajado curto e saltou à estrada, afrontando a égua, com as suíças erguidas, um riso de imenso desafio:
> – Então cá estou! Venha agora a lição... E para diante é que você já não passa, seu Ramires de merd...
> Uma névoa turvou os olhos esgazeados do Fidalgo. E de repente, num inconsciente arranque, como levado por uma furiosa rajada de orgulho e força, que se desencadeava do fundo do seu ser, gritou, atirou a fina égua num galão terrível! E nem compreendeu! O cajado sarilhara! A égua empinava, numa cabeçada furiosa! E Gonçalo entreviu a mão do homem, escura, imensa, que empolgava a camba do freio.
> Então, erguido nos estribos, por sobre a imensa mão, despediu uma vergastada do chicote silvante de cavalo marinho, colhendo o latagão na face, de lado, num golpe tão vivo da aresta aguda que a orelha pendeu, despegada, num borbotar de sangue. Com um berro o homem recuou, cambaleando. Gonçalo galgou sobre ele, noutro arremesso, com outra fulgurante chicotada, que o apanhou pela boca, lhe rasgou a boca, decerto lhe espedaçou dentes, o atirou, urrando, para o chão. As patas da égua machucavam as grossas coxas estendidas – e, debruçado, Gonçalo ainda vergastou, cortou desesperadamente face, pescoço, até que o corpo jazeu mole e como morto, com jorros de sangue escuro ensopando a camisa (Queirós, 1999, p. 158-159).

Gonçalo ainda deixará em condições semelhantes o primeiro rapaz, que o alerta com um tiro de espingarda mas em seguida foge e é perseguido pelo fidalgo, o qual conclui sua obra com "uma alegria brutal" (Queirós, 1999, p. 159). "Obra", aliás, que ainda exigirá um arremate: diante da angústia e do apelo dramático do pai do primeiro rapaz (o segundo posto a nocaute) para que salve seu filho, Ramires obriga o velho quinteiro a acompanhá-lo estrada afora, até um lugar que julga seguro para deixá-lo retornar e cuidar dos feridos, os quais permanecem, portanto, algum tempo abandonados à própria sorte.

É esse arroubo de coragem, violência e impiedade – cujo maior saldo, para os rapazes, não será nenhuma morte, mas a terrível deformação facial

do jovem arrogante, por sinal vaidoso – que foi durante muito tempo interpretado como um ato efetivamente heróico, enquanto resgate da honra e bravura dos Ramires. A análise do texto, entretanto, não avaliza essa leitura. Se sopesarmos, por exemplo, a economia das ambiguidades do fidalgo, veremos que esse episódio surge como uma compensação radicalmente negativa de outro, no curso de outra de suas "saídas",[11] na qual ele realizar um gesto de altruísmo quase magnânimo, pelos padrões de seu tempo e lugar, ao ceder sua montaria a um trabalhador ferido, voltando ele próprio a pé para casa. Mas é no âmbito das relações espectrais que as associações se tornam mais interessantes.

Pouco depois de sua façanha, e ainda sob o influxo dela, Gonçalo conclui um episódio importante de sua novela histórica, cujo desenvolvimento acompanhamos ao longo do romance, e que fora interrompida, antes do embate com os jovens na estrada, num momento dramático: o velho Tructesindo Ramires assistira ao assassinato de seu próprio filho pelas mãos do Bastardo de Baião, jovem que, filho de uma família inimiga, não obstante essa condição e ainda a de bastardo, ousava aspirar à mão da filha do então chefe dos Ramires; e que, sendo correspondido por ela mas não aceito pela família da mesma, sequestrara o jovem Lourenço Ramires para afinal, desesperado com a irredutibilidade de Tructesindo – o qual chega a lhe atirar uma espada para que o filho morra de ferro "puro, não vil" (Queirós, 1999, p. 134) –, apunhalá-lo feroz e covardemente. Diante disso, Tructesindo convoca seus aliados e serviçais para a "vingança brava", e parte em perseguição do Bastardo. O capítulo seguinte, escrito logo após o conflito na estrada, comporta justamente a consumação dessa vingança, cujos detalhes medonhos, de fazer inveja a um Poe, não julgamos necessário transcrever (preso a uma estaca no meio de um charco, o jovem tem a vida tirada por sanguessugas, que tomam lentamente seu corpo inteiro, para o gozo sádico de Tructesindo e seus vassalos). Fixe-se apenas uma imagem que deixa entrever a configuração entre a espectralidade – há todo um sinistro jogo de olhares na cena – e a monstruosidade que reveste a morte do Bastardo:

[11]Pode-se dizer que é a formação de um **Quixote negativo** o que nos dá o todo narrativo.

> E o furioso tumulto [do jovem agonizante] esmorecia num longo gemer cansado – até que parecia adormecido nos grossos nós das cordas, as barbas reluzindo sob o suor que as alagara como sob um grosso orvalho, e entre elas a espantada lividez dum sorriso delirado (Queirós, 1999, p. 178).

O paralelo entre essa vingança atroz, oriunda de um passado menos ou mais fantasiado, e a "real", empreendida no presente pelo próprio Gonçalo – que, note-se, agride seu ofensor além do necessário para livrar-se dele –, é sugestivo demais para não ser levado em conta. E o que revelam essas relações espectrais e "intertextuais", no âmbito das quais presente e passado se avaliam e determinam mutuamente, senão um espelhamento de monstruosidades? De um lado, a deformidade física, embora desigual, dos dois jovens castigados; do outro, a violência atroz de seus algozes. No que se refere a esse último aspecto, um contraste significativo, mas curiosamente pouco notado, permite avaliar melhor os atos de Gonçalo: enquanto Tructesindo age em punição a um inimigo que, além de assassino, seduzira sua filha, o moderno fidalgo da torre é ele próprio um sedutor[12]: em ponto menor e pouco eficaz, é verdade, mas certamente é significativo que o conflito na estrada derive justamente disso. Um outro contraponto, menor mas também sugestivo, é o que opõe o uso que o pai de Gonçalo fizera de seu chicote, numa briga com alguém evidentemente "bem colocado" – um certo "Doutor Avelino da Riosa" (Queirós, 1999, p. 157) – e o que ele próprio faz do seu, de cavalo marinho, surrando um homem pobre.

Em todo caso, investir-se da força fantasmal-espectral de seus antepassados não significará apenas o duvidoso reencontro de Gonçalo com as "sublimes" energias dos Ramires, aliás igualmente duvidosas, mas inclui também – reportando-nos, aqui, ao "direito de mirada absoluta" do espectro (Derrida, 1998, p. 152) – a faculdade de **ver mais longe**, de avaliar melhor

[12] Mas é preciso notar que Eça não investe o desejo e a sexualidade, em si mesmos, de um estigma: tanto no caso de Ramires quanto no dos anteriores Amaro e Basílio, o que torna a tentativa ou o ato da sedução censurável é a hipocrisia social e a vulnerabilidade que marca a posição feminina, de modo que o que configura a situação é uma perspectiva ética, e não moralista. Tanto que, em *Os Maias*, o incesto não é suficiente para que a relação muito mais equânime entre Carlos e Maria Eduarda seja reprovada ou gere qualquer rito de culpabilidade. É bem conhecido, aliás, o incômodo que os "excessos naturalistas" do escritor português provocaram no jovem Machado de Assis, ao narrar, entre outras coisas, uma cena de sexo oral de Basílio em Luísa, numa cena, entretanto, que preza muito mais pela naturalidade e mesmo elegância do tom do que por qualquer escatologia naturalista.

sua própria imagem e situação **aos olhos dos outros**. É após sua eleição como representante distrital, realizada à custa de uma humilhante submissão a seu outrora adversário político e pessoal, que ele se alça a uma posição literalmente mais alta – o alto da velha torre – para daí observar as comemorações de sua conquista, às quais ele próprio se esquivava, e avaliar sua condição de homem público e receber, lá de cima, "receber o amor e o preito no irado da sua torre, envolto em silêncio e sombra":

> E Gonçalo sozinho, acabando o charuto, recomeçou a rolda, lento, em torno às ameias, perdido num pensamento que já o agitara estranhamente, através daquele sobressaltado domingo [de pleito eleitoral]... Era pois popular! Por todas essas aldeias, estendidas à sombra longa da Torre, o Fidalgo da Torre era pois popular! (Queirós, 1999, p. 189).

Assim, longe de eliminá-la, a popularidade de Ramires sela sua espectralidade, "elevando-o" à condição de seus fantasmas familiares com seus olhares altivos e suas demandas imperiosas. Mas ainda nos aguardam algumas surpresas. Ao fim dos festejos eleitorais, e depois de sabermos, em linhas muito sucintas e antes mesmo do derradeiro capítulo seguinte, do pífio desempenho parlamentar do fidalgo em Lisboa – lembrando, inclusive, que ele havia se tornado portador de amplas esperanças populares[13] –, temos a notícia surpreendente de que "Gonçalo Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente, arranjara a concessão de um vasto território de Macheque, na Zambézia" (Queirós, 1999, p. 191), e dali a poucos meses já embarcava para a África.

Nada mais espectralizante, em todo o romance, do que a mudança de viés narrativo que se dá então. O que até aí acompanhávamos colados à consciência do herói subitamente passa a nos ser apresentado à distância e em traços muito gerais. Sabemos que, em Lisboa, Gonçalo "andou sempre nos *camet-mondain* e *high-life* dos jornais, nas notícias de jantares" etc., mas não temos ideia do que se passa em sua mente. E esse enfoque distanciado permanecerá no capítulo seguinte, cuja feição de epílogo e síntese ideológica

[13]Situação que solapa, inclusive, a suposta – em certo sentido efetiva – dignidade com que ele se vingara de seu ex-adversário político (mas ainda desafeto pessoal, graças a outro caso de sedução, no caso, da irmã do fidalgo), ao recusar o título e nobreza que ele lhe obtivera junto ao Rei.

não elimina os elementos de significação própria. Nele saberemos dos quatro lucrativos anos permanecidos por Gonçalo na África e de seu celebrado retorno pelo *Sud-Express*, cujo único registro não nos é dado diretamente, mas pela pena – quase dizíamos "lente" – de uma testemunha cujos interesses (por exemplo, o "vestido verde, novo, que ficou bem", com o qual fora ao jantar oferecido "ao primo Gonçalo") parecem fazer pouco jus à "lentidão e gravidade" com que alguém lê sua carta à irmã do fidalgo para deleite dos amigos deste, e a qual comporta cenas como essa – aliás, designada assim mesmo, como "uma cena":

> De repente, no meio de toda aquela nata de brasões, o primo Gonçalo rompe e cai nos braços do homenzinho de *bonnet* agaloado que recebia à porta os bilhetes. Sempre o mesmo Gonçalo! Parece que o conheceu ao chegar a Lourenço Marques, onde o homem tratava de se estabelecer como fotógrafo (Queirós, 1999, p. 195-196).

Que haja uma estrita correspondência entre o tom francamente leviano dessa carta e a nova configuração psíquica e/ou existencial de Gonçalo é decerto temerário afirmar; ainda assim, a sugestão permanece, e com ela a dúvida quanto a se, em algum ponto das páginas anteriores, o herói dera mostras de semelhante efusão sentimental no trato com pessoas de condição socialmente inferior. Em todo caso, isso também serve para lembrar que é por meio de uma pequena salada de vozes que se desenvolve esse último capítulo, e que nada autoriza a identificar as últimas delas com a voz autoral: as dos personagens que, dialogando, identificam as grandes virtudes e os pequenos defeitos de Gonçalo Ramires – "A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e sentimentos de muita honra, uns escrúpulos, quase pueris..." – com Portugal e muito menos a do padre que pede "a paz de Deus para Gonçalo, para todos os homens, para campos e casais adormecidos, e para a terra formosa de Portugal, tão cheia de graça amorável, que sempre bendita fosse entre as terras" (Queirós, 1999, p. 200). Se essa "graça amorável" não constitui, em vista de tudo o que vimos, um sarcasmo cruel, não sabemos o que mais pode ser. Um sarcasmo perfeitamente condizente com o olhar espectral que continua pairando ao fim do romance, e que é, mais do que tudo, uma **ausência**: pois o momento em que Gonçalo atinge a consciência acabada de sua condição social é

também o momento em que, tudo nos sugere, ele decide fazer da própria consciência um mero instrumento.

Enfim, a espectralidade de Ramires é ao mesmo tempo a afirmação e o esvaziamento de suas demandas e daquelas de que ele se faz portador. Se é preciso identificar uma alegoria em *A ilustre Casa de Ramires*, esta é, a nosso ver, a que se evidencia numa leitura espectrodialógica: a da alienação e instrumentalização política, social e existencial que, sob o eterno manto das relações cordiais, marca objetivamente a titubeante mas já problemática modernidade portuguesa. E, ao contrário do que talvez ocorra – se é que ocorre – em *A Cidade e as Serras*, aqui o campo e a cidade, assim como o passado e o presente, conluiam nesse processo.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, W. Eça e a melancolia. In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 201-209.

BENJAMIN, W. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRINI, B. O arruinado solar de uma ilustre Casa. In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 27-55.

CANDIDO, A. Ironia e latência. In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 17-26.

COSTA E SILVA, A. Gonçalo Ramires, prazeiro na Zambézia. In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 9-15.

CRUZ, J. R. M. A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado? In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 131-157.

DERRIDA, J. *Ecografias de la televisión*: entrevistas filmadas a Bernard Stiegler. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

DERRIDA, J. *Espectros de Marx*: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FRANCHETTI, P. Um patife encantador? In: BERRINI, B. (Org.) *A ilustre Casa de Ramires – Cem anos*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 185-199.

PAZ, R. G. Pensar as demandas: implicações ético-estéticas da espectrologia de Jacques Derrida nas teorias da narrativa. *Anais eletrônicos do XV Congresso da Abralic*. Rio de Janeiro [2016]. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491410731.pdf. Acesso em 27 de Outubro de 2017.

PAZ, R. G. Vozes de Marx em Bakhtin e Derrida: à roda de uma polifonia espectral. *Bakhtiniana*. São Paulo, v.1, n.3, p.68-81, 2010.

PISSARRA, A. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça. *A Ilustre Casa de Ramires*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. vi-viii.

QUEIRÓS, Eça. *A Illustre Casa de Ramires*. Edição virtual baseada na edição original de 1900. Disponível em http://metalibri.wikidot.com/tp:queiroze-casaramires. Acesso em 18 de Fevereiro de 2013.

QUEIRÓS, Eça. *A ilustre Casa de Ramires*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A PRESENÇA DA CENA NA LITERATURA DE SÉRGIO SANT'ANNA: O ESPAÇO DA RECEPÇÃO COMO A NOVA RIBALTA

Samira Pinto Almeida*

RESUMO: Este trabalho analisa a importância conferida ao papel do espectador, do leitor e do ouvinte na obra Páginas sem glória, de Sérgio Sant'Anna. Na realidade ficcional teatralizada, o lugar convencional concedido à plateia ascende à categoria de ribalta, que, por sua vez, funciona como uma clara analogia ao trabalho do leitor, tarefa então enaltecida. O autor assume uma postura crítica e moderna em relação à recepção ao colocar a leitura como pré-condição para a própria existência da literatura.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Sérgio Sant'Anna. Cena. Recepção.

ABSTRACT: This essay analyzes the importance given to the role of the spectator, reader and listener in Sérgio Sant'Anna 's Pages without Glory. In the fictionalized reality, the conventional place granted to the audience rises to the category of foreground, which, in turn, functions as a clear analogy to the work of the reader, a task then extolled. Sant'Anna assumes a critical and modern attitude towards reception by placing reading as a precondition for the very existence of literature.
KEYWORDS: Brazilian Literature. Sérgio Sant'Anna. Scene. Reception.

"[...] os textos são as leituras que nós fazemos deles; nós escrevemos os poemas que lemos"(Compagnon, 2010, p. 159)

Em *Páginas sem glória*, obra mais recente de Sérgio Sant'Anna publicada em 2012, é notável o enfoque dado ao momento da recepção nas três narrativas presentes no livro através das figuras do leitor, do ouvinte e do espectador. Verdade seja dita, essa não é a primeira vez em que o autor, conhecido por sua prosa metaficcional, se debruça sobre tais figuras. Creio ser possível afirmar que toda a literatura de Sant'Anna exibe uma realidade ficcional configurada como cena e esta é sempre objeto de contemplação seja de um personagem, colocado na função de espectador, seja do próprio leitor,

*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

convidado a assumir tal função valendo-se da imaginação.Nesse sentido, o escritor vem demonstrando apreciar o olhar que envolve e emoldura suas composições, olhar que, frequentemente, provém de um ser que simultaneamente é produtor e receptor das imagens.

Desde *O sobrevivente*, sua primeira obra lançada em 1969, os personagens não escondem o gosto por desvelar o caráter de representação não só no campo da arte, como também na realidade a ser mimetizada pela primeira. No conto "Didática", por exemplo, o protagonista é uma espécie de ator/performance quando exerce a função de professor, conforme demonstra a seguinte passagem: "Certa vez, o poema crescendo dentro de si, até que o recitou por inteiro [para a classe]" (Sant'Anna, 1969, p. 45). Se, na narrativa citada, a sala de aula é a cena, o texto proferido é a matéria literária (o personagem é professor de inglês e literatura), logo, o lugar ocupado pelas alunas é o da plateia. E, assumindo a função de espectador, elas ora se deixam fascinar pela cena, ora exercem o direito de dispersar a atenção, focalizando outros espaços: "Trinta pares de olhos em várias direções [...] a loirinha bonita concentrada [...] A outra, de óculos, fitando o vazio por cima do professor [...] os olhos da menina magrinha contemplando o morro próximo" (Sant'Anna, 1969, p. 48). Como se vê, o típico homem comum da realidade ficcional incorpora um personagem em suas relações sociais sendo sua atuação condicionada ao olhar do outro (não existe ator sem espectador) – sem esquecer que também o leitor pode ser visto como o espectador privilegiado dessa escrita híbrida, mas agora notando a cena como tal através do distanciamento crítico, rompendo, pois, com a ilusão.

Escritor ativo, Sant'Anna publicou até o momento dezenove obras entre contos, novelas, romances e poemas, produção marcada, sobretudo, pela radicalidade formal. Na medida em que foi se aprimorando na exposição da cena ficcional, o autor borrou as fronteiras dos gêneros textuais, criando textos híbridos, tais como *A tragédia brasileira* (1987), classificado como romance-teatro. A escrita experimental santaniana não teme a abertura ao novo, nem as misturas heterogêneas incomuns. Os textos em processo podem ser assim qualificados não só pelo jogo vacilante dos narradores que quase sempre apontam as dificuldades do narrar de modo a pôr em xeque a possibilidade de uma escrita fechada ou total, mas sobretudo

porque exige um leitor ativo, crítico, capaz de reconstruir o texto, dá-lhe uma interpretação ainda que provisória. O romance *Um crime delicado* (1997) é paradigmático nesse sentido, pois o narrador em primeira pessoa Antônio Martins diz claramente ao final de seu relato que anseia ser "julgado" pelo leitor tanto em relação às experiências por ele vividas e narradas quanto por sua capacidade de urdir literariamente uma realidade contaminada pela ficção.

Convencionalmente, a cena é o lugar a partir do qual o ator se põe em estado de representação diante do espectador, este último ocupando outro espaço chamado de plateia. Apesar de não ser procedimento incomum na prosa santaniana o rompimento com certa espécie de quarta parede por meio da diluição desses espaços ficcionalizados (efeito alcançado através de personagens que assumem simultaneamente as funções de ator e espectador) ou mesmo certa atenção direcionada às figuras do espectador e do leitor, creio existir em *Páginas sem glória* uma nova percepção da cena, enquanto conceito, através da desconstrução desse sentido convencional, pois nessa obra o autor parece transformar, por meio de um processo de saturação, o espaço da recepção em um novo tipo de ribalta, por assim dizer. Isso significa que quando o espaço destinado à mirada se torna cena na ficção de Sant'Anna, o personagem-espectador já não é mais, simplesmente, o ponto de partida do olhar, mas o objeto do olhar de outrem – de outros personagens, espectadores de segundo nível, e de nós leitores.

Breves apontamentos sobre a cena na literatura

Em ensaio sobre a posição do narrador contemporâneo, Adorno relata uma mudança radical ocorrida no gênero romanesco. Para o filósofo, no romance tradicional, cujo modelo exemplar se encontra em Flaubert, o narrador descrevia a cena fomentando a ilusão no leitor, fazendo com que este se "esquecesse" durante o ato de recepção do caráter artificial daquele mundo de palavras. Na contemporaneidade esse aspecto ilusório teria perdido a sua força: "a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação [...] devolvendo assim à obra de arte [...] aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a

representar" (Adorno, 2012, p. 60-61). Essa "nova reflexão" se realiza no texto literário, sobretudo, por meio de efeitos metalinguísticos, nos quais a personagem/narrador (independente de exercer a função de literato no mundo ficcional) tece considerações sobre o ato de escrever, sobre a literatura, sobre a linguagem. Há, também, formas mais sutis de especular sobre o caráter artificial da representação. O escritor pode, por exemplo, urdir situações em que as personagens apareçam conversando a respeito do fazer artístico em suas mais diversas manifestações (cinema, artes plásticas, dança), deixando subentendida certa discussão sobre a escrita literária. Entre os modos possíveis de desvelar a "mentira da representação" em um texto, a utilização da cena pelo escritor parece-me ser um dos mais interessantes, pois apesar de ser recorrentemente atribuída ao teatro e a eventos para-teatrais, trata-se de elemento comum a diferentes modalidades artísticas (há, nesse sentido, cena fílmica, cena coreográfica, cena pictural) e inclusive à nossa própria realidade (a cena da vida cotidiana, mais evidente quando se constitui por meio de situações rituais, tais como o casamento, o velório) – posto que esta última é resultado da criação humana e não um dado puramente natural. E, sendo um fenômeno que atravessa diferentes linguagens, a cena permite ao criador de ficções falar sobre o seu ofício no próprio texto sem corroborar para a ideia de autocentramento (espécie de movimento circular ou de retorno) comumente associada à metaficção.

A noção de cena possui um desdobramento histórico tão intenso que inviabiliza a localização de um marco temporal, especialmente, por ser uma palavra polissêmica. Grosso modo, o seu significado mais consagrado remonta as construções dos primeiros teatros da antiguidade. A palavra de origem grega *scene* designava a tenda destinada à mudança das máscaras pelos atores, constituindo-se como um lugar fora do alcance da visão dos espectadores. Segundo Zorzi (1984, p. 384), o espaço cênico "estabeleceu-se, [...] desde a fase ritual das origens, [com] uma função de velatura, de ocultação". É, portanto, curioso que o sentido cristalizado seja de lugar onde os atores se mostram perante o público. Apesar de ser um fenômeno amplo observado em contextos variados, coube principalmente aos estudiosos ligados às artes cênicas o desenvolvimento do conceito de cena, bem como de outros elementos a ela relacionados - a própria acepção de dicionário

citada acima confirma isso. Logo, é impossível a qualquer pesquisador interessado na relação entre cena e literatura se furtar a consultar textos críticos sobre o trabalho do ator, sobre a performance, sobre o fenômeno teatral.

Dito isso, é preciso atentar para certas questões que podem surgir quando conceitos e noções de outros campos do saber são utilizados para analisar o texto literário, pois a cena encontrada na literatura não é construída da mesma forma no teatro ou nas manifestações para-teatrais - ainda que o texto faça referência direta à arte do ator ou do performer. Uma diferença crucial, por exemplo, diz respeito à materialidade dos corpos. Convencionou-se afirmar que tanto a cena no teatro quanto a cena na performance necessitam do corpo real, presente; enquanto o corpo da personagem se constitui como uma presença fantasmática elaborada apenas com palavras. A performance tem ainda outra característica, a princípio, oposta à literatura: ela se estabelece por meio da contestação do ato de representar. Enquanto manifestação para-teatral, ela rompe com a noção clássica de mimese, sendo compreendida como uma apresentação, um evento. Nesse sentido, até que ponto é possível falar, por exemplo, de uma performance na escrita se as personagens mesmo quando assumem a máscara do performer são, em último caso, representação? Como podemos relacionar performance e literatura se a primeira manifestação tende a eliminar o texto, compondo uma estética do visual em detrimento do verbal ("essa linguagem de *silent theatre*", conforme apontou Cohen, 2011, p. 67, grifo nosso), enquanto a segunda compõe imagens por meio das palavras? Ora, por um lado, é certo que não se deve perder de vista que se as personagens expõem algum corpo no espetáculo presente no texto literário este corpo é feito de palavras, portando-se sempre como uma miragem. Por outro lado, se se reflete sobre o caráter libertário da expressão performática (que não se deixa aprisionar em conceitos estanques), é possível concluir que ela pode ser considerada para além da ideia de acontecimento realizado pelo corpo material em um determinado tempo e espaço físico. Creio ser importante considerar também a ideia de que o signo linguístico compõe uma visibilidade própria, estando ele apto a produzir imagens.

Conforme defendi em minha dissertação (Almeida, 2015, p. 26), da exposição da cena no texto literário, visando efeitos metalinguísticos, também não decorre o absolutismo formal, visto que não há propriedade do literário (não há palavras ou sintaxe exclusivas à literatura, ainda que alguns procedimentos tenham dado origem a certas convenções). Nesse sentido, as metaficções tendem a constatar a ausência de delimitação desse campo informe que é a literatura e se misturar com outras disciplinas e outros tipos de discursos tidos historicamente por não-literários – incluindo também o diálogo com as artes plásticas, com o cinema, o teatro. Isso implica afirmar que quando a personagem representa (isto é, se faz ator a interpretar um papel) ela não está apenas chamando a atenção para o seu corpo de palavras. Ela pode, entre outras possibilidades, desvelar o caráter postiço da identidade do sujeito, o prazer de se fazer passar por outro, a teatralidade própria do cotidiano, o gosto humano pela criação e contemplação artística de um modo amplificado.

Entre as linhas: a exaltação do trabalho do leitor

O primeiro conto de *Páginas sem glória* se chama "Entre as linhas", numa evidente alusão ao processo interpretativo, ao ato de leitura calcado na busca pelo sentido oculto ou pouco evidente (ler nas entrelinhas). Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que encapsula uma espécie de monólogo, no qual uma personagem feminina não nomeada faz a crítica de um conto escrito pelo amigo Fernando, o narrador. A voz de Fernando, que apresenta a cena da recepção, se limita a dois parágrafos, nos quais o narrador assume a posição de espectador da exposição oral feita pela personagem-leitora-crítica. O conto por trás do conto, escrito por Fernando, nós leitores só temos acesso por entre linhas, através da análise da personagem e, a própria análise é em si outra narrativa, pois conforme o próprio narrador:

> [...] me fascinava de tal modo o texto que ela ia pronunciando que essa peça crítica – e, por que não dizer?, também literária e até poética – terminou por tomar, com retoques meus de acabamento, o lugar de minha novela, tornando-se um novo produto que deve ser debitado a nós dois... (Sant'Anna, 2012, p. 8).

Um texto que só pode ser acessado através de outro, é um texto que não só põe em relevo a pertinência do trabalho de leitura, como fortalece a ideia segundo a qual o texto literário somente se concretiza quando encontra o olhar do outro e/ou quando ganha um novo sentido através de uma nova escrita. Logo, nesse conto, Sant'Anna subverte a primazia do autor sobre os sentidos do texto, bem como a noção de escrita definitiva (acessada unicamente através de um mero processo de decodificação dos signos realizada por uma espécie de leitor neutro) e de autoconsciência do produtor do texto. Barthes assinala em *O rumor da língua* que "a leitura é condutora do Desejo de escrever" (Barthes, 2012, p. 39). Se se considera que o leitor, conforme o crítico francês, deseja sentir os prazeres do escritor durante o processo de criação, pode-se cogitar que um escritor que põe em cena um personagem-leitor de seu texto, deseja a atenção do Outro, deseja, em certo sentido, ser tocado pelas luzes dos holofotes. Trata-se, portanto, de uma forma de mostração do próprio eu, configurando-se tal ato como uma encenação. O escritor é um dos criadores do texto, mas também ele é criatura, a medida que tem a sua "existência" (enquanto autor, figura discursiva) garantida apenas pelo leitor. Logo, as funções de produtor e receptor se intercalam, se apresentam como dinâmicas, levando a ampliação e encadeamento do jogo metaficcional, infinitamente distendido – tal como ocorre nas bonecas *matrioskas*.

Segundo a personagem-leitora da narrativa "Entre as linhas", o conto de Fernando também é metaficcional, também se debruça sobre o processo de escrita. Em certo ponto, lê-se o seguinte:

> Aliás, me incomoda até, e muito, que a literatura seja tema da literatura, que o protagonista de uma obra seja um escritor, levando a maior parte do tempo uma vida tão solitária e mortificante, escrevendo a duras penas um livro sempre na iminência do fracasso, num processo contínuo de autoflagelação. Você corre o risco de o leitor perguntar: por que ele não para com isso de uma vez e vai fazer outra coisa? (Sant'Anna, 2012, p. 10).

Ao colocar a personagem analisando o fazer literário levado a cabo por outro personagem, Sant'Anna tem o cuidado de inscrever um lugar para o

leitor implícito, dialogando com as possíveis questões que podem suscitar no leitor real, evitando assim reduzir o processo de criação à figura do autor. Também Pedro, narrador personagem do conto de Fernando, apesar de marcado pela função de escritor-criador, tem os seus momentos de espectador sublinhados pela personagem-leitora, tais como na cena final onde ele aparece contemplando simultaneamente a mulher amada, Viviane, nua e sua representação pictórica (em mais uma cena dentro da cena). Em verdade, todos os personagens são espectadores em algum momento da trama: o retratista de Viviane, Pedro diante do quadro, a personagem-leitora do conto diante das cenas da narrativa de Fernando, enquanto este último é o espectador da personagem-leitora, quando esta realiza sua exposição oral. Sem esquecer que os leitores reais são também espectadores dessa profusão de cenas.

O milagre de Jesus: a releitura em cena

A estrutura de "O milagre de Jesus", segundo conto de *Páginas sem glória*, se ergue a partir dos diálogos entre um personagem andarilho chamado Jesus e o personagem Francisco, ouvinte do relato construído pelo primeiro. A função ouvinte, me parece, é uma variação das funções leitor e espectador. Ela é exercida não só por Francisco, personagem pouco delineado na trama, mas também por Jesus sendo tal função, inclusive, de grande importância para a concretização do milagre anunciado no título. Além de ouvinte, Jesus exerce a função de ator tanto através da ação de narrar quanto em relação à matéria narrada. No nível da enunciação, o personagem afirma possuir talento para o teatro, arte aprimorada por ele durante sua passagem por um orfanato na infância. Essa aptidão é dada como justificativa para a fluidez do relato e para a exata reprodução das falas de outras personagens em sua narração. No nível do enunciado, ele assume, graças à coincidência dos nomes e às semelhanças físicas dele com a representação convencional da figura sagrada, o papel de Cristo diante de uma beata que lhe confidencia um trauma e pede um conselho. Isaura, a beata aleijada, fora violentada por três rapazes e espera encontrar em Jesus uma resposta ou uma indicação de como resolver o problema gerado pelas

consequências do estupro, pois está grávida e não sabe o que fazer com a criança indesejada. Nesse sentido, o personagem que inicialmente ouve a história de Isaura com a curiosidade de um leitor, tem a missão de construir uma interpretação ao final do relato, uma missão de grande responsabilidade, pois dela depende o futuro da personagem e do filho que ela carrega.

É preciso dizer que Isaura não espera de Jesus um julgamento baseado em valores morais fixos e atemporais, o que retiraria a necessidade da interpretação. Em certo momento, a personagem suplica: "é importantíssimo que o senhor me aconselhe e até ordene o que eu devo fazer, depois de ouvir o final da minha história" (Sant'Anna, 2012, p. 37). Ora, o personagem andarilho não é apenas uma espécie de leitor do relato de Isaura, ele é também um leitor da figura sagrada do Cristo. E, apesar de perverter a lógica de tal figura em determinadas situações (humanizando demasiadamente um ser marcado pela perfeição divina), ele cria sua versão da imagem de Jesus respeitando certo "horizonte de expectativa", como deve fazer todo bom leitor. Isso explica a postura do personagem em incentivar Isaura a ter a criança, contrariando seus planos anteriores de induzi-la ao aborto. O milagre, para o personagem, teria sido exatamente a iluminação alcançada quando aconselhou Isaura, momento em que ele diz ter conseguido ser o porta-voz do espírito santo. Em uma analogia, se o Jesus dito verdadeiro ocupa no conto a figura do autor/criador, o Jesus andarilho teria assumido o papel do leitor que respeita sem questionar as fontes de influência? Para responder a esse questionamento é preciso analisar o desfecho da narrativa.

O conto não se encerra com o milagre da interpretação (interpretar, vale lembrar, pode ter tanto o sentido de leitura exegética quanto o de interpretação cênica efetivada pelo ator – duplicidade que gostaria de preservar aqui). Após cumprir a nobre função de representante de Cristo em seu contato com Isaura, Jesus se acha novamente diante de uma realidade cruel cheia de provações (recriando, de forma diferente, o abandono do Cristo na cruz), entre as quais é possível citar a fome, o desprezo, a violação de direitos. O personagem vaga pelas ruas amaldiçoando deus e o mundo. No auge do desespero, chora pela revolta inútil quando, subitamente,

perceber-se observado e filmado por Ana Maria e Peter, produtores de um documentário sobre moradores de rua. Jesus aceita participar do filme, cedendo as imagens capturadas antes da autorização e recebendo, para tanto, alguns trocados e uma refeição. Retornando ao papel de Cristo, o personagem assume novamente a função ator fazendo da cena do lanche uma recriação da última ceia:

> [...] e houve um momento em que ela me pediu que passasse o sanduíche, e eu, num improviso, levantei-me, parti o pão e dei um pedaço grande à Ana Maria e a benzi. Uma alusão transformadora, percebe?, pois se tratava de Jesus e uma mulher. E era essa mulher que servia vinho a Jesus num copo de plástico e recebia dele o pão, tudo se juntando para formar uma comunhão ou ceia [...]
> FRANCISCO E as lágrimas, Jesus? Afinal o que decidiram montar no interior das lágrimas? [...]
> JESUS [...] pedi a eles que em minhas lágrimas aparecesse eu próprio, crucificado, mas de uma forma diferente da que aparece na história sagrada, eu de braços abertos encostado numa árvore e sorrindo. Desse modo, em vez de Jesus ter aquele fim lastimável da história sacra, Ana Maria se aproximava dele e o beijava novamente, numa referência inversa ao beijo de Judas(Sant'Anna, 2012, p. 69-70).

Acima, fica clara a releitura criadora realizada pelo Jesus andarilho. Nela não há o desejo de fidelidade cega à imagem primeira, mas também não há negação desta imagem tida por original: há sim uma subversão, concretizada graças à interpretação de um leitor crítico e produtor de novas cenas, tal como acontece no conto "Entre as linhas".

Páginas sem glória: o biógrafo como leitor de acontecimentos

Já em "Páginas sem glória", narrativa final do livro aqui analisado, a cena da recepção ocorre em um gênero literário clássico: a biografia. Raramente, a tarefa do biógrafo é comparada ao trabalho do leitor. Talvez isso ocorra porque o procedimento mais comum ao gênero seja o de apagar a cena da enunciação, de modo a fortalecer o registro da vida do sujeito biografado. Porém, basta um pouco de atenção para perceber que falar do outro, narrar uma história alheia, implica certo distanciamento a partir do qual, inevitavelmente, se funda o lugar do espectador. E, se para recriar a imagem do ser biografado é preciso analisá-lo, interpretá-lo, então, não é

difícil constatar aí a presença de um leitor-produtor. Na narração da ascensão e queda do jogador de futebol Zé Augusto, o Conde, é posto em evidência a relação do biógrafo com o esportista, sendo constantemente assinalado o papel de espectador do narrador. Esse lugar é frequentemente marcado a fim de dar credibilidade e "veracidade" ao relato (efeito semelhante àquele alcançado no gênero biográfico através da explicitação da fonte de pesquisa consultada pelo escritor):

> Mas como fiquei eu próprio sabendo dessas coisas todas? Também foi simples. O olheiro [que descobriu o jogador] era meu tio e confidente (Sant'Anna, 2012, p. 79).
>
> [...] quanto ao treino, eu estava lá vendo (Sant'Anna, 2012, p. 85).
>
> Na arquibancada, eu e meu irmão sentíamos o orgulho de quem conhece o craque em campo, pois desde que nosso tio nos apresentara a ele, o Conde nos cumprimentava quando nos via. E houve dois ou três jogos de aspirantes do Bonsucesso, em campos muito pequenos, em que o Conde chegou a acenar para a trinca que formávamos nas arquibancadas... (Sant'Anna, 2012, p. 118).

Os trechos citados revelam que o narrador-biógrafo, ora fala a partir de relato ouvido de terceiros, ora de suas próprias observações enquanto torcedor e fã do atleta. Logo, ao chamar a atenção para o processo de escrita, o narrador desvela a cena do narrar enquanto resultado da cena da recepção, pois anterior ao seu papel de biógrafo existe o de espectador-leitor-ouvinte das situações envolvendo o Conde. Como todo interprete-criador, ele precisa conferir sentido e ordenação à vida de seu personagem. Em dado momento, diz o narrador: "Segundo narrativa do próprio Conde a meu tio, as coisas se passaram mais ou menos deste modo (as lacunas foram preenchidas pela imaginação do escritor)"(Sant'Anna, 2012, p. 97). Preencher os espaços vazios do vivido implica nesse caso não temer a inevitável mistura entre a ficção e o que se entende por realidade dentro da narrativa. Essa é também uma mistura levada a cabo por Sant'Anna nessa novela, pois o autor funde em seu texto elementos ficcionais (tais como o personagem Conde e as aventuras futebolísticas por ele protagonizadas) a outros extraídos de suas memórias pessoais e afetivas. Constantemente, o escritor coloca em cena referências a esportistas reais vivendo situações ficcionais. Assim, Sant'Anna

explora mais uma vez, de forma lúdica, o jogo metaficcional, brincando com os limites do gênero biográfico. Impossível não perceber no texto santaniano a clara referência às crônicas de futebol escritas por Nelson Rodrigues para os jornais, crônicas nas quais a partida era observada como um espetáculo teatral. E perceber essa referência é também um modo de acentuar a imagem do escritor como leitor, de evidenciar a permuta ou convivência dessas funções na construção de sentido.

Em diversos momentos de "Páginas sem glória" é possível encontrar o encaixe de cenas dentro de cenas. Esse aspecto pode ser notado nos momentos em que o narrador faz a interpretação da interpretação, como por exemplo, quando analisa a crônica esportiva sobre o desempenho em campo de Zé Augusto – tornando-se, nesse caso, um leitor de segundo nível (Sant'Anna, 2012, p. 135). Ou ainda, quando o narrador revela que a personagem de quem o Conde foi amante protagonizou um filme inspirado no conto "A cartomante", de Machado de Assis, narrativa construída a partir de um triângulo amoroso (Sant'Anna, 2012, p. 167). Contudo, o tipo de cena mais focalizado na trama é aquele engendrado a partir da narração dos jogos de futebol pelo biógrafo, nos quais os atletas se comportam como atores-criadores, cujo trabalho primoroso não raramente esconde a alusão ao labor do ficcionista. O futebol-arte enquanto resultado da técnica, da composição, do planejamento, do ardil formulado pelo craque é muitas vezes um modo de falar nas entrelinhas de questões como: "Beleza pura também tem função? A arte deve ser aplicada?" (Sant'Anna, 2012, p. 71).

A história de Zé Augusto é uma metáfora sobre o campo literário, pois remete a temas como a relação entre ética e estética, a postura do escritor frente a sua criação, o papel do leitor na construção da obra de arte, os assuntos que merecem ser tratados como matéria-prima do artista. Este último tema diz respeito, inclusive, ao título da novela: o texto se chama "Páginas sem glória" porque defende a pertinência de certos assuntos considerados menores que, no entanto, quando bem desenvolvidos revelam grande carga de tragicidade e/ou poeticidade, razão para se tornarem objeto da atenção do escritor. Nas palavras do narrador:

> Mas a história dita menor, quem a documentará? Quanta coisa digna de registro não se carrega para o túmulo: imagens e sensações inesquecíveis, conhecimentos adquiridos depois de longa observação e aprendizado, grandes ideias, sentimentos fundos que nunca foram passados para o papel? No futebol, quantas jogadas espetaculares ou de fina técnica, executadas em treinos, partidas preliminares ou até na várzea, para uma plateia ínfima, embora muitas vezes seleta naquele campo específico do saber? (Sant'Anna, 2012, p. 107).

Quando recobre a história menor que passa despercebida pelo grande público de futebol com uma aura sagrada, o narrador-biógrafo valoriza o espectador privilegiado das partidas ocorridas nos campos periféricos. Enquanto cronista que tem a chance de recompor tal universo singular, ele se apresenta no texto como um importante integrante desse evento exclusivo. Ao narrar as cenas do Conde em campo, o personagem passa da leitura à escrita e reivindica uma função ética e estética no seu trabalho, pois ele acredita traduzir para seus leitores a beleza de uma performance próxima da perfeição que não teria outros meios de escapar ao esquecimento senão por meio de suas palavras.

Barthes afirma em *O rumor da língua* que o ato de leitura é plural, isto é, não se lê apenas palavras escritas. Também é leitura a ação de fazer significar imagens, gestos, sons, cenas, objetos, seres, cheiros, sabores. Ao colocar na cena ficcional personagens realizando suas leituras do mundo, Sant'Anna demonstra considerar a ação de atribuição de sentido como um processo ativo, complexo e intimamente ligado ao ato criador. Logo, o escritor rompe com a visão da tradição clássica que vê o texto/objeto a ser lido como algo acabado a espera de sujeitos capazes de decodificar os signos linguísticos articulados no papel, tendo por objetivo único encontrar a intenção do autor. Valorizando o leitor ativo tanto nível do enunciado como no nível da enunciação, o texto santaniano parece seguir o pressuposto barthesiano que entende tal função como responsável por "sobrecodificar". Trata-se aqui, portanto, de um leitor que "produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas" (Barthes, 2012, p. 41). Um leitor que não teme deixar o texto se inscrever nele ou inscrever o seu corpo no corpo do texto.

Essa liberdade não implica em subjetivismo ou contrassenso porque a leitura-produção traz em si reminiscências, ela respeita o horizonte de

expectativas. Isso fica claro no conto "Entre as linhas" quando o narrador afirma ser a peça crítica transmitida pela personagem-leitora o resultado da soma de sua novela e da interpretação dela exposta pela amiga – aspecto observado em trecho citado anteriormente. De uma só vez, a ficção santaniana embaralha o processo criativo e amplia ao infinito as camadas metaficcionais. Na obra focalizada neste ensaio, o escritor tece um verdadeiro elogio ao leitor, ao sugerir nas entrelinhas que mesmo quando as páginas são sem glória, estas sempre podem ganhar um novo sentido, uma nova forma, uma nova função nas mãos de leitores críticos dispostos a se aventurar nos infinitos bosques da ficção. A cena da leitura da leitura (espécie de metaLeitura) não pode ser contabilizada porque ela se expande para além do próprio texto. E, nesse sentido, a análise por mim construída é também parte desse livro, é uma leitura transformada em escrita-produção nascida do Desejo e do prazer suscitado pela literatura de Sérgio Sant'Anna.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 55-63.

ALMEIDA, Samira Pinto. *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna*: considerações sobre *A tragédia brasileira*, *Um crime delicado* e *O livro de Praga*. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969.
_____. *Páginas sem glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZORZI, Ludovico. Cena. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: S/l, Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1984. v. 32. p. 383-416.

RELAÇÕES ENTRE ÉTICA E LINGUAGEM NAS CONFIGURAÇÕES DAS VIOLÊNCIAS EM TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS) DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Sarah Maria Forte Diogo[*]

RESUMO: Este artigo destaca alguns contos de Tutaméia (Terceiras Estórias), de João Guimarães Rosa, com o objetivo de observar as configurações da violência nesse livro. Procedemos ao exame de parte da fortuna crítica do autor, procurando buscar mais subsídios para abordar a construção da obra com quatro prefácios. A escolha recaiu em dois dos quarenta contos que compõem a obra – "Antiperipléia" e "Arroio-das-Antas". Observamos que em todas as narrativas de Tutaméia a violência linguística está presente, com a proposição de um "devir" da língua, que força e tensiona o pensamento a refletir sobre a própria língua, a cultura e a sociedade.
PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. Tutaméia. Violência.

ABSTRACT: This article is focused on Tutaméia (Terceiras Estórias), by João Guimarães Rosa, in order to analyze the configurations of violence in "Antiperipléia" and "Arroio-das-Antas". The research has examined the part of the author's critical fortune, seeking to approach construction of the work with four prefaces. We observed that in all Tutaméia's stories, the linguistic violence is present, with the proposition of a 'becoming' in the language, that forces and tenses the thought. What interested us was the existence, next to this violence, of the other violence - the social violence – materialized on the paths adopted.
KEYWORDS: Guimarães Rosa. Tutaméia. Violence.

Introdução[1]

Tutaméia (Terceiras Estórias) (1967) é uma obra que se caracteriza pelo intenso uso da metalinguagem e de experimentações verbais. O livro

[*]Professora da Universidade Estadual do Ceará – UECE.

[1] Parte deste artigo foi retirada da minha tese intitulada "Entre o machado e o punhal: configurações da violência em *Tutaméia* (terceiras estórias) de João Guimarães Rosa". A pesquisa está disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9X3GM6>.

apresenta quatro prefácios – "Aletria e Hermenêutica", "Hipotrélico", "Nós, os temulentos", "Sobre a escova e a dúvida". Além disso, desenvolve quarenta narrativas curtas e ágeis, mas nem por isso fáceis à primeira leitura, e nem mesmo à segunda. Os contos versam sobre casos diversos: viagens de vaqueiros, encontros com ciganos, homicídios por vingança e honra, violência na comunidade, forasteiros de passado incerto e valentões redimidos. Toda essa diversidade temática se presta a surpreender uma série de conflitos entre ordens culturais distintas em um sertão cuja balizagem, algo intemporal, com substratos históricos do Brasil de fins do século XIX e meados do século XX, situa-se em um contexto de inserção do Brasil no processo de modernização ocidental. A imagem rosiana desse processo de modernização brasileira registra uma movimentada contraparte formada por ciganos, valentões, forasteiros, amantes abandonados no meio do sertão, enfim, por personagens cujas vozes emergem de espaços marginalizados, inseridos em um amplo sistema de opressão. Guimarães Rosa, em boa parte de suas obras, confere voz, volume e circulação a essas minorias reificadas e alijadas dos circuitos socioculturais e econômicos, possibilitando-lhes, assim, questionar e enfrentar situações opressoras. Ao abrigar, no corpo de seu texto, as minorias por ele eleitas, a exemplo das supramencionadas, o autor compartilha com elas discursos que provocam a restituição daquilo que as dota de humanidade.

Os episódios narrados em *Tutaméia* são aparentemente corriqueiros em uma sociedade marcada pela violência. Na obra, figuram homicídios por motivo torpe, a exemplo de vinganças, traições, envenenamentos, roubos. Tais fenômenos apresentam, em suas filigranas discursivas, modos de organização social e filosófica de parte do Brasil rural. Segundo Tânia Pellegrini, em "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea" (2005), a violência surge como marca constitutiva da cultura brasileira, e não somente em produções contemporâneas, que foi o *corpus* escolhido pela estudiosa. A temática é recorrente na literatura brasileira como um todo, a exemplo da produzida por Guimarães Rosa, sendo explorada a partir de matizes os mais diversos e configurando-se enquanto organizadora da "própria ordem social e, como consequência, [d]a experiência criativa e [d]a

expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial" (2005, p. 134).

A presença da violência foi um aspecto cabal para algumas das nossas investigações em *Tutaméia*. Os estudos a seguir procuraram compreender como a violência surgia em alguns dos contos do livro, a partir do destaque conferido às relações entre violência e modernidade. José Márcio Camargo (2002), em *Verdade e Nomadismo*: leitura de quatro contos de Tutaméia, de João Guimarães Rosa, analisa as narrativas "Desenredo", "Faraó e a água do rio", "O outro ou o outro" e "Zingaresca". Nesse estudo, Camargo dialoga com a noção de verdade para a metafísica ocidental, pontuando conflitos entre personagens que representam ordens culturais bem distintas. Em "Desenredo", explora a relação entre o crédulo personagem Jó-Joaquim e sua amada insubmissa, a qual somente retorna a casa após a desconstrução de um passado negativo. Já em "Faraó e a água do rio", "O outro ou o outro" e "Zingaresca", são analisadas as relações entre a cultura supostamente civilizada e a cultura nômade dos ciganos. Camargo, com essa pesquisa, tangencia temas relacionados à violência em *Tutaméia*, seja essa violência explícita, como é o caso de "Desenredo", ou implícita, como a possibilidade de conflito delineada em "O outro ou o outro". Danielle Corpas, em artigo intitulado "Notas sobre Tutaméia" (2012), explora as relações entre processos sociais considerados anacrônicos, em um contexto de modernização, e a presença de elementos estéticos e mentalidades que entram em confronto com esses processos. Ela destaca que a violência explícita tem menos destaque do que em outras obras de Guimarães Rosa, produzidas até 1956. Acreditamos que essa afirmação é válida se *Tutaméia* (1967) for comparada a *Grande Sertão: Veredas* (1956), por exemplo, mas em termos gerais, consideramos que os episódios violentos em algumas das narrativas de *Terceiras Estórias* apresentam a configuração da violência de maneira bem explícita, conforme nossas análises visam demonstrar. Concordamos com Corpas no que diz respeito às relações entre violência e permanência de processos sociais que aparentemente estão defasados em relação à modernidade. Ao tensionar a existência da anomia, do patriarcado, do valentão com a eclosão de um tipo social que reverte - de frágil para forte - condição física e psicológica, as narrativas eleitas criam parelhas que aí

funcionam como um dos processos desencadeadores de impulsos e ações violentos. Isso revelaria, conforme a autora, uma mentalidade que não se estrutura somente pela "mitificação" da experiência, ou seja, as narrativas violentas da obra questionam, além disso, lugares secularmente estabelecidos, propondo uma aguda revisão dos papéis sociais desempenhados pelos personagens.

Notamos que o irromper da violência articula-se tanto a uma leitura do Brasil rural ainda não integrado ao contexto da modernização, quanto a uma consciência da linguagem e seus modos e limites de representação. Além de questionar o papel de valentões e apresentar a violência como a única forma possível de libertação em algumas narrativas, Guimarães Rosa, questiona, por exemplo, o próprio modo de representar ficcionalmente tais limites, constituindo, assim, uma linguagem compromissada com as potencialidades do elemento linguístico. A língua proposta por Rosa é capaz, inclusive, de manifestar possíveis resoluções para problemas vivenciados pelos personagens, isto é, as soluções estéticas não refletem apenas escolhas lexicais ou processos morfossintáticos de organização discursiva, mas também simbolizam impasses e conflitos vivenciados pelos personagens, revelando, assim, a íntima relação entre forma e conteúdo, como, por exemplo, o termo utilizado neste trecho do conto "Como ataca a sucuri", constante em Tutaméia: "O terrível homem cidadão, azougado da cabeça, **xê**, pensando ferros e vermelhos" (Rosa, 2001, p.64, grifo nosso). O vocábulo "xê", que pode funcionar como interjeição no excerto citado, pois enfatiza a desconfiança de Pajão, morador do brejo, por Drepes, visitante, sugere ainda uma associação à palavra grega xénos, que significa estrangeiro. A narrativa em questão tematiza o conflito entre um homem da cidade em busca de uma perigosa serpente – a cobra-grande – e seu anfitrião, o desconfiado Pajão, conhecedor da sucruiú, a serpente procurada por Drepes. A inserção do termo "xê", conforme se observa, dialoga com a posição do personagem citadino, um estrangeiro no brejão.

Ao lado dos aspectos da violência, não podemos deixar de notar a existência dos quatro metaprefácios acima mencionados, tendo em vista que eles, ao falar da linguagem que os constitui e que constitui as narrativas das "terceiras estórias", enrodilham sobre si mesmos, abraçam-se, e abordam os

processos de construção da escritura artística. Desse modo, fornecem aos leitores quatro portas de entrada, e também de saída, possibilitando a construção de um texto que não se enquadra em apenas um tipo de leitura prototípica, mas que testa a versatilidade do processo de leitura. Quatro prefácios, quatro entradas, quatro formas de caracterizar o funcionamento de uma metapoética podem sugerir *Tutaméia* como um livro múltiplo, pois a cada abraço, a cada nova inflexão dos metaprefácios sobre si próprios e sobre a metapoética experimental das narrativas, surgem novas possibilidades de leitura e novas formas de recepção. *Tutaméia* entrou para a série literária brasileira à maneira de um experimento, um exercício formal de Rosa. Acreditamos que essa obra não é somente mero exercício de habilidades artísticas, mas, sobretudo, é uma aventura textual que sintetiza, concentra e evidencia características encontradas em outros livros desse escritor mineiro e mesmo em outras obras da literatura brasileira. A existência de quatro prefácios entremeados com quarenta narrativas curtas subverte o procedimento habitual de se adotar, em textos escritos, somente um prefácio. Ao empregar quatro prefácios, Guimarães Rosa parece desafiar leitores e críticos a repensar e redimensionar seu horizonte de expectativa estrutural e estética. Um livro de quatro prefácios, quatro cabeças, oferece inúmeras chaves de leituras. Uma possibilidade é se iniciar a leitura não necessariamente a partir do primeiro conto, mas de qualquer um dentre eles: ou seja, a ordem da leitura não altera o produto da obra.

Outra possibilidade surge com a evidência de que os prefácios, em geral, são dotados de um caráter metapoético e, nesse sentido, abordam o funcionamento da linguagem artística e seus contrapontos com a linguagem cotidiana. Desse modo, há o interesse pela qualidade metalinguística do discurso, de sorte que o código versa sobre si mesmo, conferindo destaque ao mecanismo de significação das anedotas. As ideias constantes nos prefácios relacionam-se a várias obras de Guimarães Rosa, não se restringindo a funcionar como um manual didático de leitura de *Tutaméia*. Não é interessante forçar leituras desse livro associando prefácios e narrativas como se essas fossem meras consequências daqueles. Guimarães Rosa dialoga sobre processos de constituição de ficções, sobre a relação entre anedotas e estórias, sobre a tênue linha que separa um texto

reconhecidamente sério de um texto que se quer anedótico. Temos por meio dos quatro prefácios o acesso a uma miscelânea de temas, argumentos, ideias, estruturas inusitadas, estranhamentos e ruptura de convenções linguísticas estereotipadas, que permeiam toda a poética rosiana, constituindo as narrativas mescladas de *Terceiras Estórias*.

Análise das narrativas

É notável nessa obra de Guimarães Rosa que "as violências" – utilizamos o plural porque identificamos, não apenas um, mas vários tipos de violência nas narrativas de Terceiras Estórias – eclodem quando surge a necessidade de imposição de um novo poder, quando há algum tipo de disputa por controle ou quando a vida do outro é considerada sem valor algum. A violência surge, por vezes, como um meio, e a finalidade é algum tipo de libertação, mesmo que, para isso, seja necessário executar o oponente de forma terrível, conforme nos mostram algumas narrativas cuja violência é explícita. Os estudiosos escolhidos para melhor entendimento do conceito de violência abordam questões interessantes, acerca do tema, de suas manifestações e como esse tema é compreendido discursivamente no Brasil. Notamos que há pontos de confluência entre algumas dessas considerações teóricas acerca do tema em questão e sua ficcionalização em *Tutaméia.*

Arendt questiona a falta de especificidade do conceito de violência, bem como o reduzido número de estudos acerca dessa categoria. Em *Da Violência* (1969), obra que visa à investigação desse conceito, ela destaca que a presença da violência na sociedade é incontestável e, por ser tão percebida, pode ser banalizada. Ao banalizar atos violentos, naturaliza-se a violência em suas várias formas de manifestação, desconsiderando-se, desse modo, seu caráter altamente complexo. A reflexão arendtiana destaca que compreender a violência como processo biologicamente justificado oferece explicações para, por exemplo, a legitimidade das guerras, pois ao se considerar a violência intrínseca ao homem é como se o ser humano necessitasse de atos violentos, como única forma de resolução de conflitos, para sobreviver. A autora questiona a compreensão da violência enquanto ações que ocorrem em virtude da anulação da racionalidade. Arendt ressalta

ainda que o fenômeno age no sentido de equilibrar a sociedade e não pode ser desumanizado. A questão que daí se deriva é entender por que razões a violência apareceria como forma mais eficaz de conseguir esse equilíbrio.

Para Michel Foucault, violência e poder não são sinônimos. O poder não é uma categoria definida a priori. Foucault compreende o poder enquanto prática social histórica e situada, constituída pelo entrecruzamento de relações, que são mutáveis, não existindo poderes eternos e inquestionáveis. Em meio a essa discussão, a violência, que não é tema central para Foucault, seria uma forma para construir essas relações e também para mudá-las (2000, p.8). A violência está presente em diversas obras da literatura brasileira e representa o funcionamento de parte da nossa sociedade. Em *Crítica em tempos de violência* (2010, p.78), Jaime Ginzburg destaca que a violência na literatura brasileira se inscreve em situações de conflito e, para escapar a essas situações, há a configuração de novas violências, instaurando, desse modo, um círculo vicioso, cujo término é imprevisível. Para Tânia Pellegrini, em "As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea" (2005), a violência pode ser compreendida como um elemento constitutivo que organiza, perpassa e condiciona a expressão simbólica, processo que ocorre, conforme Pellegrini, com uma parte considerável das culturas tributárias da exploração colonial (2005, p.134). Roberto Da Matta, em seu texto "As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social", ressalta que a violência constitutiva de nossa cultura é objeto dos mais diversos discursos. O antropólogo destaca dois principais discursos sobre a violência no Brasil: o teórico erudito e o senso comum ou popular. O discurso erudito promove discussões que atribuem os atos violentos a causas econômicas e estruturais, construindo justificativas que apontam a violência como algo provocado pelo sistema. Já o discurso que emerge do senso comum restringe-se a casos cotidianos de violência. Para Da Matta, o discurso sobre a violência formulado pelo senso comum compreende esse fenômeno como resultante de um desequilíbrio entre "fortes" e "fracos". Esse tipo de discurso não atribui a violência a causas econômicas, mas a questões relacionadas à moralidade e à maldade, por exemplo. Não ultrapassa o nível episódico, pois centra um processo amplo em ocorrências (1982, p.23). O estudioso acredita que os dois discursos

resultam de uma dicotomia da cultura brasileira: o discurso legal e o discurso pessoalista.

Da Matta evidencia que a violência é um fenômeno multifacetado e tem como marca principal a anulação do "outro". Para Nilo Odália, em *O que é violência*, o homem, para garantir a própria sobrevivência, tem uma capacidade excepcional de produzir violência (1983, p.14). A violência funcionaria como uma resposta ao meio, e as leis funcionariam como as balizas da violência, marcando quanta violência seria permitida em determinada sociedade (1983, p.37).

Segundo Michel Misse, em *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro* (1999), tese que analisa o fenômeno da violência no Rio de Janeiro e propõe interessantes discussões conceituais, a violência é plural, pois se configura dentro de um amplo processo e tem tanto um caráter retrospectivo quanto preventivo: retrospectivo porque um grupo pode praticar a violência e não reconhecê-la como tal no momento da prática, somente assumindo a violência quando ameaçado por alguma sanção, e preventivo porque muitas vezes a violência previne mais violência. É de se notar ainda que a multiplicidade da violência ocorre em virtude dos pares envolvidos, do que está em jogo e do que é alcançado por meio de um ato violento que, em geral, tem um matiz negativo, pois visa à anulação de alguma alteridade (1999, p.43). Em "Três teses sobre a violência – Violência e alteridade no contexto contemporâneo, algumas considerações filosóficas" (2001), Ricardo Timm de Souza analisa as relações entre violência e alteridade. Para tanto, propõe três teses para articular e compreender as categorias em questão. Dessas três, destacamos duas, mais pertinentes para esta discussão. A primeira tese de Timm diz que tudo aquilo que compreendemos como violência relaciona-se à negação de uma alteridade (2001, p.8). A segunda tese diz respeito à percepção fragmentada de tipos de violências mais notáveis e à ausência de articulação de violências pontuais a amplos processos que anulam alteridades (2001, p.9).

Yves Michaud, em *A violência* (2001), explora a etimologia do vocábulo, destacando que se origina do latim *violentia*, cuja significação está no mesmo campo semântico de força, por exemplo. O autor destaca ainda a conexão de

violência com *vis*, ressaltando que a violência relaciona-se a recursos para exercer a força vital, a potência, sobre os demais (2001, p.8). Podemos observar que o conceito de violência, com base na discussão previamente estabelecida, apresenta algumas características: imposição, força ou valores; negação de alteridades; conflito entre poder privado e poder público; resposta a um sistema opressor e configurações diversas. Essas características da violência estão presentes em nosso objeto de pesquisa, pois *Tutaméia* configura diversos tipos de violência nas narrativas que compõem o livro. A seguir, selecionamos alguns contos para investigar as relações entre ética e linguagem nas configurações da violência.

"Antiperipléia": Resistir para prosseguir

Figurando em boa parte dos textos de *Tutaméia(Terceiras Estórias)*, o discurso do outro mergulha na alteridade e permite observar a partir de um foco que se entrelaça aos personagens, quando não parte deles, o desenrolar das problemáticas das narrativas. Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, associa a possibilidade de imersão no discurso do outro à atividade executada pelo "estilizador": O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. É verdade que a palavra não se torna objeto. Afinal de contas, o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro. Por isso uma certa sombra objetificada recai justamente sobre o ponto de vista, donde resulta que ele se torna convencional. A personagem sempre fala a sério. A atitude do autor não penetra no âmago do seu discurso, o autor o observa de fora (2010, p. 217). Destacando em seu vasto "corpus ficcional" obras do escritor Dostoiévski, a exemplo de *Crime e Castigo* e *Os irmãos Karamazov*, Bakhtin sinaliza que o "estilizador", ao forjar a palavra do outro, o faz na intenção de manifestar determinada perspectiva sobre algo, "objetificando" essa perspectiva, de modo a produzir um efeito de individuação do personagem. No fragmento acima, lê-se que "a personagem sempre fala a sério", no sentido de oferecer uma tessitura

discursiva da qual é possível desvendar aspectos constituintes da sua própria personalidade.

Ao relacionarmos as observações acima acerca do "estilizador" e do "falar a sério" ao nosso próprio corpus ficcional, nota-se que, em algumas narrativas realizadas em primeira pessoa, os personagens de *Tutaméia* expõem suas culpas de modo a justificá-las. Esse discurso dos personagens cria a possibilidade de reversão do ponto de vista outrora enunciado, construindo-se falas que trazem em seu bojo o verso e o reverso de uma ideia. Isso resulta na produção de duas perspectivas diversas, que se complementam antiteticamente para a compreensão do acontecimento, e que se dá para o leitor por meio das tentativas de junção de perspectivas: o próprio ponto de vista defendido por algumas dessas personagens dá margem à suspeição, como se eles se defendessem de uma culpa já reconhecida por eles mesmos. Ou seja, os personagens procuram convencer o outro de maneira artificiosa, como o que se observa, para exemplificar esse procedimento, em "Antiperipléia". O narrador desse conto oferece todos os indícios de que empurrou um cego barranco abaixo, mas, por meio de estratégias de convencimento, procura manipular seus interlocutores a fim de convencê-los de que seu crime não foi um crime, mas um acidente, um fruto do acaso: "Dia que deu má noite. Ele se errou, beira o precipício, caindo e breu que falecendo. Não pode ter sido só azares, cafifa? De ir solitário bravear, ciumado, boi em bufo, resvalou... e, daí, quebrado ensagüentado, terrível, da terra" (Rosa, 2001, p.44).

A narrativa ficcional que abre *Tutaméia(Terceiras Estórias)* é intitulada por "Antiperipléia". Por périplo, entende-se uma viagem em torno de mar ou terra, uma circunavegação. Associado ao prefixo "anti-" e ao sufixo "-éia", "antiperipléia" produz efeito de sentido que sugere uma viagem de retorno, evoca a ideia de movimento circular, de volta ao ponto de partida. A abertura de *Terceiras Estórias* é sinalizada como uma viagem, mas não qualquer modalidade de partida. É uma travessia diversa, que traz em seu bojo a necessidade do retorno. Há nessa narrativa o desenvolvimento de duas perspectivas, as quais descrevemos a seguir:

1) A narrativa do personagem: O guia de cego não assassinou seu "cliente", antes procurava auxiliá-lo sempre que possível, mas por um conjunto de ironias do destino não pôde ajudá-lo a escapar de uma queda fatal: "Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que eu sei? Não me entendam! Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida" (Rosa, 2001, p. 44).
2) A narrativa sistêmica: Utilizamos aqui o termo "sistêmica" para designar a associação da narrativa do personagem à narrativa percebida pelo leitor, ao unir o discurso do guia de cego às suspeições que esse próprio discurso gera. Tomando por base essa narrativa sistêmica, conclui-se que o guia assassina o cego, possivelmente por motivo de inveja, conforme podemos inferir a partir deste trecho: "Entrevendo que ela era real de má-figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? O pior cego é o que quer ver... Deu a ossada" (2001, p.44). O foco narrativo no conto em questão é manipulado por Prudencinhano, o guia de cego. É por meio do seu campo de consciência que somos informados das peripécias dele e de seu cego, andarilhos e pedintes, perambulando nos sertões. O discurso de Prudencinhano oferece aos leitores informações sobre o cego Tomé, a amante deste, o marido da amante, o povo, o delegado e as consequências da morte de Tomé, argumento principal, responsável por impulsionar as explicações desfiadas ao longo da narrativa. Fazendo jus ao título, "Antiperipléia" procura retomar, por meio das argumentações do guia que quer isentar-se da culpa pela morte do cego, as possíveis causas do óbito de Tomé: "Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou" (Rosa, 2001, p.42).

O narratário é configurado como um "senhor", alguém que pretende levar Prudencinhano às cidades, e para o qual o narrador procura declarar-se livre de culpa. A situação narrativa inicial forma uma linha que compõe as primícias de uma circularidade: é a circum-navegação do discurso, guiado

por um cego "navegante" em meio ao sertão e, sobretudo, em meio às potencialidades das suas palavras, dos efeitos que elas podem causar e dos ardis que elas são capazes de impor àqueles que são guiados, manipulados ou instigados por elas. O relato do narrador apresenta algumas marcas de um discurso oralizado, a exemplo da profusão de perguntas. Podemos supor que Prudencinhano não escreve, nem dita. Ele se explica ao ouvinte, seu ouvinte textual, e a nós, leitores, ansiosos pelas explicações do narrador. Mais que certezas, o guia de cego visa desestabilizar as suposições da autoria do homicídio. A narrativa é pontuada de indagações:

> E o senhor quer me levar, distante, às cidades? [...] E vão me deixar ir? [...] Ele amasiava oculto com a mulher, Sá Justa, disso alguém teve ar? [...] Decido? Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições? [...] Bebo, para impor em mim amores dos outros? [...] Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio? [...] Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que adivinha mais do que a gente? Alguém maldou? Cego esconde mais que qualquer um, qualquer logro. E quem vigia como eu? [...] O que podia durar, assim, às estimas fartas? [...] Cego não é quem morre? [...] Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos? Não pode ter sido só azares, cafifa? [...] Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito? [...] desiludido em dor, ter mesmo suicidado, em despenho? [...] Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei? Tenho e não tenho cão, sabe? A culpa cai sempre é no guiador? [...] Deus não é mundial? (Rosa, 2001, p.41-45 passim).

As perguntas que desfilam ao longo do discurso não esperam respostas, não exigem um retorno. Constituem-se como perguntas retóricas, recurso utilizado para instigar uma audiência, exortá-la a refletir sobre a matéria narrada, sem fechá-la em uma redoma de certezas. Funcionando retoricamente, as indagações interpolam-se com explicações que adensam o fluir narrativo. As inquietações do guia de cego constituem-se enquanto esforços argumentativos, práticas discursivas que organizam o texto em episódios. A cada pergunta, segue-se uma nova ação, uma informação até então desconhecida, organizando o texto em blocos, como instantâneos de uma fotografia panorâmica. Desse modo, Prudencinhano costura sua estória, contrapondo sua versão à da mulher e do marido que imputam ao narrador.

Não somente o homicídio, mas a cumplicidade ao adultério: "A mulher diz que me acusa do crime, sem avermelhação, se com ela eu não for

ousado... O marido, terrível, supliquento, diz que eu é que fui o barregão... Terríveis, os outros, me ameaçam, às injúrias... O senhor não diz nada. Tenho e não tenho cão, sabe? Me prendam! Me larguem!" (Rosa, 2001, p.44). Há três inimigos nessa estória, três oponentes: a mulher, o marido e os outros, identificados como oponentes do narrador por dele discordarem. E esse discurso se formula em ritmo retórico, como quem não espera resposta, mas joga perguntas como forma de torcer a verdade e, para tanto, confundir o/s interlocutor/ores com sua argumentação. É assim que Prudencinhano constrói seu discurso, contrapondo sua ficção pessoal, sua estória, à percepção ou desconfiança dos "outros", que se sentem enganados. Sua identidade deslizante forma-se no embate entre duas práticas discursivas, a saber: 1) A prática que visa ao empoderamento por meio da fala do narrador, que é um "guia" de cego e, portanto, tem o poder de mostrar caminhos, ou melhor, fazê-los ao passo que caminha. As perguntas retóricas funcionam como estratégia argumentativa para persuadir o narratário e leitores, convencendo-os de que ele guiava, regia, mas não tem culpa da morte do cego, tem sim "culpas retapadas" (Rosa, 2001, p.42), sobre as quais discutiremos em breve. O guia precisa de adesão ao seu ponto de vista; 2) A prática que visa à depauperação desse poder é sugerida pela fala implícita dos que foram atingidos pelos ardis do anão. Essas falas surgem insidiosamente no próprio discurso que guia o texto, são fragmentos do outro que não podem deixar de ser percebidos e que fazem o leitor questionar até que ponto Prudencinhano é, de fato, inocente. Essa contraposição de práticas discursivas, esse embate entre pontos de vistas díspares, concede ao texto um tom humorístico, pois o que o próprio Prudencinhano reporta acerca de suas ações mostra o quanto ele está implicado nas situações narradas e na morte de Tomé. Muito embora a voz narrativa queira mostrar que a morte do cego não tenha relação com as artimanhas do guia, as ações rememoradas mostram sinais dos conluios e embaraços promovidos por Prudencinhano. Vejamos um fragmento dessa técnica que convencionamos chamar de "assumir" e "não assumir":

> Sêo Tomé se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola. Eu, bebia. Deandávamos, lugar a lugar, sem prevenir que já se estava no vir para aqui. Tenho

> culpas retapadas. A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos. [...] Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam! Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que adivinha mais do que a gente? Amigos. O roto só pode rir mesmo é do esfarrapado. Me dava vontade de leve nele montar, sem freio, sem espora... (Rosa, 2001, p.42).

Em termos de argumentação, observamos que Prudencinhano maneja estratégias retóricas, como as perguntas já citadas. É possível notar que toda a narrativa é percorrida pela assunção de uma culpa, exceto a culpa pela morte do cego, porém, essa suposta culpa é alvo constante de justificativas. O guia de cego destaca que sua função, na rua, ao léu, é uma função de resistência. Resistência contra o que não se vê, luta contra uma ausência – falta de visão do outro, condições precárias de sobrevivência. Em leitura mais ampla, resistência à condição marginalizada que o torna apto, por meio do seu discurso de justificativa às próprias ações, a se aproveitar das demandas e confiança dos outros, tirando proveito próprio e, desse modo, manipulando os demais personagens, não tão marginalizados quanto ele. Prudencinhano "assume" suas culpas "retapadas", mas as justifica por meio de seu lugar social marginalizado: é anão, feio, corcunda, velho e bêbado. Não é atraente como o cego Tomé, não tem desejo à maneira de Sá Justa, não pode garantir os rendimentos de ninguém, a exemplo do marido traído: "Mulheres dôidas por ele, feito Jesus, por ter barba. A mulher viu o cego, com modos de não-digas, com toda a força guardada. Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal. Ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir. Ele [o marido traído] me fiava a féria" (Rosa, 2001, p.42-43 passim),

Prudencinhano não tem beleza, mas tem lábia, e com essa lábia se coloca enquanto "articulador" e "produtor" de imagens e intrigas, não enquanto vítima, construindo um discurso de sim e não, de ter e não ter cão, discurso de resistência em um meio que somente lhe exalta os defeitos: "Ralhavam, que, passado já de idade de guiar cego, à mão cuspida, mesmo eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão. Povo sabe as ignorâncias" (Rosa, 2001, p.42). Contra o rumor do "povo", o personagem lança mão do contrarrumor de resistência, que dinamiza as relações do modo que lhe é

mais conveniente e benéfico. A narrativa se inicia com o guia de cego informando que desconhece o acidente que vitimou Tomé: "Mas não cismo como foi que ele no barranco se derrubou, que rendeu a alma" (Rosa, 2001, p.41). Temos a configuração de uma dupla interessante, uma dupla carregada de referências simbólicas: um cego e um anão. Uma pergunta salta-nos à vista: de que modo as simbologias em torno das figuras de cegos e de anões são trabalhadas nesta estória? A simbologia em torno do cego apresenta aspectos positivos e negativos, podendo associar-se à sabedoria, à ignorância e a poderes divinatórios, dependendo da situação:

> Ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta [...] Em resumo, são esses os dois aspectos – fasto e nefasto, positivo e negativo, do simbolismo do cego, entre os quais oscilam todas as tradições, mitos e costumes. [...] O cego evoca a imagem daquele que vê outra coisa, com outros olhos, de um outro mundo: é considerado menos um enfermo do que um forasteiro, um estranho (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p.217-218).

O *Dicionário de símbolos* dos autores supracitados caracteriza da seguinte maneira o imaginário associado ao "anão":

> Por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do inconsciente. [...] Iniciados nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, onde seu pequeno tamanho permite que se introduzam, são seres de mistério, e suas palavras afiadas refletem a clarividência; penetram como dardos nas consciências demasiadamente seguras de si. [...] Mas o anão é sobretudo um guardião tagarela, segundo as tradições; um tagarela, é verdade, que se exprime de preferência por enigmas. Se ele parece ter renunciado ao amor, continua, entretanto, ligado à natureza da qual conhece os segredos. Por isso pode servir de guia, de conselheiro (2012, p. 49).

Observamos que a simbologia associada ao cego é de caráter oscilante: entre o negativo e o positivo, sendo que, em alguns casos, a cegueira surge como uma penalidade imposta por um revés do destino: a cegueira de Édipo, por exemplo, que arranca os próprios olhos. O anão também é uma figura envolta em referências ambíguas: é um guardião que "fala" em excesso. Nessa narrativa que ora analisamos, observa-se um cego que vive

prazeres mundanos, sem um apelo para a transcendência. O guia, anão, feioso e falante, manipula os demais personagens da narrativa e considera-se portador da verdade, como um guardião. Tomé, o cego, é um nome impregnado de referências bíblicas: foi um dos doze apóstolos de Jesus e exigiu desse provas da materialidade da ressurreição. Conforme a bíblia, Tomé acredita apenas quando toca os ferimentos de Jesus, torna-se crédulo por meio dos sentidos, não tem fé nas palavras. O Tomé dessa viagem de retorno em *Terceiras Estórias* é privado de um dos sentidos e, não tendo como exigir por si mesmo provas materiais da formosura das mulheres, tem por interlocutor o discurso de Prudencinhano.

O Tomé de "Antiperipléia" é refém das palavras. As palavras do guia constroem a visão de Tomé, personagem despido da firme incredulidade do seu homônimo bíblico. O Tomé de *Tutaméia* parece ansioso em acreditar na realidade que é construída para ele. Para exortar a crença do cego, Prudencinhano fantasia a realidade, com o objetivo de reconstituí-la para conseguir benefícios para si mesmo. A tarefa de Prudencinhano é mostrar a beleza das pretendentes mediante a linguagem: "Mulheres dôidas por ele, feito Jesus, por ter barba. Mas ele me perguntava, antes. – 'É bonita?' Eu informava que sendo. Para mim, cada mulher vive formosa: as roxas, as pardas e brancas, nas estradas. Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições? Sêo Tomê se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola. Eu, bebia" (Rosa, 2001, p.42). Prudencinhano tenta convencer sua audiência de que não tem culpa pelo que aconteceu e revela um detalhe logo no início: o cego estabelecia relações com uma mulher casada, mulher essa de extrema feiúra: "Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal." O guia, então, mente ao seu cego, conduzindo Tomê ao engodo: "Esta é bonita, a mais!" e justifica sua falta de remorso pela satisfação que o cego encontrou na mulher: "[...] os dois respiravam, choraram, méis, airosos." O relato do guia segue na trilha da autojustificativa:

> Todos tendo precisão de mim, nos intervalos. A mulher, maluca, instando que eu a ele reproduzisse suas porvindas belezas. Sêo Tomê dessas sozinhas nossas não

> contrárias conversas tirando ciúme, com porfias e más zangas. Mas eu reportava falseado leal: que os olhos dela permitiam brilhos, um quilate dos dentes, aquelas chispas, a suma cor das faces. Sêo Tomê, às barbas de truz, sorvia também o deleite de me descrever o que o amor, ele não desapaixonava. Só sendo cego quem não deve ver? Mas o marido, imoral, esse comigo bebia, queria mediante meus conluios pegar o dinheiro da sacola... Eu, bêbedo e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos? (Rosa, 2001, p.43).

Conforme asseveramos em outra passagem, o discurso de Prudencinhano é um discurso de resistência, uma fala que procura calar hipóteses de que a culpa da morte do cego seria do seu próprio guia. Essa voz de resistência contrapõe-se à fala dos outros, os terceiros envolvidos em seus engodos e que perambulam nas lembranças do guia. Resistir seria forjar uma realidade ou reconstruí-la e costurá-la de modo a fornecer uma versão apropriada à crença geral? Essa indagação surge à medida que nos aprofundamos na narrativa deste guia de cego, cujo nome pode evocar a ideia de alguém imprudente, pois o vocábulo Prudencinhano, ao ser analisado, revela dois componentes: "prudência" e "ananho", isto é, uma prudência anã, uma prudência pequena. Para efeitos de viagem de volta, de "antiperipléia", surge um discurso "contra" os outros, voz argumentativa e, por isso, resistente. O anão tagarela, falante, tem as rédeas do discurso, narrando uma estória que poderia ser contra ele, mas que é manejada a seu favor. O "Sêo Desconhecido", reportado ao final da narrativa, assiste à performance verbal deste eloquente guia, "habitual no diferente", que decide ir à cidade grande, local de "povo infinito", instância que suscita medo e, simultaneamente, curiosidade, implicitamente tensionada com o aqui da enunciação, espaço do conhecimento coletivo, onde o povo sabe de tudo, onde o guia tenta justificar-se. Ao se adjetivar como "vagavaz", vocábulo que sugere a associação entre aquele que vaga pelo sertão e o lexema sagaz, Prudencinhano mostra-se disposto a uma travessia, a uma circunavegação marcada pelo selo do retorno, a uma reflexão em torno de si e de sua função social, um exame de seus motivos e ações. Viagem essa que reforça sua fala deslizante, oscilante, ao sabor de um "se avançar navegando", no compasso da resistência diante dos que lhe imputam culpas, crimes e marginalidade.

“Arroio-das-antas”: Violências pretéritas

A epígrafe da estória “Arroio-das-antas” – “E eu via o gado todo branco/ minha alma era de donzelas” – parece pertencer a alguma cantiga popular, dessas que circulam em cancioneiros de comunidades sertanejas, com elementos próprios de espaços rurais, assim como o gado. O excerto evoca ideias como nostalgia, inocência e espera, que podem ser encontradas por meio da leitura completa da narrativa. O que nos chama atenção nessa epígrafe é sua autoria: Porandiba. Sabemos que muitas das epígrafes formuladas por Guimarães Rosa em *Tutaméia* têm como autoria referências a matrizes as mais diversas. Esse é um dado interessante, pois algumas epígrafes apresentam, mediante suas autorias, índices de ficcionalização, exortando o leitor a pesquisar que referência seria aquela e como se encaixa no todo orgânico da obra. “Porandiba” é palavra extraída do vocabulário indígena e significa “notícias tristes ou más, novas de desgraça”.

O vocábulo relaciona-se a “poranduba”, que designa, no universo tupi-guarani, história ou notícia. Pela colocação do termo em posição de assinatura, abaixo da epígrafe, podemos concluir que “Porandiba” pode ser compreendido como “contador de estórias”, figura presente em boa parte das obras de Guimarães Rosa e que desempenha papel fundamental nessas “terceiras estórias”. Porandiba, autor da epígrafe, cede voz ao narrador do conto, o qual inicia o discurso em tom melancólico, triste, uma “porandiba” que se abre, aos poucos, ao seu reverso, uma estória de amor e recomeço. Uma atmosfera de conto de fadas domina gradativamente a narrativa “Arroio-dasantas”. Drizilda, uma jovem sofredora, descobre o amor em uma distante paragem. Além de lembrar um conto de fadas, pelo que há de encantamento no encontro amoroso descrito na narrativa, o conto nos remete ao abandono obrigatório do passado para o mergulho em uma nova história, forjada na esperança/desesperança, e gestada em espaço longínquo, mas que tem um poder transformador sobre Drizilda. Acerca do foco narrativo deste conto, é possível destacar que o narrador situa-se em posição de observador onisciente e porta-voz dos personagens que circulam na narrativa: ele se cola aos personagens – Drizilda e velhinhas – para traduzir seus pensamentos, desejos, anseios, temores. A cessão da palavra é realizada

por meio de recursos diversos: por discurso direto, quando da reprodução da fala das personagens, entre aspas, ou por discurso indireto, procurando captar o estado de espírito de Drizilda ou das anciãs. O narrador, por vezes, filtra mais informações que aquelas às quais as consciências das personagens têm acesso, o que podemos observar nestes exemplos: 1. "Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito – que ignoravam que queriam – feito romance, outra maneira de alma" (Rosa, 2001, p.47). 2. "Calava-se a ternura – infinito monossílabo. O que não pudera, nem soubera; não havendo um recomeçar. Pagava o mourejo, fado, sumida em si, vendo o chão, mentindo para a alma. Sem senhor, sem sombras, tão lesada; como as mais do campo, amarelas ou roxas, florzinha de má sorte?" (2001, p.48). A intrusão desse narrador onisciente desenvolve-se por meio de comentários intercalados às reflexões dos personagens. O narrador dá seu parecer em alguns momentos, a exemplo do excerto (1). Essa narrativa apresenta ainda um tom exemplar: Drizilda sofre, retira-se da vida conhecida em sua antiga comunidade e aceita o ideal que lhe chega com sabor de acaso, o "bem-querer sem descrença", consoante o narrador. Bem-querer este que é o amor em suas múltiplas formas – amor-ternura das velhinhas e amor-paixão do Moço. A personagem é apresentada como vítima de abandono, após um episódio de violência: "O irmão matara-lhe o marido, irregrado, revelde, que a desdenhava" (Rosa, 2001, p.46). Arrancada da dominação a que o casamento a submetia, Drizilda torna-se alvo de outra tutela, a dos parentes, que decidem enviá-la para um retiro – o Arroio-das-antas – instância distante, onde ela não seria mal falada. A própria personagem manifesta seu desejo de imergir na distância, para, talvez, anular os efeitos do passado. Configuram-se nesta narrativa três formas de violência: a que Drizilda sofre do marido, ao ser tratada como esposa desdenhada; a que o irmão pratica contra o cunhado, em função de uma disputa amorosa, e, por fim, a que diz respeito à escolha dos parentes de enviá-la para um povoado distante. Essas três modalidades de violência dizem bastante sobre a forma de tratamento a que estavam submetidas as mulheres viúvas, jovens e sozinhas, do sertão brasileiro.

Sem nenhuma possibilidade de escolha, Drizilda é mandada embora para não ser alvo de fofocas ou piedade. Importante salientar que a

personagem não resiste às ordens que recebe, apresentando uma conduta bastante passiva, de vítima das circunstâncias. O marido é assassinado por ser rival do irmão, não por maltratá-la, o que significa que Drizilda não tinha ninguém para defendê-la, e ela própria não se defendia, entregando-se mansamente à autoridade dos outros. Há nesta narrativa apenas uma referência a um poder externo, representado por meio da instância prisional, para onde o irmão assassino é enviado. As demais manifestações de poder nessa narrativa não emanam de Drizilda, mas de outras instituições, a exemplo da família, caracterizada pela expressão "povo de parentes" (2001, p. 46), que ressalta a frieza e o distanciamento que imperam na relação dos parentes com a jovem. A jovem viúva é enviada para um local que contrasta com sua idade. A população de Arroio é composta por velhinhas, descritas como "tristilendas". Esse vocábulo nos remete à ideia de antiguidade das moradoras. Lendas, em geral, situam-se aquém de um tempo cronologicamente balizável. Nesse espaço habitado por personagens que corporificam um tempo impreciso, mas cristalizado sob a forma da velhice, uma jovem funciona como um sinal do mundo exterior, um símbolo de que o tempo não estacionou e ainda pode prosseguir. Drizilda é proscrita de sua comunidade por ordens que a suprimem – ordem patriarcal e ordem parental –, imputando-lhe a condição de vítima das circunstâncias, conforme se observa no trecho a seguir: "[...] Estranhos culpando-a, soante o costume, e o povo de parentes: fadada ao mal, nefandada. Tanto vai a nada flor, que um dia se despetala. Mandaram-na e quis, furtadamente, para não encarar com ninguém, forrar-se a reprovas, dizques, piedade" (Rosa, 2001, p.46).

Drizilda assume um papel imposto por sua comunidade: é jovem, é viúva, é mulher, logo, é triplamente inferiorizada, o que lhe vale a pecha de vítima, não havendo possibilidade de sua inserção em seu espaço de origem. O retiro é caracterizado como "último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado" (Rosa, 2001, p.47). A população é assim descrita: "onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas. Pois era assim que era, havendo muita realidade. Que faziam essas almas?" (2001, p.47). Podemos supor que uma comunidade habitada basicamente por velhinhas já não apresenta potencial de perpetuar gerações. Estão todos a perpetuar a própria existência, até que o inevitável lhes ocorra. A jovem é caracterizada

pelo narrador, que se cola às impressões das velhinhas, como uma aparição: "Rodearam-na – solertes, duvidando, diversas – até ao coaxar da primeira rã. Nem achavam o acervo de perguntas, entre outroras. Seus olhos punham palavras e frases. Viera-lhes a moça, primor, mais vaga e clara que um pensamento; tinham, à fria percepção, de tê-la em mal ou em bem" (2001, p.47). Drizilda modifica o ambiente: "Dali – recanto agarrado e custoso, sem aconteceres – homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela, chegava? Tão não sabida nem possível, o comum não a minguando: como todo ser, coagido a calar-se, comove" (Rosa, 2001, p.47).

Nesse espaço de partidas constantes, uma chegada "comove" o sistema, altera o quadro inicial. A jovem é "um acontecer", que devolve às velhinhas desejos diversos: o de conhecer e reconhecer a vida alheia, de trocar experiências, de fantasiar sobre o desconhecido. Elas cuidam da moça, que lhes evoca a juventude perdida ou o muito que a vida não lhes reservara, conforme assevera o narrador: "Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito – que ignoravam que queriam – feito romance, outra maneira de alma" (2001, p.47). "Ganhar" outra "maneira de alma", vivenciar o muito que a vida nunca lhes dera, implica transformar o ambiente e seus habitantes idosos a partir da relação com o novo, em processo de ressignificação da velhice e redescoberta da sensibilidade perante algo novo. A velhice é positivada nessa narrativa, metaforizada como "portentosa lanterna", capaz, portanto, de iluminar o violento passado de Drizilda. Para Drizilda, o intercurso com a velhice acarreta substanciais mudanças. Se antes ela vivencia a negação do outro com a brutalidade do marido, a violência do irmão e o desprezo dos parentes, depois, passa a experimentar o oposto da violência ao conviver com os velhinhos, pois estes representam o outro que Drizilda perdera, a atenção que lhe fora negada e uma vida que fora constantemente violada. Retirada do habitual correr do tempo, para um ambiente onde o tempo parece estático, Drizilda precisa lidar com as marcas de seu passado, o subjugo, a violência e a opressão. O narrador consegue sintetizar o significado de Drizilda para a comunidade com este pensamento enigmático: "A alegria de Deus anda vestida de amarguras" (Rosa, 2001, p.47). O encontro com as velhinhas em Arroio-das-antas proporciona a

Drizilda o contato com sua dimensão introspectiva e gera reflexões acerca de sua condição:

> Sofria, sofria, enquanto a noite. Culpa capital – em escrúpulo e recato, o delicado sofrimento, breve como uma pena de morte, peso de ninguém levantar. O marido, na cova; o irmão, preso condenado; rivais, os dois, por uma outra mulher, incerta ditosa, formosa... Deus é quem sabe o por não vir. A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente (Rosa, 2001, p.48).

O excerto acima recai sobre o estado de espírito de Drizilda. Para descrevê-lo, o narrador utiliza vocábulos, expressões e metáforas que definem a "culpa capital" da jovem. Essa culpa é forjada por construções vocabulares de caráter antitético, a saber: escrúpulo/inquietação *versus* recato/espera; delicado *versus* sofrimento (Drizilda tem em seu passado ocorrências trágicas, o que pode sugerir um sofrimento pungente, denso, uma dor grosseira ocasionada por ocorrências cruas: um assassinato, uma possível traição); breve *versus* pena de morte (a morte pode ser um instante breve, mas uma pena de morte pressupõe um processo de culpabilização, longo, culminando na sentença). Esses pequenos paradoxos incrustados no meio da narrativa questionam não somente a condição de Drizilda enquanto vítima dos acontecimentos, mas também a possibilidade de esquecimento de fatos traumáticos por meio da distância ou do tempo: "A gente se esquece – e as coisas lembram-se da gente" (Rosa, 2001, p.48). Ou seja, embora delicado e breve, o sofrimento gerado pelos outros tem ressonâncias amplas sobre Drizilda. A expressão "as coisas lembram-se da gente" nos faz pensar sobre os efeitos da violência sobre a personagem que sofre de "culpa capital", sem ter tido ao menos o usufruto do "pecado capital". Vítima direta e indireta da destruição familiar e do corte abrupto de laços parentais, Drizilda enfrenta os traumas de uma sobrevivência marcada pela violência. Essas violências produziram um silenciamento de sua memória – "a gente se esquece" –, porém o silêncio não dura para sempre, pois o conteúdo traumático irrompe a dura superfície cimentada da violência: formula-se, portanto, um paradoxo. A violência estabelece um poder silenciador, mas simultaneamente pede atenção, grita: "as coisas lembram-se da gente",

solicita um discurso, uma fala, uma saída, um desejo esquecido para que o personagem não se afunde na dor gerada pela convivência com o outro.

Por quais motivos falar sobre a violência sofrida? É interessante notar que Drizilda não tem fala durante quase toda a narrativa, rompendo o silêncio somente no momento de ir embora. Seus gestos e sentimentos são descritos por um narrador solidário ao seu sofrimento e à sua falta. Esse não falar da personagem, seu silêncio perpétuo, a carência evoca-nos a ideia de que o trauma dificulta a narrativa, calando fundo os sentimentos ou mesmo modos possíveis de organizá-los: "Sofria, sofria, enquanto a noite" (Rosa, 2001, p. 47). A noite é o momento do despontar da dor carregada por Drizilda, obscura fase de uma possível ascensão "Ela queria a saudade" (2001, p.49). Da vivência do sofrimento ocasionado pelos episódios violentos, Drizilda transforma-se em contato com os velhinhos, e essa personagem, sem fala, sem possibilidade de mudança, passa ao terreno do "querer algo", do desejar o que lhe fora subtraído: "Sua saudade cantava na gaiolazinha; não esperar inclui misteriosas certezas" (2001, p.49). A série antitética é finalizada pela sintética expressão "peso de ninguém levantar", o que sugere que a soma das contradições – Drizilda é vítima das consequências dos atos de terceiros – resulta no peso que caracteriza o sofrimento da personagem, o qual não é para ser levantado, mas, talvez, para ser "dissolvido" por meio do amor à primeira vista, espécie de encanto, de mágica capaz de salvá-la da impossibilidade de recomeçar a vida. Associado ao sofrimento difuso, surge uma melancólica falta de esperança, condicionada pelo Arroio-das-antas:

> Drizilda estremunhava-se, na disquietação, ainda com medrosas pálpebras primitivas. Aqui ninguém viesse – o mundo todo invisível – só a virtude demorã, senhas de Maria e de Cristo, os cães com ternura nas narinas, borboletas terra-aterra. Ela queria a saudade. Ora chovia ou sol, nhoso lazer, enfadonhação, lutas luas de luar, nuvens nada. Sua saudade – tendência secreta – sem memória. Ela, maternal com suas velhinhas, custódias, menina amante: a vovozinha... Moviam-na adiante, sob irresistíveis eflúvios, aspergiam-na, persignavam-lhe o travesseiro e os cabelos. Comutava-se. Olhos de receber, a cabeça de lado feito a aceitar carinho – sorria, de dom (Rosa, 2001, p. 48-49).

É no momento em que se realiza o enterro da única velhinha nomeada na narrativa, a avó Edmunda, que surge a mudança para a vida de Drizilda sob a forma do Moço, em um cavalo grande, para buscá-la, como num conto de fadas. Da tristeza pela morte da velhinha guardiã, conforme o nome de origem anglo-saxônica sugere, irrompe a imagem solar do Moço, imagem essa que arrebata Drizilda da tristeza e personifica a passagem de tempo e a possibilidade de recomeçar a vida por meio do encontro amoroso: "Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida" (Rosa, 2001, p.49). Esse final assinala também a transformação de Drizilda que, após período de reflexão, depura gradativamente as culpas que não são suas, integra a si as marcas de uma violência que radica no passado e mergulha no devir do acaso – "Deus é quem sabe o por não vir" (2001, p.48) –, aceitando a novidade que chega a galope para arrebatá-la com destino a um final feliz. O final da narrativa assinala a transformação ocorrida no ambiente, inicialmente descrito como: "Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão" (2001, p.46), para sua reconfiguração como "Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio" (2001, p.49). O narrador parece sinalizar com a possibilidade de que a estória da jovem Drizilda e seu final feliz mudaram a feição do local, de "povoadozinho palustre" para "forte Fazenda, feliz", isto é, uma estória de amor, e, sobretudo, superação do passado e aceitação de recomeços, é capaz de reconstruir um triste e isolado espaço, um arroio, local de curso das águas, em algo alegre, esperançoso, que brota do permanente, a velhice, para o novo, "a paixão para toda a vida". Destaca-se ainda que essa narrativa acena com a possibilidade de dar uma resposta não violenta para a violência. Drizilda não se vinga de ninguém, aceita resignadamente as provas às quais é submetida e tem como recompensa um final feliz, simbolizado por uma nova tutela – o moço que semelha um príncipe de conto de fadas – e isso, para a personagem, é a libertação do passado e a superação dos traumas. O silêncio é rompido na hora da partida, e o singelo "Sim" enunciado ao final da estória nos leva a pensar que a jovem Drizilda, tão diferente das outras personagens mulheres que circulam pelos sertões das "terceiras estórias", seria uma exceção em meio à violência sofrida. Ainda que guarde as marcas de dominação patriarcal, a jovem Drizilda cede

à promessa de um novo amor, ou, sem perder de vista a ironia, um novo senhor, um novo dono: "Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se. Senhorizou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono" (Rosa, 2001, p.49).

Observemos os dois vocábulos que sinalizam a instituição de um novo poder sobre a vida de Drizilda: "senhorizou-se" e "dono". O personagem que surge como possibilidade de mudança é homem, é moço, vem a cavalo e, desde o primeiro olhar, se afigura à jovem viúva como o novo "senhor", o novo "dono". A idealização inicialmente construída é quebrada de forma sutil pelo narrador que, ao que tudo indica, problematiza a impossibilidade de Drizilda estar sozinha, sem alguém para protegê-la. Ela precisa de um "dono" para ter um final feliz e superar o trauma das violências, mas não necessita romper com o mundo patriarcal que a subjuga, pois, paradoxalmente, nesta estória, este mundo apresenta duas faces: a da morte, com o marido assassinado e o irmão homicida, e a da vida, representada pelo moço mítico que a retira do povoado e a traz de volta à vida, a um final feliz: "Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio" (2001, p.49).

Considerações finais

Incursionar pela violência nos fez pensar em dois tipos de comportamentos: silenciamento, em virtude do abalo, do choque e do temor por ela produzidos; e banalização, em função da indiferença e da naturalização frente à execução e mesmo à repetição do ato violento. Cada um desses comportamentos produz desdobramentos. Se há o silenciamento, pode-se daí se gerar um trauma. Se há banalização, ocorre apatia, falta de solidariedade ou mesmo o equívoco de se deduzir que a violência, por ser aceitável, não deve ser objeto de reflexão. Guimarães Rosa, cujas reflexões amplas acerca do regionalismo, da língua e da cultura buscam desconstruir verdades pré-concebidas, questiona, por meio de suas narrativas, a violência brasileira e os modos de representá-la. Em nossa tese (Diogo, 2015), constatamos que, no âmbito ficcional das narrativas selecionadas, não poderia haver silêncio possível diante da violência. Em uma primeira leitura,

formulamos duas hipóteses de caráter geral: o espaço da violência seria, usualmente, o contexto arcaico sertão e seus agentes, os sertanejos que se sentiam ameaçados por algum motivo. A partir de leituras subsequentes e após a análise dos contos selecionados, chegamos a conclusões importantes: o local de eclosão da violência era, de fato, o sertão, áreas rurais marginalizadas, infensas à modernização e ao progresso, cenário já conhecido de outras obras de Rosa. No entanto, tivemos de invalidar parcialmente esta hipótese, pois constatamos que a violência se manifestava não somente nessas áreas, mas em espaços ainda considerados sertanejos, porém bem próximos geograficamente de áreas urbanizadas.

Em "Arroio-das-Antas", encontramos um final modelarmente feliz. Seria este o único conto pacífico, dentre os selecionados? Acreditamos que sim. Neste conto temos a menção a uma violência pretérita, que destruiu os laços que a personagem estabelecia com a sua vida. A violência sofrida por Drizilda configurou-se como a presença de um marido que não a respeitava, um irmão que assassina esse marido e o exílio a que é mandada pela família. O silenciamento que a violência produz é notado nessa narrativa pela quase ausente voz de Drizilda, que se manifesta somente ao final para aceitar sua nova existência, sob domínio de novo senhor. A partir dessa leitura, foi possível tirar interessantes conclusões sobre a ética da violência nesse conto: Drizilda se vê sozinha aos quinze anos, mas não tem, por exemplo, a perspicácia de Flausina, de "Esses Lopes", para reagir aos outros que obram a vida de terceiros. Drizilda é uma vítima das circunstâncias e passivamente segue sua travessia de solidão em meio ao povoado de velhinhos, assumindo o papel de princesa daquele reino triste. Por ser passiva e melancólica, Drizilda não utiliza a violência para apagar seu passado. Muito pelo contrário, entrega-se a uma nostalgia sem objeto determinado, sente os impactos da violência e quando sua condição melancólica é levada ao limite, surge o moço montado a cavalo, representação idealizada do amor, que salva do sofrimento e suaviza a tristeza que impera neste conto. O narrador, bastante sutil, parece alfinetar o leitor no momento exato desse congraçamento amoroso: o moço é "senhor" e "dono". Drizilda será feliz, o povoado também, mas segue na condição de peça em um amplo sistema de

dominação. Sofre uma violência, mas, por essa estar dissolvida na bela e reluzente imagem do Moço, não será tão dolorosa quanto à anterior.

Nem sempre a ideia de matar é considerada positiva. Estamos nos referindo ao conto que abre *Tutaméia*, intitulado "Antiperipléia", em que Prudencinhano, anão e guia de cego, mata o "Sêo Cego" e procura provar que não foi autor do crime. A violência nessa estória procura ser justificada, pois o anão constrói uma narrativa de resistência, uma vez que fala de um lugar altamente desprestigiado: é anão, é guia de cego, vive de esmola, é alcoólatra, é feio e é mentiroso. Se por um lado vemos que Prudencinhano tem todos os motivos para matar alguém; por outro, notamos que ele nega a violência explícita, não por considerá-la errada, mas porque ela gera consequências, como a prisão, que ele certamente teme. Por isso, ele quer outro caminho, quer a cidade. Entre celebrada e execrada, a violência surge em "Antiperipléia" em toda sua ambiguidade. O guia de cego não se liberta, apenas acrescenta a sua condição mais uma pecha marginalizante: a de assassino.

Notamos que o percurso pela violência em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* nos mostrou o quanto essa categoria é dinâmica e surge sob diversas máscaras, sendo esta sempre outra violência, a depender dos envolvidos e dos objetivos. Observamos que não há definições, há configurações de um fenômeno que, a cada nova situação narrativa, a cada nova luz, revelava-se outro, constituindo uma estética heterogênea a partir da qual pudemos cifrar vários tipos de violência, conforme nossas análises comprovaram. Essas violências compuseram o paradoxo que paira em todos os contos selecionados: a violência destrói e constrói vidas, simultaneamente, relativizando, portanto, extremos como certo e errado. Certo e errado, positivo e negativo, feliz e infeliz misturam-se para o tratamento deste tema tão delicado, produzindo um panorama altamente conflitante, do qual somente escapam aqueles que resistem sem violência. As vítimas são as que mais sofrem, mas de alguma forma, por meio da morte ou do encontro amoroso, sobrevivem. Os algozes sofrem mais ainda, pois se apresentam presos em uma intrincada teia que sua própria violência constitui.

Referências

ARENDT, Hanna. *Da Violência* (1969). Trad. Maria Cláudia Drummond. Disponível em: http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf. Acessado em jan. 2014.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CAMARGO, José Márcio. *Verdade e nomadismo: Leitura de quatro contos de Tutaméia, de João Guimarães Rosa*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002. Disponível em: http://www.ufjf.br/clioedel/files/2009/10/COD04002.pdf. Acesso em: 10 out. 2014.

CORPAS, Danielle. Notas sobre Tutameia. In: Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 1, n. 1,p. 65-69, Jun. 2012. Disponível em: http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/327/247. Acesso em: 10 ago. 2014.

DA MATTA, Roberto. As raízes da violência no Brasil: reflexões de um antropólogo social. In: DA MATTA et al. *A violência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

GINZBURG, Jaime. *A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil*. Letras: revista do Curso de Mestrado em Letras da UFSM (RS), Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan/dez. 1999.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. 1999. 413f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Iuperj, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: . Acesso em 10 out.2014.

ODÁLIA, Nilo. *O que é violência*. 2 ed. São Paulo. Brasiliense, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOUZA, Ricardo Timm de. Três teses sobre a violência - Violência e alteridade no contexto contemporâneo, algumas considerações filosóficas. In: Civitas – Revista de Ciências Sociais, PUCRS, ano 1, nº 2, dez/2001, p. 7-10.

CESÁRIO, DISCÍPULO DO CENÁCULO?

Silvio Cesar dos Santos Alves*

RESUMO: O presente artigo pretende propor algumas possíveis relações da obra-prima do poeta José Joaquim Cesário Verde (1855-1886), o poema "O Sentimento dum Ocidental", com os principais nomes da Escola de Coimbra, depois conhecida como Geração de 70, enfim, os escritores Antero Tarquínio de Quental (1842-1891) e José Maria Eça de Queirós (1845-1900). Acreditamos que Cesário Verde, mesmo indiretamente, foi um dos mais produtivos discípulos das lições do Cenáculo.
PALAVRAS-CHAVE: Cesário Verde. Cenáculo. Fradiquismo. Realismo. Niilismo.

ABSTRACT: The present paper intends to propose some possible relations of the masterpiece of the poet José Joaquim Cesário Verde (1855-1886), the poem "O Sentimento dum Ocidental", with the main names of the School of Coimbra, later known as Generation of 70, the writers Antero Tarquínio of Quental (1842-1891) and José Maria Eça de Queirós (1845-1900). We believe that Cesario Verde, even indirectly, was one of the most productive disciples of Cenacle lessons.
KEYWORDS: Cesário Verde. Cenacle. Fradiquism. Realism. Nihilism.

Em "Antero e a consciência da poesia", Carlos Reis define o período que vai de 1865 a 1871 como "uma etapa fundamental da vida cultural de Antero", na qual a primeira edição das "*Odes Modernas* e a 'Nota' que as acompanha surgem como etapa fundadora de um comportamento sociocultural prolongado por alguns anos". Esse percurso teria como destino natural as "Conferências do Casino", mas, pelo caminho, haveria a importante paragem do "Cenáculo"[1], onde seriam atualizadas as provisões de "Ideal" que fomentariam o restante da viagem, e a partir da qual também

* Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Londrina – UEL.
[1] Cf.: QUEIRÓS, Eça de. Um gênio que era um santo. In: *ANTHERO DE QUENTAL (IN MEMORIAM)*. Porto: Mathieu Lugan Editor, 1896, p. 481-522; REIS, Jaime Batalha. Anos de Lisboa (Algumas lembranças). In: *ANTHERO DE QUENTAL (IN MEMORIAM)*. Porto: Mathieu Lugan Editor, 1896, p. 441-472.

seriam experimentadas rotas marginais, como a que levaria ao satanismo de Carlos Fradique Mendes. Para Reis, esse período caracterizou-se como um

> [...] tempo de iniciação, de desafio, de polémica e de formação de ideias; tempo também de viagens, de contactos culturais intensos e de experiências relevantes; tempo de aventuras poéticas em que boémia, provocação e inovação se misturam, sob o signo do primeiro Carlos Fradique Mendes, em cuja "construção" Antero participa ativamente; tempo ainda de fermentação e preparação dessa que foi uma iniciativa a todos os títulos mercante para Antero e para a sua geração: as Conferências do Casino (Reis, 1992, p. 84).

A conferência proferida por Antero no dia 27 de maio de 1871, no Casino Lisbonense[2], intitulada *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, desenvolve-se em torno de três fatos que ele considerava as causas da decadência dos povos ibéricos em relação à hegemonia que outrora haviam tido: o caráter ortodoxo e radical que o catolicismo tomara em Portugal e na Espanha a partir do século XVI, retirando a autonomia das Igrejas locais e alastrando o terror através da Inquisição; a demorada permanência desses países no absolutismo, enquanto, segundo Antero, a história dava exemplos de que a melhor forma de governo para os tempos modernos era a que diluía o poder em instituições laicas, racionais; e a ausência de uma política de modernização da economia que fosse capaz de prover racionalmente o tesouro, valorizando a indústria e a disciplina do trabalho, em vez da desordenada espoliação humana e material imposta às colônias. Na visão de Antero, essas três causas formavam uma cadeia de relações através das quais a ortodoxia do catolicismo, por meio da ignorância e do medo, proporcionava condições para que o povo fosse explorado por uma aristocracia idealizadora do heroísmo aventureiro e conquistador, e conivente com a monarquia despótica, que, por sua vez, alimentava as instituições religiosas e garantia o seu poder junto ao povo, reprimindo os princípios seculares que norteavam a mentalidade burguesa, hegemônica nas principais potências europeias (Quental, 1987, 175-219).

[2]Cf.: SALGADO JÚNIOR, António. *História das conferências do Casino*. Lisboa: s.e., 1930; REIS, Carlos. *As conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

No mesmo ano das "Conferências do Casino", Antero de Quental também publica, "a propósito das Radiações da Noite do sr. Guilherme d'Azevedo", o ensaio "Tendências novas da poesia contemporânea". Pensamos que esse texto tenha sido uma tentativa de Antero no sentido de apresentar a sua contribuição, no âmbito da poesia, à face artístico-literária das "Conferências", ainda que, guardadas as devidas proporções, tanto nesse texto quanto em sua segunda intervenção no Casino, arte e sociedade estejam intimamente relacionadas. Além disso, nesse ensaio, em que Antero prega uma poesia positiva, social e racional, há evidentes ecos da conferência "O Realismo como nova expressão de arte", sobre a qual o próprio autor, Eça de Queirós, faz a seguinte afirmação, em uma de suas *Farpas*: "na minha conferência condenara a arte pela arte, o romantismo, a arte sensual e idealista, – e apresentara a ideia de uma restauração literária pela arte moral, pelo realismo, pela arte experimental e racional" (Ortigão; Queirós, 2004, p. 252).

Em"Tendências novas da poesia contemporânea", Antero constata que, em meio às preocupações de sua época, a poesia era como "como a canção de um conviva distraído que se afasta da sala do festim, e cuja voz se perde pouco a pouco no silêncio da distancia e da noite" (Quental, 1923, p. 182). Essa comparação certamente tinha como alvo a poesia de António Feliciano de Castilho e seu séquito, contra os quais, juntamente com Teófilo Braga, Antero havia estabelecido a célebre "Questão Coimbrã". No opúsculo "A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais", um dos textos dessa polêmica, Antero já havia afirmado que o povo queria que os poetas o educassem, o melhorassem, o repreendessem por meio de "obras severas, graves, sérias, fortes", não com "brincos de crianças, distrações de ociosos, entretenimentos de fúteis" (Quental, 1987, p. 148). Essa crítica de Antero à "futilidade" da poesia sentimentalista, em 1865, seria complementada, no ensaio de 1871, por sua referência à distração da poesia quanto aos reais interesses da sociedade de seu tempo. Em ambos os textos, o que está em jogo é a defesa do papel social da arte e do artista, pressuposto que, juntamente com a aspiração a uma "verdade absoluta", também caracteriza esteticamente a "nova expressão de arte" pregada por Eça em sua

conferência. No ensaio de 71, é desta maneira que Antero descreve a situação da poesia e dos poetas em seu tempo:

> Os poetas da geração atual veem-se pois, rasgado aquele véu fantástico da *sentimentalidade* de outrora, em face de uma sociedade, que eles não compreendem, porque ela mesmo a si se não compreende bem, mas que os não quer escutar senão com a condição de lhe falarem daquilo que a interessa e preocupa, de se inspirarem da sua vida real e das suas verdadeiras aspirações. É d'esta situação anormal que resulta a incerteza, a anarquia, a fraqueza da poesia contemporânea (Quental, 1923, p. 184).

Para Antero, "a ideia poética [achava-se] confusa, embaraçada no meio de factos sociais, que se não [definiam] claramente", e "as fontes da inspiração [corriam] escassas ou turvas" (Quental, 1923, p. 195). Por isso que ele lança as seguintes questões:

> Terá a sociedade contemporânea (essa sociedade, ao que dizem, positiva até ao mais desolador utilitarismo) na sua atmosfera sufocadora de indústria, de lutas sociais e de ciência friamente analítica, condições de vida e desenvolvimento normal para a construção delicada das castas musas, das musas melindrosas e cismativas? Não será uma sociedade essencialmente antipoética, esta nossa, um mundo rebelde a toda a idealidade? Por outras palavras; poderá haver poesia racional, positiva e social? Será um ser *poético* o homem do nosso tempo? (Quental, 1923, p. 185).

Mas, algumas linhas antes de fazê-las, Antero já havia antecipado a resposta que trazia pronta para todas essas perguntas, numa verdadeira defesa da poeticidade imanente dos fenômenos sociais de sua época:

> [...] é ali que é necessário beber, porque é ali, n'aquelas águas rumorosas e confusas, que se contêm os elementos da inspiração real, os princípios vitais de que se nutre a sociedade, e de que tem por conseguinte de se alimentar também a poesia, sob pena de se tornar uma abstração, um fantasma, uma puerilidade. O problema da evolução poética na atualidade encerra todo n'isto (Quental, 1923, p. 184).

Ao defender que a poesia deveria retirar a sua inspiração da "vida real e das suas verdadeiras aspirações", Antero afirmava a poeticidade da "atmosfera sufocadora de indústria, de lutas sociais e de ciência friamente analítica", defendendo que "a alma moderna, na sua titânica aspiração de verdade e justiça, é poética". E ainda que admitisse ver apenas "indícios tênues e raros" dessa poesia que "dá por base ao sentimento, em vez de

sonhos e intuições quase instintivas, os factos luminosos da razão", ele previa: "à medida que os factos confusos da nossa época se forem desembrulhando, mais lúcida e evidente se irá mostrando a idealidade sublime que n'esse caos aparente se contém", pois "essa evolução nova da poesia tem de ser lenta, como lenta é a evolução do ideal social, que a deve inspirar". Portanto, além de "afirmar e combater", a "poesia racional, positiva e social" antevista por Antero também deveria mostrar "o interesse profundo e o valor ideal dos factos de cada dia", caminhando "armada no meio das lutas dos homens" e inspirando-se "resolutamente das lutas sociais e religiosas do tempo" (Quental, 1923, p. 184-187).

Na conhecida "Nota" que acompanha a primeira edição de suas *Odes Modernas*, Antero já havia se dedicado à demonstração da tese de que a poesia revolucionária deveria empenhar-se na "reconstrução do mundo humano sobre as bases eternas da Justiça, da Razão e da Verdade, com exclusão dos Reis e dos Governos tirânicos, dos Deuses e das Religiões inúteis e ilusórias" (Quental, 1865, p. 159), ainda que, na objetivação de tal missão, a palavra não parecesse poética "às vestais literárias do culto da arte pela arte" (Quental, 1865, p. 160). Nas "Tendências", portanto, além de defender a poeticidade da nova fonte de inspiração da poesia revolucionária, Antero também reafirmava a tese já demonstrada na "Nota".

Carlos Reis ressalta que Antero não teria conseguido resolver "as dificuldades que, no plano da *práxis* artística, esta proposta encerra", chegando, mais tarde, "a contestar a legitimidade e a pertinência cultural da poesia e dos poetas, refutando até, quanto à sua qualidade estética, as *Odes Modernas*" (Reis, 1992, p. 90). Apesar de ser ideologicamente coerente com o referido ensaio e com a tentativa de ação militante de Antero, nenhum dos poemas das *Odes Modernas* poderia ser considerado um exemplo dos seus pressupostos poéticos. Isso significa que não poderíamos tomar o nome de Antero como referência inequívoca para a reflexão sobre o impacto do realismo na poesia portuguesa. Essa é a conclusão a que chega Carlos Reis, para quem a "poesia inspirada no real, 'poesia racional, positiva e social' proposta por Antero em *Tendências novas da poesia contemporânea* não é (de certa forma não podia ser) a poesia do Antero-poeta". O crítico, no entanto, ressalva que a proposta de Antero "foi enunciada com suficiente clareza

para encontrar eco e realização em poetas que ele prenunciou", "sobretudo no Cesário Verde de «Num Bairro Moderno» e d'«O Sentimento dum Ocidental» (Reis, 1992, p. 91) – poema que, segundo Reis, "tem que ver com posições ideológicas assumidas pela Geração de 70". Esse autor, no entanto, reconhece que o poeta "não se articulava diretamente com aquele que foi, no seu tempo, o grupo dominante de intelectuais e escritores", solicitando a atenção para o "pequeno defasamento etário" de Cesário – que "contava apenas 16 anos quando tiveram as Conferências do Casino"; para "a sua cada vez mais intensa atividade comercial"; e para a "falta de formação universitária que lhe facultasse o acesso aos círculos intelectuais dominantes no seu tempo" (Reis, 2001, p. 416).

Em "Gênese e descendência da poesia de Cesário Verde", Joel Serão argumenta que vem de mais longe a ascendência de Antero sobre Cesário, em quem, segundo o crítico, "houve, desde o início, e tudo indica que até o fim, a influência infusa e difusa daquilo a que [Cesário] chamou, a dado momento, a 'Livre Escola de Coimbra', ou seja, a 'escola' que lançara a 'Questão Coimbrã'". Para Serrão, Antero teria estado nos horizontes culturais de Cesário "não só pelas *Odes Modernas* que, aos olhares dos jovens poetas, assumiram como que o papel de 'farol' anunciador do futuro, mas, também, provavelmente", por "outros aspectos, aliás complementares das *Odes Modernas*", como as "experiências do satanismo fradiquiano de 1869" (Serrão, 1993, p. 84).

Rainer Hess, em *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*, cuja versão original, em alemão, é de 1978, demonstrou ter visto na figura de Carlos Fradique Mendes algo mais do que um poeta meramente satânico e diametralmente oposto ao humanitarismo. Para Hess, Fradique foi mesmo o centro catalizador dessas duas tendências, em relação às quais teria constituído "uma dupla síntese":

> Síntese como pessoa artificial e síntese como poeta. O poeta concilia a soberana consciência humanitarista de Hugo e a visão prosaica que Baudelaire tem do homem. Postula a dignidade da pessoa humana, independente face à aspiração de autoridade por parte da Igreja e do Cristianismo, e descreve o aviltamento moral do homem em virtude da simulação e do comprazimento no mal. Nesse sentido ele encarna a ruptura da consciência moderna motivada pela crise do Cristianismo e da ordem social. Essa ruptura encontra a sua sedimentação poética no satanismo,

> originariamente romântico na medida em que é interpretado como protesto e desejo de superação das limitações humanas, e realista na medida em que retrata os condicionalismos do homem. Embora não sendo, de forma alguma, uma construção orgânica, esta síntese de modernidade viria a ter êxitos ainda na lírica portuguesa subsequente (Hess, 1999, p. 136).

Acreditamos que a tese de Hess a respeito de Fradique possa ser estendida ao próprio Cesário. Joel Serrão mesmo afirma que "o horizonte poético global em que Cesário Verde se moveu, considerado em termos gerais, é delimitado por [aquelas] duas figuras paradigmáticas: Vítor Hugo e Baudelaire", de forma que, "entre um e outro, o seu mundo cultural oscilou e de alguma maneira foi contaminado quer pelo que provém de Vítor Hugo quer pelo que Baudelaire anuncia" (Serrão, 1993, p. 83).

Eduardo Lourenço foi outro que também percebeu essa duplicidade na poesia de Cesário Verde. No ensaio "Os dois Cesários", Lourenço afirma que o tempo de Cesário é "o tempo da consciência como instância onde *eu* e *mundo* definitivamente se desajustaram e que vive da glosa interminável desse desajustamento" (Lourenço, 1993, p. 119-20). O principal efeito desse desajuste seria a "oscilação abissal entre a vida com sentido e o nenhum sentido da vida", cujo marco, na poesia portuguesa, o ensaísta afirma terem sido os *Sonetos*, de Antero de Quental. Para Eduardo Lourenço, "Cesário, contemporâneo estrito do mesmo Antero, também escreve no interior dessa visão, mas deslocando-a do plano do puro pensamento para o das sensações e da percepção" (Lourenço, 1993, p. 120), o que teria feito do seu o "primeiro olhar *objectivamente duplo*, literário, estilística e ontologicamente falando", da poesia lusitana (Lourenço, 1993, p. 121). O mundo revelado por esse olhar seria "um mundo de dupla face, brutal e dolorido, cruel e pujante, duplicidade intrínseca" (Lourenço, 1993, p. 120) que teria propiciado a "integração audaciosa de duas perspectivas diversas sobre a realidade": "um olhar aparentemente frio, *natural*"; outro "simultaneamente *crítico* e *visionário*" (Lourenço, 1993, p. 122-3).

No poema "O sentimento dum Ocidental", do confronto entre as aspirações positivas do sujeito poético e as contradições da vida citadina que frustram essas aspirações resulta uma atitude poética que se alterna com a notação descritiva de um "realismo insatisfeito". Essa atitude se configura

como processos imagéticos de caráter alucinatório, despertados "por certos elementos da paisagem, cuja carga simbólica ou efeitos sensoriais" transportam esse sujeito "para uma dimensão quase onírica", como afirma Fernando Pinto do Amaral, em "O 'espírito secreto' das coisas" (Amaral, 2004, p. 20). Para esse autor, tais processos imagéticos se caracterizam como uma "deriva visionária", um movimento oscilatório entre a asfixia citadina e uma vontade de fuga consonante com as mais fundas aspirações do sujeito poético, cujo resultado seria um revigoramento no seu estado anímico, tal como ocorre quando, após evocar "as crónicas navais": "Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!/Singram soberbas naus que eu não verei jamais!"; o sujeito que, ao "anoitecer", dizia sentir "um desejo absurdo de sofrer" acaba reconhecendo a existência de algo positivo no crepúsculo: "o fim da tarde inspira-me"; embora, paradoxalmente, também ressalte o seu lado disfórico: "e incomoda-me" (Verde, 2003, p. 142).

Luís Mourão, no artigo "O fradiquismo em 'O Sentimento dum Ocidental'", afirma que, nesse poema, a "situação do eu num cenário que lhe é adverso" também faz com que o sujeito demonstre, "quase masoquisticamente" e numa atitude que consideramos diametralmente oposta à apontada por Amaral, "um certo comprazimento em acentuar o «satânico» – no sentido do fantasmagórico, do tédio e da dor face ao nocturno" –, de forma que "o movimento metafórico, ao invés de ser uma resposta do «eu» a esse cenário, marcando bem a individualização e a imaginação própria desse «eu», [entraria] em consonância com o mesmo cenário, tornando assim mais insuportável a situação do sujeito" (Mourão, 1984, p. 301). É o que vemos neste trecho em que, após constatar que "a noite pesa" e "esmaga", o sujeito parece totalmente anulado pela degradação e precariedade da prostituição, pela comercialização da religião, pela hipocrisia burguesa e pela insalubridadecitadina:

> E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
> Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
> Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
> Um sopro que arripia os ombros quase nus.
>
> Cercam-me as lojas, tépidas. Eu penso
> Ver círios laterais, ver filas de capelas,

Com santos e fiéis, andores, ramos, velas,
Em uma catedral de um comprimento imenso.

As burguesinhas do catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuns matavam de histerismo (Verde, 2003, p. 145).

Essa espécie de deriva satânica também pode ser vista neste outro trecho em que, após lamentar a impossibilidade de pintar, com "versos magistrais, salubres e sinceros", a reverberação da contraditória realidade que o cerca, o sujeito parece magnetizado por uma dama "espartilhada" e fatal, de modo que nem mesmo a visão contrastante de uma "velha, de bandos" e todo o ritual sufocador da vida estéril e artificial do luxo, dos cetins e dos pós da moda parecem suficientes para trazer-lhe de volta aquela visão que em tudo achava "quadros revoltados":

Que grande cobra, a lúbrica pessoa,
Que espartilhada escolhe uns xales com debuxo!
Sua excelência atrai, magnética, entre o luxo,
Que ao longo dos balcões de mogno se amontoa.

E aquela velha, de bandós! Por vezes,
A sua *traine* imita um leque antigo, aberto,
Nas barras verticais, a duas tintas. Perto,
Escarvam, à vitória, os seus mecklemburgueses.

Desdobram-se tecidos estrangeiros;
Plantas ornamentais secam nos mostradores;
Flocos de pás de arroz pairam sufocadores,
E em nuvens de cetins requebram-se os caixeiros (Verde, 2003, p. 146).

Ao contrário da "deriva visionária", propiciadora de uma evasão à realidade circundante a partir de um objeto ou de uma situação consonante com os seus ideais, na deriva satânica o sujeito parece buscar o apagamento da própria subjetividade, num mergulho masoquista rumo ao fundo do que o real tem de mais antagônico às suas aspirações, como se encontrasse algum tipo de satisfação no próprio mal. Nesse mergulho, vemos uma dispersiva multiplicação de percepções fragmentárias correlacionando-se diretamente com uma vigorosa progressão rítmica que contraria as disfóricas declarações

de asfixia, soturnidade e melancolia feitas pelo sujeito ao longo do poema. Esse dinamismo é bem explicado por Rosa Maria Martelo, em "Relendo *O Sentimento dum Ocidental*":

> o tópico da deambulação coloca o sujeito numa situação de fragilidade, pois o que este observa é motivo de revolta, de piedade, de sofrimento; mas, simultaneamente, podemos compreender que tudo quanto fragiliza o sujeito, no plano da experiência das novas identidades sociais urbanas, do anonimato e da injustiça, é recuperado enquanto motivo de transfiguração estética (Martelo, 2005, p. 55-6).

Em "O sentimento dum Ocidental", essa "dispersão e fragmentação", essa "múltipla série de visões e de lembranças dadas por sensações poéticas confusas, sem a nitidez dos cinco sentidos" (Mendes, 1992, p. 50), além de estar relacionada com o dinamismo intrínseco do poema apontado por Martelo e intuído por Amaral e por Mourão, também tem que ver com a poética de Cesário de maneira mais lata. É que o "*flâneur*" da obra-prima de Cesário também é observado pelo poeta por trás da pena, ou, como diria Baudelaire, por trás de sua "fantasque escrime"[3] (Baudelaire, 1985, p. 318). E essa esgrima ou pena só é estranha porque revela mais do que o próprio esgrimista e o poeta por detrás dele julgam saber. Em *Nós – Uma leitura de Cesário Verde*, Helder Macedo defende que os sujeitos da enunciação na poesia de Cesário constituem "personas" resultantes de um processo de superação calculada e fria da poesia romântica e confessional, "quase todos" constituindo "monólogos internos de um 'eu' cuja caracterização nem sempre permite uma identificação autobiográfica com a pessoa real do poeta". Além disso:

> Ao incorporar no poema uma personagem dramática — um 'eu' que é ao mesmo tempo um instrumento fluido de impressões ou sensações, e, indiretamente, um comentador crítico do mundo que o rodeia — Cesário incorpora no seu método realista um mecanismo de autocorreção, que revela a dupla posição do poeta como, simultaneamente, parte da realidade dinâmica que observa e observador dinâmico da realidade de que é parte (Macedo, 1975, p. 23).

[3] Aludimos a esta referência de natureza metapoética que Baudelaire faz no poema "Le soleil": "Je vais m'exercer Seul à ma fantasque escrime,/Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,/Trébuchant sur les mots comme sur les pavês,/Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés". In.: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 318.

Macedo chega a comparar essa despersonalização empreendida por Cesário com os seus "eus funcionais" às estratégias de desdobramento que teriam dado origem tanto ao Fradique queirosiano quanto aos heterônimos de Pessoa:

> A criação de um sujeito fictício, de um "eu" que não pode ser identificado com o poeta propriamente dito, constitui precisamente um dos aspectos mais notáveis da poesia de Cesário. Embora mais próximo, no tempo, da invenção da persona de Carlos Fradique Mendes por Eça de Queirós, o uso do "eu" fictício de Cesário está, estruturalmente, na fronteira da construção heteronímica da obra de Fernando Pessoa. Mas Cesário usa as "personae" ou "eus" fictícios dos seus poemas como factos significativos que se integram num todo objetivo e não como projeções subjetivas de formas alternativas de ser; como tipos sociais específicos em situações sociais específicas, refletem os efeitos da sociedade no indivíduo (Macedo, 1975, p. 135).

O satânico Fradique de 1869, para além do fato de sua origem estar relacionada a um processo de mistificação proto-heteronímico, já havia declarado, em suas "Noites de primavera no boulervard", o caráter artificial e incerto do real: "O mundo é artifício! - e, incerto" (Quental *apud* Serrão, 1985, p. 273). Mas, é mesmo o Fradique de 1888, também ele uma tentativa de desdobramento, quem estende essa incerteza à própria capacidade da linguagem humana para atingir a verdade sobre qualquer coisa, afirmando, com isso, a impossibilidade da representação. Em certo passo de "Memórias e notas", o seu biógrafo menciona a ocasião em que Fradique teria sido indagado sobre a razão de ele não ter ainda escrito as suas aventuras em África, ao que o biografado teria respondido ser "o verbo humano, tal como o falamos", "ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto" (Queirós, 2014, p. 186-7), de forma que "só se [poderiam] produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só [caberia] metade do que se [quer] exprimir, porque a outra metade não [seria] redutível ao verbo" (Queirós, 2014, 188).

Não nos parece que o Cesário d'"O Sentimento dum Ocidental" tenha compartilhado dessa ideia de que ao verbo humano só seria possível produzir formas sem beleza, quanto mais porque, nesse poema, o sujeito revela o seu desejo de não morrer nunca e, eternamente, buscar e conseguir "a perfeição das coisas" (Verde, 2003, p. 147). Cesário, no entanto, parece ter

percebido o caráter problemático da linguagem, os limites da representação e a falta de vocação estética do paradigma epistemológico hegemônico em seu tempo.

Para Martelo, o real factual e descritível estaria presente nos processos de metaforização de Cesário Verde como "matriz perceptiva", a partir da qual o poeta nos apresentaria surpreendentes visões transfiguradoras (Martelo, 2005, p. 57). Essas visões apenas seriam verossímeis devido ao cruzamento de traços de "imagens perceptivas" que, em sua montagem, afirmariam "o real como presença" (Martelo, 2005, p. 47). Na opinião da crítica, "é nessa capacidade de surpresa verossímil, ou melhor, nesse dom de tornar verossímil a surpresa, na medida em que conhecemos a sua gênese perceptiva (ou o que assim nos é apresentado), que consiste o aparente realismo de Cesário". O seu realismo é aparente porque, em sua poesia, "as imagens perceptivas excedem a presença positiva do visível", demonstrando que, para o poeta, o saber "ver verdadeiramente é sempre também um 'julgar ver', um 'pensar ver'" (Martelo, 2005, p. 66).

A análise de Martelo demonstra que as categorias do "verdadeiro" e do "falso" não se excluem nem se fundem na poesia de Cesário, mas coexistem no horizonte da probabilidade. Suas relações apenas se atualizariam na virtualidade da leitura, sendo sempre uma inferência do leitor. Em outras palavras, o sentido na poesia de Cesário pode ser considerado uma espécie de "grau-zero" entre as categorias do "verdadeiro" e do "falso", um estado de potência cuja atualização é sempre uma recriação do leitor a partir de matrizes perceptivas, da "visão transfiguradora" que a elas é justaposta, da função recorrente da memória e do efeito sintético da imaginação, pois,

> Como se as metáforas fossem apresentadas ainda em processo de gestação, é-nos dada a possibilidade de sobre elas determos um olhar analítico. O que significa que, ao leitor, nunca é possível esquecer que está perante um efeito de transfiguração, uma espécie de corpo-a-corpo entre a poesia e o mundo, entre o visto e a arte de ver, e de re-ver, o visto. Essa é, aliás, uma das razões pelas quais, em Cesário, a visão nunca se desliga do trabalho da memória [...].
>
> Cesário utiliza também outras metáforas absolutamente sincréticas, em que o movimento de ida e volta entre real e irreal, entre verdadeiro e falso é efetivamente indiscernível, a sua poesia produz não o efeito de nos lançar no domínio do imaginário, mas o de lançar o imaginário para dentro do nosso mundo quotidiano e habitual (Martelo, 2005, p. 59-61).

A poética de Cesário Verde pertence a um amplo contexto cultural de crise. Essa crise, que se agudiza em Baudelaire, tem continuidade, entre os portugueses, em autores como Antero, Eça, Junqueiro, Guilherme de Azevedo, Gomes Leal, além, claro, do próprio Cesário, que teria eco, no século XX, em Fernando Pessoa e seus heterônimos. Para Joel Serrão, essa consonância estética e axiológica

> [...] não acontece por acaso e por factos de natureza puramente idiossincrásica relativamente aos poetas, acontece num contexto cultural deste tempo que medeia entre aquilo que significou a geração de Coimbra e o que significa, pelos fins do século, a proclamação de Zaratustra: de que Deus morrera e que o Super-homem nascera. Ou seja, trata-se na verdade de uma crise fundamental na evolução da história ocidental e sobretudo da relação do homem com o sagrado. Com o sagrado que está ligado às origens de toda a civilização dita ocidental (Serrão, 1993, p. 88).

Em curtas linhas, a "morte de Deus" (Nietzsche, 2001, p. 234) anunciada por Nietzsche corresponde à consciência da invalidade da antiga cisão metafísica do mundo, em que a imanência ("aparência") era subordinada à transcendência ("verdade") (Casanova, 2003, p. 224). Como resposta a essa crise, segue-se o período da história do niilismo europeu que o filósofo alemão chamou de o "Canto de galo do positivismo" (Nietzsche, 2006, p. 32), no qual o homem declarava a sua descrença em Deus, mas continuava devoto de uma "Verdade" absoluta (Casanova, 2003, p. 208). A Ciência surge como alternativa ao declínio dos antigos valores, sem, contudo, deixar de a eles estar vinculada (Nietzsche, 2001, p. 236).

A poesia de Cesário se desenvolve em meio a essa reconfiguração científica do real e não lhe é indiferente. Tomando de empréstimo certas matrizes dessa modernidade científica, reelabora-as e antevê novos valores. Em "Cesário Verde, um realismo insatisfeito", José Carlos Seabra Pereira reconhece que Cesário se forma "no contato com a nova visão *positiva* do real e participa da assimilação do conhecimento científico moderno, tal como ele se constitui mais decisivamente em paradigma eufórico por meados do século XIX", integrando-se mesmo "naquela consciência cultural e social que aproveita e exalta esse conhecimento *científico* e os *progressos* técnicos, sociais, civilizacionais dele derivados". Como seria inevitável, "Cesário,

enfim, não fica imune ao regurgitar dessa euforia científica e civilizacional para a consciência filosófica *positivista* e para a ideologia *cientista* e *progressista*" (Pereira, 1987-1988, p. 277). Porém, segundo Pereira, a poesia de Cesário também constitui um registro da "crise de identificação com o paradigma cientisto-progressista" e um sintoma da "quebra do sentimento de plenitude no quadro desse paradigma" (Pereira, 1987-1988, p. 280), representando "a derrogação do princípio segundo o qual o paradigma cientisto-progressista atribuía exclusiva e total validade à descrição reducionista e à análise racionalista", e afirmando a "validade, a níveis distintos, da descrição reducionista e da visão holista", ou seja, a "complementaridade de análise racional e apreensão intuitiva". Assim, a poesia de Cesário configuraria umas das primeiras manifestações da "superação das perplexidades e dos dilaceramentos dessa crise" (Pereira, 1987-1988, p. 278), apontando "para mais além – algures, num ponto do real, mas num ponto indeterminado, incindível, inefável para a percepção comum e também para todo o conhecimento que não seja uma visão estética por haver" (Pereira, 1987-1988, p. 247).

Em vez de simplesmente negar o legado da ciência e do seu próprio tempo, Cesário fez dele o tema de sua obra, reavaliando as suas posições fundamentais, as suas hierarquias. Tudo entrou na sua balança, tudo foi objeto de sua suspeita. O passado e o futuro também entraram nessa ponderação. Na visão de Luís Mourão, Cesário, em seu mais importante poema, procede a uma "reflexão sobretudo histórica, onde o presente é avaliado pela sua relação ao passado ou pelo que desse passado se deverá constituir como meta do futuro". Por isso, esse autor compara a "demanda poética" de Cesário àquela "interrogação 'às profundezas'" que fora "típica de uma das faces da contraditória consciência fradiquista e poderia ser detectada, se bem que noutras coordenadas, em Antero" (Mourão, 1984, p. 298).

No poema "O Sentimento dum Ocidental", "a grandeza que a História permite recordar não parece encontrar fios de ligação com o presente" (Martelo, 2005, p. 54). Algumas estrofes após os versos em que o sujeito evoca "as crónicas navais" e as "naus" que jamais veria, a estátua de Camões surge "num recinto público e vulgar/Com bancos de namoro e exíguas

pimenteiras". Apesar de ser descrito como "Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras", o arremate da estrofe revela-nos a tonalidade de decadência que se quer dar à referência: "Um épico doutrora ascende, num pilar!" (Verde, 2003, p. 144); como se "o próprio vaticínio de Camões de ser esquecido pela 'gente surda e endurecida' [encontrasse] nos versos de Cesário a sua terrível confirmação" – afirma Jorge Fernandes da Silveira, em "Camões, Cesário Verde e o coro" (Silveira, 1979-1980, p. 80).

Esse poema é publicado no dia 10 de junho de 1880, numa edição extraordinária do *Jornal de Viagens* do Porto intitulada *Portugal a Camões*, no âmbito das comemorações do tricentenário da morte do poeta quinhentista. Na carta que dirige ao jornalista Emídio de Oliveira, organizador dessa publicação, Cesário escreve: "Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões: mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade" (Verde, 2003, p. 242). Com efeito, como afirma David Mourão-Ferreira, em "Cesário e Camões – Uma leitura complementar de 'O Sentimento dum Ocidental'", "o poema de Cesário se configura, ou propõe mesmo, como o reverso, o negativo de *Os Lusíadas*" (Mourão-Ferreira, 1995, p. 92).

Em "Rotas de papel: de cidades e províncias", Paulo Motta Oliveira afirma que n'"O Sentimento dum Ocidental" é possível perceber não só "ecos de Camões", mas, também, "respostas a Antero", ou, mais precisamente, à sua conferência (Oliveira, 2002, p. 249). Com as *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Antero, em nome do "progresso", propunha dissolver três séculos de história. A religião e o absolutismo eram colocados sob a mesma perspectiva das navegações, e assim o seu olhar também se voltava para Camões, a quem ele via apenas como o cantor de glórias que empobreciam os portugueses. Cesário reconhece a permanência nefasta do passado no presente, mas acrescenta a essa perspectiva as consequências negativas do "progresso", de modo que "O Sentimento dum Ocidental", "numa curiosa inversão de certos pressupostos presentes no raciocínio de Antero", propõe "reavaliar não só o passado, mas [também] os fantasmas do moderno que infestam seu cotidiano" (Oliveira, 2002, p. 251). Por outro lado,

o contraponto estético para a opressão citadina seria buscado no passado épico cantado por Camões. Assim:

> "O Sentimento dum Ocidental", quando confrontado com "As causas da decadência dos povos peninsulares", e os próprios títulos possuem certos paralelismos e tensões interessantes, mostra-nos uma leitura totalmente outra seja do processo histórico, seja do presente. Ambos os textos configuram um presente apequenado, sufocante, problemático. Mas enquanto Antero canta a vinda de uma certa modernidade – por mais que revolucionária – como a forma de sanar os problemas presentes, e aproxima navegações, religião e absolutismo, Cesário separa esses termos. Os dois últimos, confinantes, são negativos, e como as causas de Antero, começam no passado e se perpetuam no presente. Mas, nesse mesmo presente, a cidade configura-se não só como o espaço em que religião e repressão se manifestam – pensemos nas patrulhas que partem dos quartéis que já foram conventos –, mas também como o equivalente semântico do progresso – não talvez o que se deseja, mas aquele que existe. Assim, numa leitura cerrada, progresso e religião, repressão e confinamento não se opõem, mas se complementam. No outro extremo, como saída desejada, mas não possível, temos o navegar, a recuperação das frotas dos avós e das vastidões aquáticas (Oliveira, 2002, p. 256).

Carlos Reis também destaca que a "lembrança do passado épico" em "O Sentimento dum Ocidental" "é claramente desencadeada pelo presente atrofiante" e, sendo "encarado como um tempo perdido, esse passado surge como imagem em contraste com um presente que se advinha de corrupção e decadência, anunciando um futuro também sombrio" (Reis, 2001, p. 405). Em *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*, referindo-se às *Causas da decadência dos povos peninsulares*, Paulo Franchetti afirma que, "a longo prazo, foi esse um dos textos que teve mais repercussões na moderna cultura portuguesa e pode-se ver nele uma síntese ideológica da visão histórica do grupo todo [a Geração de 70]". No entendimento desse autor,

> Tão importante foi essa conferência, que se pode mesmo dizer que a obra cultural da Geração de 70 consiste no desenvolvimento das teses e propostas aí apresentadas, e que, cada um a seu modo, os companheiros de Antero tratarão de descobrir e apresentar caminhos para reverter a decadência profunda que, de seu ponto de vista, caracteriza aquele momento da vida nacional (Franchetti, 2007, p. 137).

Concordamos com Franchetti relativamente à ascendência que a segunda e mais importante intervenção de Antero no Casino teria tido sobre os seus companheiros de geração, entre os quais, com este trabalho,

pretendemos incluir o poeta Cesário Verde. No entanto, o desenvolvimento das teses e propostas dessa conferência não deve ser encarado como um processo pacífico, mas sujeito às tensões geradas entre os pontos mais importantes dessa conferência e a já importante influência do fradiquismo. As *Causas da decadência dos povos peninsulares* também tiveram importante repercussão na poesia de Cesário, mas este, além de ter herdado o que a poética fradiquista de 1869 apresentava de mais inovador em termos estéticos, filosóficos e epistemológicos, também antecipou outras importantes características da experiência fradiquista, que Eça retomaria de forma mais explícita a partir de 1885, mas que já vinha tendo influência sobre sua obra desde muito antes, mais precisamente desde a publicação da terceira versão (segunda em livro) do romance *O crime do padre Amaro*, que também se dá, como o poema maior de Cesário, no ano das comemorações do tricentenário da morte de Camões, ou seja, em 1880. Carlos Reis foi feliz ao observar que,

> Três séculos depois, este ocidental percorre o espaço de uma civilização industrial e urbana e reage emocionalmente a ela, confrontando amargamente o presente com um passado épico que é apenas a "memória quase perdida" de que fala Eça no final d'O Crime do Padre Amaro; daí, como se viu já, o contraste do "épico de outrora" com a vulgaridade de um "recinto público", "com bancos de namoro e exíguas pimenteiras" (Reis, 2001, p. 416).

No epílogo da terceira versão do primeiro romance de Eça, Camões também é aludido por meio de sua estátua. A cena transcorre no mesmo ano das "Conferências", ou seja, em 1871. Com tal "coincidência", Eça não deixava de fazer um remoque ao idealismo pueril daquela "mocidade" que, "envernizada de literatura", havia se proposto a destruir, "num folhetim" (*As Farpas*) e com uma série de conferências (as do Casino), tradições enraizadas há mais de três séculos. No entanto, o seu principal objetivo nessa cena não é a autocrítica, mas sim a sátira à "burguesia entorpecida" de seu tempo. Por isso, o romance termina com uma pequena reunião entre um "homem de Estado" (o conde de Ribamar) e "dois homens de religião" (o padre Amaro e o cônego Dias), sob a imagem da estátua de Camões:

> — E crê vossa excelência que essas ideias de república, de materialismo, se possam espalhar entre nós?
> O conde riu: e dizia, caminhando entre os dois padres, até quase junto das grades que cercam a estátua de Luís de Camões:
> — Não lhes dê isso cuidado, meus senhores, não lhes dê isso cuidado! É possível que haja aí um ou dois esturrados que se queixem, digam tolices sobre a decadência de Portugal, e que estamos num marasmo, e que vamos caindo no embrutecimento, e que isto assim não pode durar dez anos, etc., etc. Baboseiras!...
> Tinha-se encostado quase às grades da estátua, e tomando uma atitude de confiança:
> — A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos... E o que vou a dizer não é para lisonjear a Vossas Senhorias: mas enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como Vossas Senhorias, Portugal há-de manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fé, meus senhores, é a base da ordem!
> — Sem dúvida, senhor conde, sem dúvida, disseram com força os dois sacerdotes.
> — Senão, vejam Vossas Senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade! (Queirós, 2000, p. 1033).

A posição do narrador sobre os valores daquela sociedade aparece na descrição de Lisboa contraposta ao otimismo cego do conde, que apenas vê na cidade "paz", "animação" e "prosperidade". Essa avaliação da capital pressupõe que a memória eternizada na epopeia de Camões estaria mesmo perdida, não fosse o próprio narrador a preservá-la por meio de sua ironia. Tanto Eça como Camões demonstraram estar de olhos bem abertos para as contradições de seus respectivos tempos. O saudoso amigo Cláudio de Sá Capuano foi perspicaz ao ressaltar que não há "uma representação puramente épica da chamada 'glória portuguesa'" no poema camoniano, e que "haverá por fim traços de um mal-estar, de uma melancolia capaz de emprestar à epopeia uma roupagem nova, moderna. É talvez o que permite que, no século XIX, se possa ler *Os Lusíadas* como o memorial da barbárie colonial portuguesa" (Capuano, 2001, p. 19-20). Mas o conde de Ribamar, "com um grande gesto", mostrava aos seus companheiros o Largo do Loreto, "que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade". O narrador, porém, é implacável:

> Tipoias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos de praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos

> dentes; algum burguês enfastiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a lotaria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente oferecendo o *Jornal das pequenas novidades*: e iam, num vagar madraço, entre o largo onde se erguiam duas fachadas tristes de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de casas de penhores, negrejavam quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um tom sujo de esgoto aberto, as vielas de todo um bairro de prostituição e de crime (Queirós, 2000, p. 1033-1035).

Essa imagem de Lisboa não lembra em nada o "peito ilustre lusitano" cantado mais de trezentos anos antes por Camões. Mas, não é disso que se trata aqui. O que está explícito nessa cena é a inutilidade das glórias passadas para o presente em decadência que nos é dado a ver. E só vemos o que vemos porque o narrador de monóculo demonstra possuir tanta acuidade quanto o monocular poeta quinhentista. Deve-se a esta arguta leitura da tradição a conclusão da cena e do romance, que segue:

> — Vejam, ia dizendo o conde: vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!
> E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, — ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heroicos da antiga pátria — pátria para sempre passada, memória quase perdida! (Queirós, 2000, p. 1035).

O célebre epílogo d'*O crime do padre Amaro* também não deixa de ser uma espécie de contraponto às *Causas da decadência dos povos peninsulares*, conferência em que Antero afirmara ver na epopeia de Camões apenas o canto de glórias que arruinavam os portugueses, ou seja, uma apologia àquilo que representava, em muitos sentidos, a própria decadência: o absolutismo, o catolicismo e a política de exploração colonial. Com certeza, Eça ouviu algo mais do que Antero. Certamente, captou o sussurro lírico de Camões, aquela matéria obscura que permeia todo o seu poema. Tem razão Carlos Reis ao afirmar que "não tem outro sentido a inclusão, na terceira versão do romance, da estátua de Camões, na última fase e quase patética página do romance; uma inclusão que se projeta sobre um contexto

favorável ao aproveitamento simbólico e crítico do poeta épico", já que "o romance é publicado no ano em que se celebra o terceiro centenário da morte de Camões" (Reis, 1999. P. 161).

Destacando a coincidência da exploração do "núcleo simbólico" representado pela estátua de Camões, quer n'"O Sentimento dum Ocidental", quer n'*O crime do padre Amaro*, Luís Mourão defende que em Cesário e em Eça há prenúncios de uma "consciência histórica" que, "partindo de um realismo programático", teria "uma derivação fugaz até um nacionalismo neogarretista mais ou menos estéril", indo se estilhaçar "em Camilo Pessanha e na geração do Orpheu" (Mourão, 1984, p. 296-7). Segundo esse autor,

> Em Cesário, tal consciência poderá ver-se como uma presença do fradiquismo na sua concepção estética, enquanto tal significa um prolongamento, com uma vincada marca pessoal, da problemática de Fradique Mendes. Problemática que não se resume somente a um domínio baudelaireano ou a um outro mais ou menos naturalista. Fradique Mendes está também presente em Cesário ao nível da reflexão sobre o "ser português" e "o ser um homem deste momento concreto da nossa civilização" (Mourão, 1984, p. 297).

Na última cena d'*O crime do padre Amaro*, a perspectiva do narrador ao descrever a Lisboa de 1871 antecipa o olhar estrangeirado com que Carlos da Maia observaria a capital após o seu regresso a Portugal, em 1887. Esse olhar também é a característica mais marcante do Fradique de 1888. Eça, Carlos e Fradique tinham em comum a vivência no estrangeiro, que lhes permitia estar, simultaneamente, dentro e fora de Portugal. Apesar de nunca ter vivido no estrangeiro, Cesário também possuía tal distanciamento. Por isso enxergou, no próprio presente, os "elementos que [poderiam] contrabalançar ou corrigir a degenerescência" (Mourão, 1984, p. 303). Referimo-nos à imagem das "varinas" que surge n'"O Sentimento dum Ocidental" – uma inspiradora visão na incómoda soturnidade da cidade:

> E o fim da tarde inspira-me; e incomoda!
> De um couraçado inglês vogam os escaleres;
> E em terra num tinir de louças e talheres
> Flamejam, ao jantar alguns hotéis da moda.

Num trem de praça arengam dois dentistas;
Um trôpego arlequim braceja numas andas;
Os querubins do lar flutuam nas varandas;
Às portas, em cabelo, enfadam-se os lojistas!

Vazam-se os arsenais e as oficinas;
Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;
E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras,
Correndo com firmeza, assomam as varinas.

Vêm sacudindo as ancas opulentas!
Seus troncos varonis recordam-me pilastras;
E algumas, à cabeça, embalam nas canastras
Os filhos que depois naufragam nas tormentas (Verde, 2003, p. 142).

Como afirma Rosa Maria Martelo, as varinas simbolizam "o povo", representando "a esperança, a ligação entre o passado e o porvir, embora, na estrofe seguinte, o vejamos ameaçado pela insalubridade citadina" (Martelo, 2005, p. 62-3):

Descalças! Nas descargas de carvão,
Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;
E apinham-se num bairro aonde miam gatas,
E o peixe podre gera os focos de infecção! (Verde, 2003, p. 142).

É que o "mar aberto" de Cesário é um sinistro mar, e com marés "de Fel". É nele que naufragam os herdeiros dos descobridores. Para esses náufragos, não há uma prancha salvadora capaz de levá-los a um porto seguro, à calmaria. N'*Os Maias*, as varinas também aparecem em uma imagem muito semelhante à que nos é apresentada pelo sujeito poético d'"O Sentimento dum Ocidental". Trata-se de uma cena do último capítulo do romance, em que a perspectiva dominante é a de um Carlos pré-fradiquiano, que faz chocar ao seu distante olhar de estrangeirado a cidade que ele não via desde a sua partida em uma viagem pelo mundo, após o desenlace trágico do romance com Maria Eduarda:

Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estatua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O *Hotel Alliance* conservava o

> mesmo ar mudo e deserto. Um lindo sol dourava o lajedo; batedores de chapéu à faia fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra à cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis na plena luz. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havaneza, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando (Queirós, 1971b, p. 328).

Como n'"O Sentimento dum Ocidental", nesse trecho d'*Os Maias* as varinas surgem em meio à melancolia de uma cidade que parece parada no tempo ("Nada mudara"). Para esse Carlos que aí se apresenta como uma espécie de precursor de Fradique, "Isto é horrível, quando se vem de fora!". Mas, ele logo trata de explicar ao amigo João da Ega que aquilo que de fato o incomoda "não é a cidade, é a gente. Uma gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...". Todavia, apesar de não serem tão numerosas que pudessem se confundir com a imagem de um "cardume negro" (são apenas três), as varinas queirosianas, tal como ocorre no poema de Cesário, também estão "de canastra à cabeça" e meneiam, "na plena luz", "quadris, fortes e ágeis" – as mesmas "ancas opulentas" das mulheres cujos "troncos varonis" recordavam, ao sujeito de "O Sentimento dum Ocidental", "pilastras" talvez capazes de sustentar o peso hercúleo de um grande povo. Nem nesse trecho do romance, nem no poema de Cesário Verde, as varinas podem ser comparadas àquela "gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada", de quem Carlos se queixa e que também abunda n'"O Sentimento dum Ocidental". Porém, a imagem capaz de inspirar o sujeito desse poema apenas desvia a atenção de Carlos por um instante. Logo em seguida, o seu olhar crítico recai sobre uns "vadios em farrapos" que "fumavam", "a uma esquina", e "outros vadios" que, "na esquina defronte, na Havaneza, fumavam também [...], de sobrecasaca, politicando".

Nesse mesmo trecho d'*Os Maias*, a imagem de Camões também é apresentada num contexto favorável ao seu aproveitamento simbólico. Mas, diferentemente do que acontece n'*O crime do padre Amaro*, onde a ironia do narrador nos permite questionar o seu aspecto heroico e nobre, e tudo o mais que vai no bojo dessa imagem, n'*Os Maias* há apenas uma disfórica referência à "estátua triste de Camões". A mudança fundamental em relação ao romance de 1880 é que, na obra maior da maturidade queirosiana, a Lisboa oitocentista, além de passar pelo crivo da memória, também é vista a

partir de uma perspectiva de fato estrangeirada, cosmopolita – no que está embutida a exacerbação de uma premente tendência de Eça à alteridade.

Para Carlos Reis, a estátua de Camões é um dos "marcos fundamentais de efabulação com forte incidência histórica" presentes no epílogo d'*Os Maias*, no qual se patenteia "a valorização de uma vivência individual da História". E a História, "remetida agora a uma dimensão humana", apenas parece interessar "na medida em que nela se implica um sujeito com os traços de uma peculiaridade", um sujeito "incapaz de olhar as marcas da História nos termos quase funcionais e orgânicos que eram os do narrador omnisciente dos primeiros capítulos" (Reis, 1999, p. 113). Dessa forma, "o romance praticamente termina sob o signo de uma surda e discreta angústia pessoal, expressivamente representando não a abolição da História, mas o ascendente do sujeito que a vive, dela deduzindo juízos de forte coloração axiológica", e configurando

> um trajeto ideológico articulado com uma aventura pessoal – que é a de Carlos da Maia, afectado pelo dandismo, pelo tédio finissecular e por um fatalismo de feição decadentista. Tudo, afinal, o que conduziria ao fradiquismo, parente próximo desse vencidismo que foi, em certos aspectos, a moderada vivência fradiquista que a Lisboa de fim-de-século consentiu (Reis, 1999, p. 114).

Se o ponto de chegada das relações que estabelecemos entre Antero de Quental, Cesário Verde e Eça de Queirós nos leva – embora o ultrapasse – ao denominador comum da poética e da experiência do fradiquismo, que, desde 1869, se apresentava no contexto intelectual português da segunda metade do século XIX como uma forte alternativa aos impasses gerados pelos desdobramentos históricos do niilismo, também é certo que, desde 1871, essa poética e essa experiência, de uma forma ou de outra, sempre tiveram que prestar contas ao que Antero enunciara nas *Causas da decadência dos povos peninsulares*.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Fernando Pinto do. O "espírito secreto" das coisas. In: VERDE, Cesário. *Poesia de Cesário Verde*. Lisboa: Texto Editora, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAPUANO, Cláudio de Sá. Tudo que trago são papéis: história, escrita e ironia em "Que farei com este livro?", de José Saramago. Dissertação (Mestrado em Poética). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CASANOVA, Marco Antônio. *O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

HESS, Rainer. *Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-1890)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. Os dois Cesários. In: *Cesário Verde: Comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MACEDO, Helder. *Nós:* uma leitura de Cesário Verde. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

MARTELO, Rosa Maria. Relendo "O Sentimento dum Ocidental". In: VERDE, Cesário. *O Sentimento dum Ocidental*. Porto: Campo das Letras, 2005.

MENDES, Margarida Vieira. Escrever-sobreviver. In: VERDE, Cesário. *Poesias de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1992.

MOURÃO, Luis. O fradiquismo em O sentimento dum Ocidental. *Brotéria*, Lisboa, v. 118, n. 3, p. 296-305, mar. 1984.

MOURÃO-FERREIRA, David. Cesário e Camões: Uma leitura complementar de "O Sentimento dum Ocidental". *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 135-136, jan. 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Rotas de papel: de cidades e províncias. *Semear 6. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, Rio de Janeiro, 2002.

ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça de. *As Farpas: crônica mensal da política, das letras e dos costumes*. Cascais: Princípia, 2004.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Cesário Verde: um realismo insatisfeito. *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, Aveiro, n. 4-5, p. 245-284, 1987-1988.

QUEIRÓS, Eça de. Memórias e notas. In: *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

_____. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

_____. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1971b.

_____. Um gênio que era um santo. In: *ANTHERO DE QUENTAL (IN MEMORIAM)*. Porto: Mathieu Lugan Editor, 1896, p. 481-522.

QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: *Textos doutrinários e correspondência*. [s.l.]: Círculo de Leitores, 1987.

_____. Nota (Sobre a missão revolucionária da poesia). In: *Odes Modernas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865.

_____. Tendências novas da poesia contemporânea. In: AZEVEDO, Guilherme de. *Alma nova*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.

REIS, Carlos. Antero e a consciência da poesia. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 123-124, 1992.

_____. *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Presença, 1999.

REIS, Carlos (Org.). *História da Literatura Portuguesa: O realismo e o*

Naturalismo. Lisboa: Alfa, 2001.

REIS, Jaime Batalha. Anos de Lisboa (Algumas lembranças). In: *ANTHERO DE QUENTAL (IN MEMORIAM)*. Porto: Mathieu Lugan Editor, 1896, p. 441-472.
SALGADO JÚNIOR, António. *História das conferências do Casino*. Lisboa: s.e., 1930; REIS, Carlos. *As conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

SERRÃO, Joel. Gênese e descendência da poesia de Cesário Verde. In: *Cesário Verde: Comemorações do centenário da morte do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. Camões, Cesário Verde e o coro. *Convergência Lusíada, Revista do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro, n. 7, ano 4, 1979-1980, p. 80.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

DAS ERRANTES FICÇÕES DE POETAS: A CRÍTICA DA POESIA EM SANTO AGOSTINHO DE HIPONA

Thiago Gonçalves Souza*

RESUMO: Agostinho (354-430) foi versado não só nas doutrinas filosóficas de seu tempo, como também na cultura da palavra artística, tendo sido, inclusive, mestre de retórica. Mas pouco se tem dito sobre suas relações com essa cultura, menos ainda no que se refere à poesia. Neste texto, pretendemos explicitar os termos da abordagem desenvolvida pelo hiponense junto à cultura poética, que, se retoma a censura moral já colocada principalmente desde Platão, não deixa de apresentar características particulares: passa, de um lado, pela crítica da cidade pagã e, de outro, pela análise dos efeitos do drama trágico, censurado enquanto estímulo de um prazer egoístico que obsta a realização da caridade, virtude basilar das relações sociais do cristão.
PALAVRAS-CHAVE: Santo Agostinho (354-430); Poesia; Crítica da Poesia.

ABSTRACT: Augustine (354-430) was versed not only in the philosophy of his time, but also in the culture of artistic discourses – indeed, he was teacher of Rhetoric. However, little has been said about his relation to this culture, and even less to poetry. Thus, in this work, we intend to outline the terms of the approach that the Bishop of Hippo leads of the poetical word, which if link itself to that moral censorship developed since Plato, not cease to present particularities: on the one hand, it goes on the critic of the city, on the other, aims an analysis of the effects of the Tragedy, accused as a stimulus for a individual pleasure which inhibit the full realization of Charity, virtue that should give support to the christians socials relationships.
KEY WORDS: Saint Augustine (354-430); Poetry; Critic of Poetry.

Discerni tudo e ficai com o que é bom
São Paulo

[...] acautela-te da impureza, ó minha alma [...]; foge da impureza.
Santo Agostinho

*Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA.

Aurélio Agostinho nasceu na cidade de Tagaste, em 354, e morreu em Hipona, em 430, províncias romanas em norte de África. Embora seja um dos mais importantes intelectuais da cultura cristã católica, deve-se atentar ao fato de que sua conversão deu-se apenas quando ele contava em torno de 30 anos, tendo sido batizado por Ambrósio de Milão por volta de 387, depois de um périplo filosófico em que buscava respostas a seus anseios intelectuais e espirituais em autores como o romano Cícero (106 a.C.-43 a.C.) e o iraniano Maniqueu (216-274), passando pelo estudo dos escritos neoplatônicos. Nesse sentido, o percurso de Agostinho mostra-se exemplar da situação entre filosofia e religiosidade no fim da Antiguidade, em que a tradicional conjugação filosófica entre os eixos da verdade, do bem e do agir se vê compartilhada por filósofos pagãos e os convertidos ao cristianismo que se vai propagando. Como observa Marrone:

> De fato, por volta dos séculos II e III d.C., a filosofia, como praticada pelos estoicos, platonistas e epicuristas, e o cristianismo, como professado entre os convertidos gregos e romanos educados, começavam a parecer bastante semelhantes. A filosofia havia vindo, nas palavras de E. R. Dodds, 'a *significar* cada vez mais a busca por Deus' (Marrone, 2013, p. 29).

Esse caminho de conversão ao cristianismo, narrado nas *Confissões* (400), delineia, portanto, o percurso de um jovem letrado no patrimônio da poesia e da retórica (arte da qual fora professor), conduzido pela indagação filosófica, até a descoberta da Palavra Sagrada do cristianismo. Tendo alcançado o que julgou ser a crença verdadeira e necessária para a correta compreensão das questões que vinha levantando em sua inquietude espiritual e intelectual, Agostinho deu início a um processo de reavaliação daquelas práticas culturais em que vivera até então, desde uma perspectiva crítica. Nesta reavaliação, a poesia será um dos objetos ao qual sua análise se voltará com intenso espírito polêmico.

Ora, sabe-se que é bem mais antiga a querela entre a poesia e o pensamento filosófico. Recordemos, à guisa de exemplo, a declaração de Heráclito de Éfeso (535 a.C. – 475 a.C.), para quem "[e]ste Homero deve ser expulso dos concursos e bastonado, este Arquíloco também" (Anaximandro;

Parmênides; Heráclito, 2005, p. 69). Agostinho vem se inscrever nessa tradição, sob a égide, porém, da doutrina teológica, à qual submete não apenas poesia, mas a retórica e também a própria filosofia. No escopo deste trabalho, queremos nos concentrar nas estratégias conceituais que o hiponense emprega a fim de direcionar os usos dos discursos no sentido da Palavra revelada, o que redunda em um cerceamento da palavra poética, entendida, de um lado, como louvor das instituições pecaminosas da cidade pagã, e, de outro, como engodo daqueles que a fruem.

Para isto, nos tópicos seguintes percorreremos algumas obras deste Padre da Igreja, como *A doutrina cristã* (396-423), as *Confissões*, *A Cidade de Deus* (413-426) e o *De Magistro* (aprox. 389), analisando as linhas de um pensamento que propõe uma severa crítica da poesia, a partir de um arranjo entre as palavras, seus usos e os princípios da doutrina.

Os caminhos da conversão

Para Agostinho, a experiência entre o homem e a verdade divina revelada pelo Cristo é algo profundamente individual e que, em última análise, passa ao largo de quaisquer artifícios persuasórios e de exercícios argumentativos, como fica evidente em sua famosa divisa "a menos que creias, não compreenderás". Entretanto, é interessante notar que as *Confissões* atestam a relevância do discurso filosófico e da retórica para a descoberta da fé, como exemplifica o próprio Agostinho, cuja superação do maniqueísmo e final conversão se deveram, em grande parte, ao impacto da filosofia e da eloquência: a obra de Cícero, *Hortensius*, o convocara a empreender a busca pela verdade na senda filosófica, e os escritos dos platônicos o auxiliaram a desvencilhar-se dos princípios maniqueístas; por sua vez, a famosa eloquência de Ambrósio, bispo de Milão, ia semeando a fé cristã no espírito do jovem, tanto pelo deleite com as palavras artisticamente elaboradas, quanto pela hábil defesa da doutrina: "Enquanto abria o coração para receber as palavras eloquentes, entravam também de mistura, pouco a pouco, as verdades ele pregava. Logo comecei a notar que estas se podiam defender. Já não julgava temerárias as afirmações da fé católica" (Agostinho, 2013, p. 125).

Ainda nas *Confissões*, Agostinho, em diversos momentos, menciona sua relação próxima com a poesia. Quando criança, emocionava-se profundamente com episódios da *Eneida*, a partir dos quais aprendia as primeiras letras; menciona que intentara inscrever-se em uma certamente de poesia, o que não fizera apenas por repúdio a ter de sacrificar um animal a pedido de um arúspice (Agostinho, 2013, p. 84-85). Porém, qual a relevância da poesia – um dos modos do discurso que tradicionalmente esteve ligado à realização da verdade, da *aletheia*, como demonstrou Marcel Detienne (2013) – no processo de amadurecimento espiritual do jovem? A julgar pelo que ele nos conta em sua autobiografia, diríamos: pouquíssima, ou mesmo nenhuma. À poesia é atribuída recorrentemente o estigma da frivolidade, a desviar, com prazeres pueris, o estudante de saberes que seriam mais proveitosos: "[r]epetir 'um mais um, dois; dois mais dois, quatro' era para mim cantilena fastidiosa. E, pelo contrário, encantavam-me o vão espetáculo de um cavalo feito de madeira e cheio de guerreiros, o incêndio de Troia e até a sombra de Creusa" (Agostinho, 2013, p. 43). Como veremos um pouco mais adiante, esse juízo sobre a poesia radica na distinção, estabelecida em *A doutrina cristã*, entre "uso" (ou aquilo que é útil para determinado fim, principalmente a busca por Deus) e "gozo" (o que é fruído apenas por deleite; sendo que, segundo o Padre, somente Deus pode ser objeto de fruição e deleite em si mesmo), como categorias valorativas (a primeira, positiva, e a segunda, negativa, quando aplicada às coisas mundanas) da seleção que o letrado cristão deve efetuar no conjunto de saberes e artes pagãos. Neste momento das *Confissões*, a poesia está inteiramente identificada com o gozo mundano.

Contudo, a autobiografia do Bispo de Hipona acusa ainda um segundo viés de estigmatização da poesia: a censura à imoralidade do comportamento dos deuses cantados pelos poemas homéricos, o que o aproxima daquela postura platônica d'*A República*. Censura-se gravemente a poesia de uma "mitologia impura", título do capítulo 16 do livro I das *Confissões*: "dir-se-á, com mais verdade, que Homero fingia estas coisas para que, atribuindo aos homens viciosos a natureza divina, os vícios não fossem considerados como tais e todo aquele que os cometesse não parecesse imitar homens dissolutos, mas habitantes do céu" (Agostinho, 2013, p. 45). Há de se

notar que, assim como a crítica platônica ao (mau) exemplo representado na poesia se movimentava no contexto de um projeto político – o perfeito funcionamento de uma cidade ideal, governada pelo Filósofo –, também a crítica agostiniana tem em seu horizonte uma crítica política, delineada em *A Cidade de Deus*.

Temos também um terceiro momento de consideração crítica do poético. Neste, Agostinho se aprofunda na análise interior dos efeitos do drama trágico junto aos sentimentos da plateia. Para o autor das *Confissões*, o "prazer dramático" conduz a um comportamento concupiscente, em que o indivíduo se deleita com a dor e a compaixão sentida pelos personagens da representação.

Desse modo, o pensamento de Santo Agostinho ativa três linhas no que tange à avaliação do discurso poético no plano do estabelecimento de uma comunidade cristã: a consideração do poema no conjunto das artes nas quais o cristão haveria de se instruir e das quais haveria de se apropriar; a consideração do poema nas práticas políticas da cidade mundana; e a análise dos efeitos da catarse trágica. As três não são independentes, mas entretecidas: a poesia, arte caracterizada não por uma utilidade, mas pelo mero gozo das emoções que suscita, mais do que apenas frívola, mostrar-se-ia duplamente perniciosa: ora pela celebração das representações pecaminosas dos mitos (que fundamentam as instituições civis da cidade pagã), ora pela excitação de uma comoção egoística, que leva o homem a comprazer-se consigo mesmo – seus vícios e paixões, ainda que vistos representados ficcionalmente no palco dos teatros –, o que se mostraria um empecilho para a emergência da caridade fraternal, base para as relações sociais de uma cidade verdadeiramente cristã.

Os usos dos saberes em *A doutrina cristã*

Como Agostinho esclarece no prólogo da obra, *A doutrina cristã* pretende ser um manual de interpretação das Escrituras. Essa perspectiva da finalidade de seu trabalho é ampliada logo no capítulo 1 do livro 1, onde se define: "Há duas coisas igualmente importantes na exposição das Escrituras: a maneira de descobrir o que é para ser entendido e a maneira de expor com

propriedade o que foi entendido" (Agostinho, 2002, p. 41). A pletora de saberes elencados pelo autor, que recobrem conhecimentos de gramática, de línguas (principalmente o hebraico e o grego), da retórica, da dialética, das ciências da "natureza" das coisas e dos animais, da matemática, da astronomia, da história, da política, das culturas dos diversos povos[1], estão arregimentados para a tarefa principal de adentrar os significados do texto sagrado e dissipar obscuridades e ambiguidades, mas também, caso da retórica e da dialética, para a de demonstrar e argumentar em torno da defesa da doutrina. É nesse contexto exegético que o Bispo define as duas categorias de "uso" e "fruição/gozo":

> Fruir é aderir a alguma coisa por amor a ela própria. E usar é orientar o objeto de que se faz uso para obter o objeto ao qual se ama, caso tal objeto mereça ser amado. A uso ilícito cabe, com maior propriedade, o nome de excesso ou abuso.
> [...] peregrinamos para Deus nesta vida mortal (2Cor 5,6). Se queremos voltar à pátria, lá onde poderemos ser felizes, havemos de usar deste mundo, mas não fruirmos dele (Agostinho, 2002, p. 44-45).

Para efetuar a "triagem" dos saberes, também chamados "instituições", Agostinho propõe um conjunto de categorias e subcategorias que definiriam natureza e valor de cada uma dessas instituições. Podem ser, em sua natureza, divinas (estabelecidas por Deus) ou humanas (estabelecidas pelos homens); no caso de ser humana, pode ser, ainda, supersticiosa (que estabelecem o culto a criaturas tomadas como divindades e rituais de comunicação com entes sobrenaturais e espíritos demoníacos) ou não-supersticiosa (quando desenvolvidas no trato civil); sendo humana não-supersticiosa, pode ser útil/necessária ou supérflua, também chamada luxuosa, originada, basicamente, do ócio.

Desse modo, história, astronomia, medicina, agricultura, a própria arte de governar e a dialética, "ciência dos raciocínios", seriam exemplos de instituições divinas, que os homens "conheceram e publicaram sem as terem inventado" (Agostinho, 2002, p. 128). Entre as instituições humanas, as que

[1]Agostinho é apontado como uma das fontes para a organização do quadro medieval das disciplinas, conhecido como *septennium*, ou o conjunto das sete artes liberais. O *septennium* subdivide-se em *trivium*, os três saberes concernentes aos discursos – dialética, gramática e retórica –, e em *quadrivium*, os quatro saberes da natureza: aritmética, geometria, astronomia e música.

demonstram ter "algum valor entre os homens, porque eles assim convieram entre si para que o fosse" (Agostinho, 2014, p. 125), é preciso, nos diz Agostinho, acautelar-se diante das que os próprios homens inventaram, mas alegaram terem sido instituídas por deuses. A discussão é introduzida a partir da constatação da necessidade de o cristão deter conhecimentos acerca da música para elucidação de certas passagens simbólicas das Escrituras. Porém, como isto seria possível, sendo a música atribuída a divindades pagãs?

Agostinho recomenda: "Por certo, é preciso não dar ouvidos aos erros supersticiosos dos pagãos que imaginaram nove musas, como filhas de Júpiter e da Memória" (Agostinho, 2002, p. 115). Recorrendo à obra de Marco Terêncio Varrão (116 a.C.-27 d.C.), o autor das *Confissões* desmitifica as Musas como entidades divinas[2], mas salvaguarda a música como saber apto a ser utilizado pelo cristão, uma vez que "onde houver verdade, ela é propriedade de Deus" (Agostinho, 2002, p. 116). O autor reflete:

> Que seja certo ou não o que Varrão relatou, nós não estamos constrangidos por causa da superstição a renunciar à música, se dela podemos tirar proveito para a compreensão das Escrituras santas. [...] Se assim não fosse, sequer deveríamos aprender as letras, já que pretendem ser Mercúrio o seu inventor. Ou bem, sob o pretexto de que os pagãos dedicaram templos à Justiça e à Virtude, e preferiram adorar nas pedras o que é preciso trazer no coração, deveríamos, por isso, renunciar à Justiça e à Virtude. Bem ao contrário, todo bom e verdadeiro cristão há de saber que a Verdade, em qualquer parte onde se encontre, é propriedade do Senhor. Essa verdade, uma vez conhecida e professada, o fará rejeitar as ficções supersticiosas que se encontram até nos Livros sagrados (Agostinho, 2002, p. 116).

Nesta altura de *A doutrina cristã*, a palavra dos poetas é associada à constituição da superstição: "Varrão acrescenta que, mais tarde, o poeta

[2] Segundo a narrativa de Varrão, citada por Santo Agostinho, o mito das nove Musas teria origem em um concurso, promovido por uma cidade grega, em honra de Apolo. Teriam sido encomendadas três estátuas de musas a três diferentes artistas. O conjunto mais belo seria comprado pela cidade e ofertado ao templo do deus. Porém, os três conjuntos apresentaram igual beleza, de modo que a cidade adotou todas as nove estátuas. Porque o número de três estátuas? Agostinho explica: "não porque tivessem sido vistas em sonho, nem por terem aparecido em número de três aos olhos de algum dos moradores, mas porque – e é fácil de ser notado – todo som que constitui a base da música tem, por sua natureza, três modalidades: ou bem o som é emitido pela voz, como o emitem os que cantam com a garganta [...]; ou bem o som é produzido por sopro, como os das trombetas e flautas; ou bem é feito de uma percussão como nas cítaras, tambores e todo outro instrumento que se torna sonoro ao ser percutido" (Agostinho, 2002, p. 115). Desse modo, as Musas nem são filhas de Júpiter, nem há nenhum acontecimento sobrenatural em torno delas: na perspectiva de Agostinho, são apenas uma ficção que ilustra, sob a forma supersticiosa do mito, um princípio observável da prática musical dos homens. Logo, a arte da música é válida e humana, precisando, apenas, ser depurada da superstição mítica com que foi envolvida pelos poetas.

Hesíodo lhes deu um nome [às Musas]" (Agostinho, 2002, p. 115). Em outro momento, a proximidade entre o poeta e as instituições humanas supersticiosas é novamente afirmada:

> A superstição é tudo o que os homens instituíram em vista da fabricação e do culto de ídolos. Compreende duas coisas: de um lado, tudo o que tende ao culto de qualquer criatura como se fosse o próprio Deus. Por outro lado, tudo o que leva a consultar e fazer pactos de aliança com os demônios [...]. Essas alianças, os poetas, de fato, costumam mais evocar do que ensinar (Agostinho, 2002, p. 117).

Desse modo, a cultura poética é atingida pela crítica agostiniana das instituições supersticiosas. Ao tratar das instituições humanas não-supersticiosas, dentro das quais o autor distingue entre as úteis ou necessárias e as supérfluas, voltará a se deparar com os criadores de fábulas e articulará um novo modo de ataque a estes e suas ficções.

Sobre as artes instituídas pelos homens e que demonstram ter utilidade, sendo "convenientes para as necessidades da vida", o Padre afirma que "os cristãos não tem razão alguma para evitá-las. Eles devem, bem ao contrário, [...] dedicar-se a seu cumprimento e aprendê-las de memória" (Agostinho, 2002, p. 127). Entre essas práticas contam-se, por exemplo, o sistema de pesos e medidas, os valores monetários e os usos de vestes, mas também a gramática e o estudo de línguas. Há, contudo, as instituições estabelecidas pelos homens que, segundo a avaliação do Bispo, não apresentam nenhuma funcionalidade: a pintura e a estatuária, bem como as "mil fábulas falsas e de ficção com cujas mentiras os homens se deleitam" (Agostinho, 2002, p. 126).

Desse modo, em contraposição com a gramática, instituição humana não-supersticiosa e útil, responsável não somente pela habilidade de leitura, mas pelo conhecimento do correto significado das palavras, pela resolução de questões de tradução e pelo estudo dos tropos ou figuras, e com a eloquência, elencada entre as instituições divinas[3], uma vez que "[não] foi de

[3] Deve-se notar que o posicionamento de Agostinho sobre a retórica não é menos severa do que com relação à poesia. Ao considerar a eloquência uma instituição instituída por Deus, o autor de *A doutrina cristã* desautoriza o orador enquanto detentor de uma arte, realçando a naturalidade tanto dos efeitos da eloquência, quanto do próprio dom do orador. Sobre a questão, Agostinho se utiliza de uma analogia com o simples ato de andar: pode-se descrever o ato em seus detalhes, sem dúvida, mas não se aprende a andar estudando os preceitos do movimento! Sobre os manuais de retórica e seu estudo, o autor pondera: "É como se alguém, querendo dar os princípios da

instituição dos homens que uma exposição agradável arraste o ouvinte; que uma narração breve e clara insinue facilmente o que intenta, e que a variedade sustente a atenção sem cansaço" (Agostinho, 2002, p. 139), a palavra poética é demitida do conjunto de artes e saberes a serem aprendidos e utilizados pelo letrado cristão, tendo sido associada aos mitos e cultos pagãos e à frivolidade dos que procuram divertir-se em teatros, aplaudindo "mil fábulas falsas". Essas duas linhas de crítica apresentadas em *A doutrina cristã*, a que articula poesia e mito e a que censura o deleite com as ficções dos poetas, serão aprofundadas por Agostinho em duas de suas obras capitais, *A Cidade de Deus* e as *Confissões*.

A musa infernal de uma cidade corrompida

Como dito mais acima, consta, no pensamento de Santo Agostinho, a censura da imoralidade representada nos cantos poéticos, que pintariam os deuses segundo uma "mitologia impura", de acordo com a expressão do

marcha, advertisse que não se deve levantar o pé que está atrás, a não ser quando já estivesse pousado o pé dianteiro, e descrevesse em seguida, ponto por ponto, como é preciso mover as articulações dos pés e dos joelhos. Sem dúvida, é certo o que se diz, não se anda de outro modo. Mas os homens andam mais facilmente fazendo esses movimentos do que se dando conta, ao fazê-lo, ou entendendo as regras explicadas. Quanto aos que não podem andar, eles se preocupam menos ainda com esses princípios, os quais não têm possibilidade de aplicar" (Agostinho, 2002, p. 140).

Porém, o processo de feitura de *A doutrina cristã* guarda uma peculiaridade: seu autor organizou a obra em quatro livros e os três primeiros foram publicados em conjunto, no ano de 396; o quarto foi adicionado aos demais apenas em 423 e nele Agostinho se detém de modo mais acurado em preceitos retóricos, inclusive defendendo seu uso pelos pregadores cristãos: "Quem ousará, pois, afirmar que a verdade deve enfrentar a mentira com defensores desarmados? Seria assim? Então, esses oradores, que se esforçam para persuadir o erro, saberiam desde o proêmio conquistar o auditório e torná-lo benévolo e dócil, ao passo que os defensores da verdade não o conseguiriam? Aqueles apresentariam seus erros com concisão, clareza, verossimilhança e estes apresentariam a verdade de maneira a torná-la insípida, difícil de compreensão e finalmente desagradável de ser crida?" (Agostinho, 2002, p. 208). O pregador como orador, no contexto do livro IV, é tomado como "defensor da fé verdadeira e adversário do erro" (Agostinho, 2002, p. 211) e, nessa condição, pode e deve fazer uso hábil da arte retórica para incrementar a eficácia do discurso. A que se deve tal diferença de perspectiva? Um dos fatores para tal deve ser localizado no contexto polêmico no interior do próprio cristianismo. Como observa Papa: "No decorrer do século [IV] houve uma afirmação do discurso cristão ortodoxo, fato esse que irá imperar oficialmente ao longo do processo histórico. Foi por meio da retórica contida em seus discursos, sermões, homilias, tratados e correspondências que os Bispos elaboraram a imagem que deveria reforçar suas ações políticas, sociais e religiosas, colaborando assim, para a solidificação desse discurso" (Papa, 2009, p. 62).

Vale notar, entretanto, que mesmo essa reabilitação da arte retórica no livro IV de *A doutrina cristã* é relativa, uma vez que Agostinho reitera a submissão dos artifícios do orador à necessidade de estar sempre próximo das verdades sagradas e da Palavra revelada, ou seja, a eloquência deve estar submetida à sabedoria das Escrituras: "Assim, quem era menor por seu próprio vocabulário crescerá pelo testemunho das magníficas palavras da Escritura. Ele agradará, certamente, ao provar com citações escriturísticas, já que pode desagradar com suas palavras pessoais" (Agostinho, 2002, p. 213).

autor das *Confissões*. Também em *A Cidade de Deus*, várias são as passagens em que é condenada a licenciosidade dos espetáculos ligados aos diversos cultos de deuses. O Padre comenta: "os histriões mais vis cantavam tais obscenidades que seria vergonhoso ouvi-las, já não digo para a mãe dos deuses, mas para a mãe de qualquer senador, para a mãe de cidadão honesto, para a mãe dos próprios bufões" (Agostinho, 2012, p. 84).

Contudo, esse gesto crítico não se esgota no combate ao mau exemplo. É preciso lê-lo como um gesto político de afirmação da Igreja em polêmica contra aqueles que apontavam a expansão do cristianismo como fator responsável pela crise romana, o que se agrava no contexto das invasões bárbaras tornadas mais intensas no século IV. Nesse sentido, se, em *A doutrina cristã*, a palavra do poeta fora articulada às instituições humanas supersticiosas, baseadas nos mitos pagãos, em *A Cidade de Deus* ela é assimilada às instituições públicas da cidade, que encontram legitimação nos cultos e festejos em honra dos deuses, nos quais, por seu turno, os cantos e as representações teatrais desempenham papel central. Portanto, ao criticar a poesia, Agostinho ataca as representações religiosas que sustentam a autoridade de instituições não-cristãs, atingindo, por consequência, os próprios fundamentos da autoridade destas. A essa cidade pagã, tão imoral e corrompida como o são os seus deuses, deveria sobrepor-se a Cidade de Deus, que as comunidades cristãs anunciam.

Para deixar claro como se dá essa "simbiose" entre poesia e cidade, Agostinho recorre, novamente, à obra de Marco Varrão e sua distinção entre três modos de teologia: a "fabulosa", tal como cantada pelos poetas; a "civil", que se formaliza nos cultos e festividades tal como praticados pelas cidades; e a "natural", advinda das especulações filosóficas acerca da natureza.

Segundo o autor, Varrão teria considerado mais digna de consideração a teologia natural filosófica, mas teria cometido um equívoco crucial, ao resguardar a importância da teologia civil como instituição. Para Agostinho, o gesto de Varrão põe em perspectiva privilegiada os costumes dos homens, em detrimento da busca da verdade nos assuntos divinos: "Vês claramente quanta distinção devia mediar entre as coisas divinas e as humanas frioleiras e mentiras. Mas temes as viciosíssimas opiniões dos povos sobre as

superstições públicas, costumes que desdizem a natureza dos deuses" (Agostinho, 2012, p. 280). Há, portanto, que dissociar nitidamente as "coisas divinas" das "humanas mentiras", imperativo que está presente em *Sobre a mentira* (395), onde Agostinho afirma: "todas as mentiras, independentemente de sua profundidade, devem ser afastadas tratando-se da doutrina religiosa, bem como de todos os seus ensinamentos e comandos, provenientes do estudo e do aprendizado dela" (Agostinho, 2016, p. 74). Ora, na perspectiva de *Sobre a mentira*, Varrão poderia pertencer à categoria dos aduladores[4], "os que desejam mentir para agradar as outras pessoas, sendo por elas aplaudidos" (Agostinho, 2016, p. 78); os poetas e seu público, por sua vez, poderiam ser identificados no grupo dos impostores, os que "deleitam-se na mentira, ficam felizes com a própria falácia" (Agostinho, 2016, p. 78). As mentiras contadas por aduladores e impostores não são necessariamente maléficas (embora seja preciso sempre evitá-las, o Padre reitera), sendo caracterizadas uma como "mentira dos falsos oradores, feita com intuito de agradar pela cupidez e beleza do discurso proferido" e a outra como "'a mentira pela mentira', ou seja, mentira feita por si só, ou ainda a 'pura mentira'." (Agostinho, 2016, p. 97).

Entretanto, a perspectiva de Agostinho é clara: a teologia dos poetas e a teologia dos cultos públicos são mentiras acerca da natureza divina, logo, uma espécie de mentira que de modo algum pode ser aceita: "A primeira espécie de mentira é a que devemos evitar com todo empenho e, de longe, aquela da qual mais devemos fugir: a mentira referente à doutrina religiosa. Não há qualquer condição que torne a condução desta mentira justificada" (Agostinho, 2016, p. 97). Aqui reúnem-se, para o autor de *A Cidade de Deus*, o teatro e a cidade, as representações da teologia fabulosa nos cantos dos poetas e as da teologia civil, nos cultos urbanos, entendidas por Agostinho como uma única prática, que enraíza o engano e o vício na vida de toda a comunidade:

[4] Vale notar a proximidade entre as considerações agostinianas e aquelas apresentadas por Platão, no *Górgias*. No diálogo platônico, Sócrates tacha os oradores de "aduladores", pois teriam em vista o aplauso (e a remuneração) do público, em vez de o compromisso com a verdade – tarefa esta que o filósofo deveria tomar para si, mesmo que verdade desagrade. Ainda no diálogo, Sócrates aponta a ligação entre a atividade desses aduladores, seu descompromisso com a verdade, e a corrupção da cidade. Perspectiva muito similar à que se faz presente no pensamento político de Santo Agostinho.

> Ninguém [...] alcança a vida eterna pela teologia fabulosa, nem pela civil. Aquela semeia a torpeza dos deuses com ficções, esta colhe-as com aplauso. Aquela espalha mentiras, esta recolhe-as. Aquela afronta as coisas divinas com falsos crimes, esta abrange nas coisas divinas a representação de tais crimes. Aquela celebra em versos as nefandas ficções dos homens sobre os deuses, esta consagra-as em suas festividades. Aquela canta os delitos e as calamidades dos deuses, esta ama-os. Aquela publica-os ou finge-os, esta, porém, afirma-os como verdadeiros ou deleita-se até mesmo nos falsos. Ambas impuras e ambas condenáveis; mas aquela, teatral, confessa de público a própria torpeza, e esta, civil, cobre-se com a torpeza daquela (Agostinho, 2012, p. 281).

Desta feita, para Agostinho, se "a teologia fabulosa [...] reduz-se à teologia civil [e] esta [...] é parte da outra", nenhuma das duas pode ser "considerada merecedora de culto e prática" (Agostinho, 2012, p. 283). Indissociáveis, a teologia fabulosa poética e a teologia civil são julgadas indignas e desonestas, perpetradoras de "imundícias" e ligadas ou ao culto de homens, apenas divinizados pela memória de feitos notáveis, ou a verdadeiros "espíritos imundos", demoníacos, que conduziriam os homens ao engano, em uma releitura, em sentido negativo, da tradicional noção da inspiração poética oriunda de instâncias sobre-humanas, agora não mais produto da ação das Musas, mas de sereias maliciosas e infernais:

> Como [...] atribuir-se o poder de dar a vida eterna a qualquer desses deuses, a quem seus próprios ídolos e ritos persuadem serem a imagem mais perfeita das formas, da idade, do sexo, do ornato, dos matrimônios, das genealogias e dos ritos reprovados abertamente pelos deuses fabulosos? Em tudo isso deixa-se entrever que foram homens e, de acordo com a vida ou a morte de cada qual, constituíram-se ritos e solenidades para eles, ou imundíssimos espíritos que, aproveitando-se de qualquer ocasião, acaçaparam-se nas mentes humanas, para seduzi-las (Agostinho, 2012, p. 287).

No capítulo 18 do livro VII, Agostinho, recorrendo à linha evemerista[5] de interpretação dos mitos antigos, retira dos deuses seu estatuto divino e os reduz à condição mortal, desnudando-os como mera superstição, reforçada e difundida, porém, pela eficácia da palavra dos poetas (em consórcio com forças demoníacas): "A razão mais verossímil que se pode dar é haverem os

[5] O evemerismo, nome derivado do de Evêmero de Agrigento (*ca.* 330 a.C.-250 a.C.), consolidou-se como método de interpretação dos mitos desde uma perspectiva histórica e social, afirmando serem as narrativas de deuses e heróis transformações da memória de feitos notáveis de homens antigos. O evemerismo foi intensamente usado por outros pensadores cristãos em sua leitura crítica da mitologia greco-romana.

deuses sido homens e deverem à lisonja que os fez deuses as solenidades e os ritos [que o poeta] soube compor segundo o espírito, o caráter, os atos e o destino de cada um deles" (Agostinho, 2012, p. 321). Em seguida, complementa: "essas tradições sacrílegas espalharam-se por toda parte, abonadas pelas engenhosas mentiras dos poetas e pelas seduções dos espíritos de malícia" (Agostinho, 2012, p. 321). Veja-se, então, como Agostinho se apropria do tradicional consórcio entre poeta e divindade, responsável pela autoridade da palavra poética, e a demoniza. Dessa maneira, transforma a natureza do canto: de âmbito em que se abria a possibilidade de contato entre o plano divino e o plano humano (Detienne, 2013), a produto de uma ação sobrenatural demoníaca, que conduz o espírito ao engano, fazendo-o tomar por verdadeiro o que é falsidade.

Porém, a crítica de Santo Agostinho à palavra e à representação poética não se limita a censurá-las por colaborarem com os costumes e ritos pagãos da cidade e legitimarem, com superstições pecaminosas, instituições públicas que devem ser superadas pela emergência da Cidade de Deus. A análise de Agostinho sobre os efeitos da palavra poética percorre também a interioridade do ouvinte/espectador, no sentido de demonstrar que o apego ao gozo de paixões intensas – as de terror e compaixão, excitadas principalmente pelo teatro – se baseia em uma percepção distorcida, turvada pelo pecado porque distante da luz da verdade divina, da virtude teologal da caridade.

Uma crítica da catarse: entre dor e compaixão, o sentimento da caridade

No texto da *Arte poética*, o Estagirita havia definido: "[é] a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atrativo adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções" (Aristóteles, 2014, p. 24). O Agostinho narrador das *Confissões* relembra o jovem Agostinho que frequentava assiduamente o teatro, em busca do "prazer dramático": "em tempos passados, compartilhava no teatro da satisfação dos amantes que mutuamente se gozavam pela torpeza, se bem que espetáculos destes não passassem de

mera ficção" (Agostinho, 2013, p. 66). Nas reflexões sobre suas próprias reações diante das representações cênicas, o Bispo parece não perder de vista a definição aristotélica:

> Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura? Com efeito, tanto mais cada um se comove com tais cenas quanto menos *curado* se acha de tais afetos (deletérios). Mas ao sofrimento próprio chamamos ordinariamente *desgraça*, e à comparticipação das dores alheias, *compaixão*. [...].
> Amamos, portanto, as lágrimas e as dores. Mas todo homem deseja o gozo. Ora, ainda que a ninguém apraza ser desgraçado, apraz-nos contudo o ser compadecidos. Não gostaremos nós dessas emoções *dolorosas* pelo único motivo de que a compaixão é companheira inseparável da dor? (Agostinho, 2013, p. 65).

Na análise de Agostinho sobre o efeito do drama, é de fundamental importância a combinação entre "dor" e "compaixão", a fim, porém, de depurar o amálgama de sofrimento e prazer, no intuito de identificar, com precisão, em que reside o quinhão aprazível da experiência de fruição da tragédia e o que ele significa.

Nesse sentido, embora reconheça que a intensidade da experiência catártica esteja na identificação entre o espectador e as "lágrimas e as dores" representadas, ou seja, nas emoções dolorosas e nos afetos "deletérios", não seriam estes o cerne do prazer da representação trágica, mas a busca de uma experiência da compaixão, a que acompanha a dor e o condoer-se dramáticos, mas que, veladamente, acena também para uma outra experiência: a caridade e a misericórdia. A compaixão trágica, portanto, aparece como forma mundana — impura porque mesclada com dor e prazer egoístas — do sentimento cristão da caridade: "deve-se repelir a compaixão? De modo nenhum. Convém, portanto, amar, alguma vez, as dores. Mas acautela-te da impureza, ó minha alma [...]; foge da impureza" (Agostinho, 2013, p. 66).

A compaixão trágica, forma impura de caridade, estaria restrita ao palco, estimulando, pela ficção, um prazer individual que se compraz no condoer-se, sem abrir-se para o outro em amor fraternal: "Que compaixão é essa em assuntos fictícios e cênicos, se não induz o espectador a prestar

auxílio, mas somente o convida à angústia e a comprazer ao dramaturgo, na proporção da dor que experimenta?" (Agostinho, 2013, p. 65). Por outro lado, a piedade e a caridade pautadas na misericórdia fraternal cristã mostram-se como a experiência plena de abertura ao outro, depurada de qualquer prazer que se imiscua no sofrimento alheio. A perspectiva a partir da qual o Agostinho cristão observa a experiência do jovem pagão promove a percepção do que seria o verdadeiro sentido espiritual daqueles sentimentos, a ser dissociado da confusão mundana:

> Hoje, porém, compadeço-me mais do homem que se alegra no vício [...]. Esta piedade é mais real. Porém a dor não encontra nela prazer algum. Ainda que o dever da caridade aprove que nos condoamos do infeliz, todavia aquele que fraternalmente é misericordioso preferiria que nenhuma dor houvesse de que se compadecesse (Agostinho, 2013, p. 66).

O sentido verdadeiro do prazer experimentado na representação trágica está, pois, ligado não à mistura de temor e compaixão, mas a um vislumbre do sentimento da caridade, que pode implicar o condoer-se pelo sofrimento, mas não permite que o amor às lágrimas transforme-se no horizonte último de uma fruição egoísta dos próprios afetos.

A diferença ontológica entre o narrador das *Confissões* e o jovem protagonista da narrativa é fundamental para essa crítica da catarse, cujo objetivo é a "depuração" do sentimento antes vivenciado, mas agora revelado em seu significado. Apenas diante da presença de Deus, como sede do Ser e da Verdade, seria possível apreender, no erro passado, um caminho que já se percorria em direção à luz divina, pois "[t]odas as vezes que se investiga o homem, transcende-se o próprio homem e se atinge o que é mais poderoso e vital do que ele mesmo, a saber, o processo de sua libertação na verdade" (Leão, 2013, p. 22). A respeito do efeito pretendido por suas memórias, o hiponense declara: "Consolam-se [...] os bons ao ouvirem os males passados daqueles que já não sofrem. Deleitam-se não por serem males, mas porque o foram e agora não o são" (Agostinho, 2013, p. 239). Já não são males as ilusões passadas porque Deus, manancial em que "permanecem as origens imutáveis de todas as coisas mutáveis e vivem as razões eternas das coisas transitórias" (Agostinho, 2013, p. 32), por meio de

Sua presença desvela a verdade do que, antes, era "fumo e vento" (Agostinho, 2013, p. 46-47), redirecionando para Si não apenas o indivíduo, mas a totalidade da experiência deste com o próprio mundo: "Eu pecava, porque em vez de procurar em Deus os prazeres, as grandezas e as verdades, procurava-os nas suas criaturas: em mim e nos outros. Por isso, precipitava-me na dor, na confusão e no erro" (Agostinho, 2013, p. 50).

Tendo depurado a experiência catártica do teatro e atingido o sentimento de caridade, vale indagar: o que significa, para o pensamento de Agostinho, a caridade? Sem dúvida, nele ecoa o ensinamento de São Paulo, onde se afirma: entre a fé, a esperança e a caridade, esta é virtude mais importante (I Cor 13, 13). A importância da caridade, para o Apóstolo dos Gentios, está em ser um elemento político fundamental para a coesão e resistência dos grupos cristãos recém-estabelecidos. Esta é a perspectiva do hino à caridade, presente na primeira carta aos coríntios, cuja comunidade se via abalada por rixas internas, e do elogio aos tessalonicenses, em que celebra a manutenção da comunidade fundada por ele, Silvano e Timóteo na Macedônia. À comunidade tessalônica, Paulo diz:

> Irmãos, por vossa causa sentimo-nos obrigados a dar continuamente graças a Deus, pois a vossa fé está crescendo muito, e a caridade que tendes uns pelos outros aumenta em cada um de vós, a tal ponto que sois o nosso orgulho entre as Igrejas de Deus, por causa da vossa perseverança e da vossa fé em todas as perseguições e tribulações que suportais (II Ts 1, 3-4).

Para o autor de *A doutrina cristã*, a caridade formaliza um duplo amor: o amor a Deus, que está acima dos homens, e o amor aos semelhantes, que só pode emergir quando se desfaz a concupiscência, "[o] movimento da alma cujo fim é fruir de si próprio, do próximo e de qualquer objeto sensível, sem referência a Deus" (Agostinho, 2002, p. 166). Contudo, segundo o raciocínio de Agostinho, é evidente que a Deus se deve amar acima de todas as coisas e que somente Ele é, por si próprio, digno de amor. Logo, o próximo deve ser amado, mas na medida em que é amado por causa de Deus, ou seja, não enquanto pecador ou de forma corpórea e sensível, mas enquanto alma, o âmbito por meio do qual se pode fruir Deus:

> O pecador [...], enquanto pecador, não merece ser amado: mas todo homem, enquanto tal, deve ser amado por causa de Deus. Deus, porém, por si próprio é digno de amor. E já que Deus deve ser amado mais do que todos os homens, cada um deve amar a Deus mais do que a si próprio.
> Da mesma forma, deve-se amar o nosso próximo mais do que a nosso corpo, porque todas as coisas hão de ser amadas por Deus, e o próximo pode gozar de Deus conosco, ao passo que não o pode nosso corpo. Pois o corpo vive de alma e é por ela que gozaremos de Deus (Agostinho, 2002, p. 66).

Desse modo, a caridade fraternal não se confunde com qualquer noção de assistência material. Pode ser entendida, antes, como um estado espiritual que se estabeleceria entre duas almas que, juntas, estão ou podem vir a estar em gozo de Deus. O gesto de ir ao outro, quando animado pela caridade, virtude despertada no convertido pelo exemplo do amor puro de Deus por todas as suas criaturas, tem por efeito irradiar também no outro um vislumbre desse amor, abrindo a possibilidade para que ele venha a amar, não aquele de quem recebe a caridade, mas a fonte do amor que anima a própria caridade. Assim, como já percebera São Paulo, Agostinho entende esta virtude como algo essencial para o fortalecimento e para a propagação da fé cristã. Em *A doutrina cristã*, retomando o paralelo com os efeitos teatrais, ele diz:

> [...] devemos querer acima de tudo que todos amem a Deus conosco, e que toda ajuda que lhes dermos que que deles recebermos seja orientada para essa única finalidade.
> Nos palcos da iniquidade, é um fato o espectador gostar, em especial, de um artista e julgar a arte dele como de grande valia ou ainda considerar isso como o bem supremo. Igualmente, gosta de todos os que partilham dessa admiração. Não por causa desses admiradores, mas por causa do ídolo comum. E quanto mais o amor por aquele artista for ardente, tanto mais o admirador esforçar-se-á, por todos os meios a seu alcance, de o fazer admirar por muitos e desejará exibi-lo a uma grande plateia. Se encontrar alguém indiferente, estimulá-lo-á o quanto pode, com elogios ao artista de sua predileção. Se encontrar um que se oponha, aborrece-se veementemente com o menosprezo a seu favorito. Por todos os meios, procura reparar esse descaso.
> E a nós, então, o que nos convém fazer em relação a Deus? Como estender o seu amor, cujo gozo consiste na felicidade; de quem todos que o amam recebem o próprio ser e o favor de o amar [...]?
> Daí segue que devemos amar até nossos inimigos. Nós não os tememos, na verdade, visto que não podem nos tirar aquele a quem amamos. Mas nós nos compadecemos deles, porque nos odeiam, tanto mais quanto estão distantes do objeto de nosso amor. E se acaso voltassem a ele, necessariamente amá-lo-iam, como o Bem beatificante, e a nós, como co-participantes de tão grande bem (Agostinho, 2002, p.67).

O excerto é longo, mas definitivamente elucidativo. O amor de Deus, que está acima dos homens, é o eixo vertical que mantém coesa, horizontalmente, a comunidade dos Seus "admiradores", que se amam uns aos outros naquilo que têm em comum, o objeto de sua admiração. Mas o amor de Deus também anima a expansão dessa comunidade, fazendo com que seus membros procurem atrair os indiferentes e, até mesmo, aproximar-se dos que lhes são hostis: estes, ao se converterem, despertarão não somente para o grande Bem, mas também para o amor dos outros admiradores, identificando-se, mutuamente, como co-partícipes no amor divino. Portanto, a caridade fraternal faz manifestar e propagar, no plano das relações horizontais entre o homem e seus semelhantes, o amor puro que cada um vota Àquele que está acima de todos.

A virtude da caridade se revela, desse modo, um dos pilares da comunidade cristã. Por isso, a crítica de Agostinho à teologia fabulosa dos poetas, que celebra publicamente e reforça simbolicamente a dimensão mítica-religiosa das instituições ("imorais" e "supersticiosas") da cidade pagã, bem como aos efeitos concupiscentes do drama trágico, deve ser vista como momento de uma estratégia mais ampla, que aponta para um projeto político específico, qual seja, o da afirmação e defesa de um modelo para as relações sociais da Cidade de Deus.

O que podem ensinar as palavras?

Na crítica agostiniana, a palavra do poeta, este antigo mestre da verdade (Detienne, 2013), vê-se atrelada à falsidade de uma cidade que há de ser suplantada por uma nova, a celestial. O tradicional prestígio pedagógico da poesia – basta pensarmos na assertiva de Platão, que n'*A República* reconhecera ser Homero o educador de toda a Grécia – foi descartado. Como pudemos mencionar, também a retórica, essa "superinstituição" (Hansen, 2013), na qual Cícero, em seu *Do Orador*, vira o grande modelo de formação ideal do homem, e em que o próprio Agostinho se formara mestre, é diminuída, pelo autor de *A doutrina cristã*, à condição de acessório – seu uso pode se mostrar interessante em algumas situações, mas a habilidade nas

palavras não será, de modo algum, essencial ao orador que, com fé e oração, se atém à Palavra sagrada, fonte da Sabedoria. Diante desse quadro, do qual as duas artes do discurso mais prestigiadas são demitidas, vale indagar: teria Agostinho, que é reconhecidamente um mestre no manuseio das palavras, um modelo para o seu bom uso?

A resposta para essa questão está em *De Magistro*, diálogo escrito por volta de 389 pelo recém-convertido. Na conversa entre Agostinho e seu filho Adeodato (morto ainda na juventude) acerca da linguagem e da aprendizagem, o Doutor da Igreja assume o fundamento pragmático do uso das palavras: "Vês [...] que com a fala (*locutio*) não desejamos outra coisa senão ensinar" (Agostinho, 2009, p. 73) — ensinar que implica, na esteira platônica, o recordar: "agora estabeleço que há duas causas do falar: ou para ensinar ou para recordar aos outros e a nós mesmos" (Agostinho, 2009, p. 73-74). Nesta altura, Adeodato contrapõe ao pai os exemplos do canto e da oração individual como emprego de palavras que não parecem se ligar nem ao ensino nem à recordação, mas, ao contrário, parecem ter um fim em si mesmos. Sobre o canto, o rapaz afirma: "se de fato falar não é outra coisa que proferir palavras, vejo que isso também o fazemos quando cantamos. Mas como muitas vezes o fazemos sozinhos, sem que ninguém que aprenda esteja presente, não acredito que queiramos ensinar alguma coisa" (Agostinho, 2009, p. 73). Também — ele segue argumentando — não parece que o homem possa direcionar-se a Deus pela oração a fim de instruí-Lo (Agostinho, 2009, p. 74).

A argumentação agostiniana se esforça por reinserir mesmo esses usos nos termos da funcionalidade do ensino e da recordação, destituindo-os da possibilidade de autonomia. No canto, as palavras ocorreriam não em seu sentido inteligível, mas como modulações do som, sendo este o cerne do ato de cantar. Logo, o emprego das palavras não poderia ser tomado aí como exemplo de um uso "não funcional": a música e as palavras devem ser dissociadas, de modo que à primeira atribui-se o quinhão da agradabilidade sensível, e às segundas, o âmbito do sentido inteligível:

> Não te dás conta de que o que te agrada no canto é uma determinada modulação do som, e que, como esta pode ser acrescentada às palavras ou subtraída delas, uma

> coisa é falar e outra é cantar? De fato também se canta com as flautas e com a cítara, e inclusive cantam as aves; e às vezes nós mesmos cantarolamos alguma coisa sem palavras musicais, e este som pode ser chamado canto, mas não fala (Agostinho, 2009, p. 74).

Acerca da oração, Agostinho enfatiza o uso litúrgico da prática, como mediação entre o pregador e a assembleia, e não a reconhece como um instrumento de "comunicação" com Deus:

> Deus não tem necessidade que o recordemos com nossa locução ou o instruamos de algum modo, a fim de conceder-nos o que lhe pedimos. [...] não há necessidade de palavras quando oramos [...], a não ser talvez, como fazem os sacerdotes, a fim de manifestar as suas intenções, não para que os ouça Deus, mas para que ouçam os homens e assim, por uma espécie de assentimento, se elevem a Deus graças à recordação (Agostinho, 2009, p. 75).

Tendo reinserido a discussão no âmbito da função do uso das palavras, assumindo que ela é "instrumento prático através do qual estamos em grau de ensinar e dar informações, de evocar à memória fatos ou conceitos aos outros [e expressar] a vontade de quem fala" (Santos, *apud* Agostinho, 2009, p. 27-28), o hiponense conduz sua reflexão para as relações entre as palavras e as coisas. Em *De Magistro*, o que se elabora é uma teoria que advoga pela arbitrariedade da relação entre o signo – a palavra escrita e mesmo a fala – e a coisa representada por ele.

Agostinho faz a diferença entre a palavra-signo e a coisa e afirma que a primeira, se é referente à segunda, não pode, todavia, com ela ser confundida, estabelecendo com a coisa mesma, antes, uma relação mediada pelo significado, ou a representação produzida na consciência de quem ouve o signo enquanto articulação de determinada sequência sonora. Assim, o Bispo de Hipona pode perguntar a um desconfiado Adeodato se "homem" é o mesmo que homem, de modo que a resposta à questão passa pela distinção entre "homem" como a junção de duas sílabas e "homem" como a coisa mesma (Agostinho, 2009, p. 122-123). Logo, não são a mesma coisa. A afirmação da distinção entre signo e coisa conduz Agostinho à reflexão acerca da significação, já que "da boca de quem fala não sai a coisa que se significa, mas o signo com que ela se significa" (Agostinho, 2009, p. 125). Mas pensar a significação é pensar o que está em jogo no processo de

definição, que busca representar algo a partir de uma realidade conceitual produzida na consciência.

Ora, se o signo e a coisa não têm qualquer relação necessária ou natural entre si, a definição que se dá pela realização do signo na consciência não garante o conhecimento da coisa mesma; antes, o contrário é que é válido. Adentrando a reflexão epistemológica, a distinção entre o signo e a coisa significada se traduz, em Agostinho, no privilégio da coisa mesma, em detrimento do signo e da definição. O capítulo IX de *De Magistro* se inicia com a seguinte orientação a Adeodato: "quero [...] que compreendas que as coisas significadas devem ser mais apreciadas que os signos. Caso não penses de outra forma, tudo o que é por causa de outra coisa merece necessariamente menos estima do que aquilo por causa do qual é" (Agostinho, 2009, p. 127). O jovem apresenta algumas objeções, mas, ao fim da discussão desse tópico, fica assentado que o conhecimento da coisa tem, realmente, precedência sobre as palavras: "o signo é por causa do conhecimento, e não este por causa daquele" (Agostinho, 2009, p. 128), ou ainda, em outro trecho, "o conhecimento das coisas é mais valioso que os signos das mesmas. E, assim, deve-se antepor o conhecimento das coisas significadas ao conhecimento dos signos" (Agostinho, 2009, p. 129).

A questão, entretanto, torna-se ainda mais complexa ao centrar-se no processo de ensino, uma vez que, apesar de admitir que o conhecimento da coisa tem privilégio sobre o do signo, e que "nada aprendemos com esses signos chamados 'palavras'" (Agostinho, 2009, p. 137), Agostinho também admite que não se pode ensinar algo sem o uso dos signos: "ainda não se encontrou coisa alguma que se possa mostrar por si mesma, exceto a fala, que entre outras coisas, também se significa a si mesma" (Agostinho, 2009, p. 133). Dessa maneira, o problema é: se o ensino depende dos signos, os signos, por sua vez, para significarem eficazmente, dependem já do conhecimento da coisa mesma. Agostinho coloca a questão nos seguintes termos: "Com efeito, quando me é dado um signo, se acontece que eu não sei de que coisa é signo, nada me pode ensinar; e, porém, se já sei de que é signo, que aprendo por meio dele?" (Agostinho, 2009, p. 136).

Em que, portanto, reside a eficiência do ensino, como processo que pretende, por meio dos signos, veicular o que se quer conhecer? Agostinho

diz: "Quem [...] me ensina alguma coisa é aquele que me apresenta aos meus olhos ou a algum sentido do corpo, ou ainda à própria mente, as coisas que eu quero conhecer" (Agostinho, 2009, p. 147). Por conseguinte, faz-se necessária uma instância que garanta a certeza na correspondência entre o signo e a coisa significada, para que o conhecimento se realize na consciência daquele que aprende. Para garantir a eficiência dessa rede de correspondência, em que signos e significados se encontram no conhecimento, o autor do *De Magistro* apresenta a doutrina do Mestre interior, consultado pela alma racional individual quando esta se consulta a si mesma para atestar a veracidade dos conteúdos inteligíveis dos signos advindos do exterior – carentes de quaisquer critérios de verdade pela empiria:

> Ora, acerca de todas as coisas que compreendemos, não consultamos aquele que nos grita (*personat*) do exterior, mas a Verdade que dirige interiormente nossa alma, talvez porque as palavras nos convidaram a consultá-la. Ensina-nos, porém, aquele que é consultado, do qual se diz que habita no homem interior (Ef 3, 16). Cristo, isto é, o poder imutável de Deus e a eterna sabedoria (1Cor 1, 24) (Agostinho, 2009, p. 148-149).

Assim, a função das palavras, no entendimento do pensador cristão, se restringe a estimular, no ouvinte, o direcionar-se à sua própria interioridade, a fim de consultar, com sua alma racional, o Mestre interior, a sabedoria crística, única sede da verdade e do conhecimento para o pensador cristão:

> E quem é assim tão estultamente curioso que mande seu filho à escola para que ele aprenda o que o professor pensa?
> Ao contrário, uma vez que os mestres explicaram com palavras todas estas disciplinas que professam ensinar, e inclusive as relativas à mesma virtude e à sabedoria, aqueles que se chamam discípulos se perguntam a si mesmos se se disseram coisas verdadeiras; e fazem-no contemplando, na medida de suas forças, aquela Verdade interior, pois é então quando aprendem (Agostinho, 2009, p. 157).

Semelhantemente ao *modus operandi* do filósofo socrático, para Agostinho aquele que se utiliza da palavra deve conduzir seu interlocutor a investigar e contemplar, em seu interior, o conhecimento que, a princípio, reside ali mesmo, na dimensão espiritual que o une ao ser divino. Assim, nem o discurso retórico, nem o poético, nem mesmo o filosófico, mas a

admoestação caracterizaria a *performance* discursiva legítima, que convida ao contato entre o homem e a instância transcendente que fundamenta o conhecimento do ser e da realidade, perfazendo-se como "um apelo, uma incitação a passar do exterior ao interior, do temporal ao eterno, do sensível ao inteligível" (Agostinho, 2009, p. 162), ressaltando que é na natureza divina da alma que se encontram o inteligível e a eterna sabedoria divina. Esse papel da admoestação se evidencia na fala de Adeodato, ao fim do diálogo:

> A verdade é que eu aprendi, com a admoestação de tuas palavras, que o homem não consegue, pelas palavras, outra coisa senão ser estimulado a aprender, e que, qualquer que seja a magnitude do pensamento de quem fala, através de sua locução é muito pouco o que dele se manifesta. Ao contrário, saber se é verdade o que se diz, somente ensina aquele que, quando falava do exterior, nos admoestou que Ele habita em nosso interior, e eu o amarei, com sua ajuda, desde agora tanto mais ardentemente, quanto mais estiver adiantado em aprender (Agostinho, 2009, p. 158-159).

No *De Magistro*, tem-se, portanto, uma análise que redimensiona os usos da palavra nos limites do que Agostinho entende ser seu emprego legítimo: destituída de qualquer poder encantatório ou psicagógico, como se admitia possuírem a palavra do poeta e a do orador, é a palavra como discurso de admoestação que proporciona ao ouvinte um voltar-se sobre si, em uma reflexão que é uma experiência interior de contato com a instância transcendente divina.

A noção da admoestação como uso lícito e privilegiado da palavra dialoga com as distinções, apresentadas em *A doutrina cristã*, entre "coisas para serem utilizadas" e "coisas para serem fruídas". Agostinho efetua uma clivagem no uso e natureza da linguagem, retirando desta a possibilidade de ser fruída em si mesma, ou antes, precavendo o cristão para que poesia e eloquência, modos pecaminosamente supérfluos de emprego das palavras, não se tornem objetos de amor, direcionando a linguagem para um ideal utilitário e admitindo a presença de ornamentos e artifícios tão somente na medida em que sejam abarcados pelo uso admoestatório conduzido pelo pregador, no púlpito, em defesa ou argumentação acerca da doutrina.

Tudo discernido...

A epígrafe deste trabalho trouxe um excerto da primeira carta de São Paulo aos tessalonicenses, em que os exortava: "Discerni tudo e abraçai o que é bom". Agostinho seguiu à risca a orientação do apóstolo, percorrendo o patrimônio cultural dos "gentios" e realizando uma análise do que poderia ser utilizado com proveito pelo cristão e o que, por supérfluo, poderia ser descartado. Nesse processo, as artes da palavra – a poesia e a retórica – viram seu prestígio severamente abalado: uma, acusada de compactuar com as inaceitáveis mentiras religiosas veiculadas pelos mitos e pelos cultos aos deuses e de excitar a concupiscência dos espectadores dos teatros; a outra, como acessório, cujo uso pode ser admitido em situações de argumentação e polêmica, como estratégia de defesa da doutrina, mas que, em última análise, mostra-se dispensável caso o orador se mantenha "orante" e fiel à Palavra sagrada, já em si mesma eficaz por ser a revelação da própria verdade.

Voltemo-nos, contudo, à poesia, objeto de nossa atenção neste estudo. *A doutrina cristã* a caracterizara como arte de "puro luxo", supérflua, que visa apenas o gozo. Detendo-nos nos textos de Agostinho, vemos que sua percepção sobre a cultura poética não se restringe a essa superficialidade. Pelo contrário. O Bispo de Hipona demonstra uma compreensão acurada da importância da palavra do poeta, tanto no que concerne a sua eficácia enquanto instância legitimadora do funcionamento e autoridade das instituições da cidade pagã, celebrando a "teologia civil" com a "teologia fabulosa", quanto na intensidade dos efeitos da catarse dramática sobre o espectador, a seduzir plateias, obstando a emergência da caridade, essencial para a constituição de laços sociais embasados em um amor puro e fraternal pelo semelhante, manifestação do amor de Deus.

Na esteira dessas reflexões, frisemos: o hiponense, tendo em vista o estabelecimento de um modelo de *res publica* cujo ideal seria a Cidade celeste realizada na doutrina e na autoridade da Igreja de Roma, identificou na poesia um adversário necessário, reconhecendo sua forte presença política, tanto em um nível institucional, quanto no das relações pessoais. Portanto, o controle e a censura dessa arte mostrou-se imprescindível, se se queria

resguardar aquela comunidade cristã dos exemplos "imorais" cantados pelos poetas e mantê-la no correto espírito da caridade, afastando-a do estímulo egoístico advindo das representações teatrais, que instigavam os indivíduos a voltarem-se para si e gozarem paixões "deletérias", segundo a avaliação do Bispo. Dessa maneira, Agostinho elaborou uma densa estratégia de ataque aos valores culturais de uma cidade, no interior da qual outra se expandia e buscava se fortalecer. Curiosamente, testemunhamos algo dessa dinâmica, hoje, em dias de exposições artísticas e apresentações culturais fechadas à força política de doutrinas religiosas – porém, sem nenhum traço da profundidade intelectual e do talento literário de Santo Agostinho. Os tempos acenam apenas com os elementos obscuros dos conflitos político-culturais: proselitismo, intransigência e censura.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO. *A cidade de Deus: contra os pagãos (Parte I)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. *Confissões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *De Magistro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *Sobre a mentira – De mendacio*. Campinas: Ecclesiae, 2016.

ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: BRUNA, Jaime. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2014.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2016.

DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. As confissões: uma caminhada da libertação. In: MARRONE, Steven. A filosofia medieval em seu contexto. In: MCGRADE, A. S. *Filosofia medieval*. São Paulo: Ideias & Letras, 2013. p. 27-70.

PAPA, Helena Amália. Cristianismo ortodoxo *versus* cristianismo heterodoxo: uma análise político-religiosa da contenda entre Basílio de Cesareia e Eunômio de Cízico (séc. IV d.C.). São Paulo: Unesp, 2009.154 p. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social., Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" São Paulo, 2009.

PLATÃO. *Górgias*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *A República; ou: Sobre a justiça – gênero político*. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 2000.

JOSEPH CONRAD: IRONIA E CINISMO

Valmir Percival Guimarães[*]

RESUMO: Os fundamentos da consciência que tornam inautênticas as suas operações cognitivas de apreensão do mundo são determinados pela natureza da própria linguagem. Quando pensamos que dizemos a verdade, na realidade estamos usando figuras de linguagem desgastadas. Contudo, podemos inferir que a linguagem agora simplesmente se tornou uma questão de figuras gastas, ditando o que acreditamos ser verdade. Assim, a natureza da língua e a forma como é recebida por nós, por sua vez, determina o que podemos fazer com ela. A distorção da verdade, por outras palavras, isto é, a distorção do poder de observar como a consciência tem como sua causa subjacente a linguagem, o estado da linguagem, a situação da linguagem.
PALAVRAS-CHAVE: Cinismo. Ironia. Linguagem. Literatura. Literariedade.

ABSTRACT: The foundations of consciousness that render their cognitive operations of apprehension of the world inauthentic are determined by the nature of language itself. When we think we are telling the truth, we are actually using worn-out language pictures. However, we can infer that language now has simply become a matter of worn figures, dictating what we believe to be true. So the nature of language and the way it is received by us, in turn determines what we can do with she. The distortion of truth, in other words, the distortion of the power to observe how consciousness has as its underlying cause the language, the state of language, the situation of language.
KEYWORDS: Cynicism. Irony. Language. Literature. Literacy.

Um dos maiores estilistas da língua Inglesa do século XIX, de origem ucraniana Józef Teodor Konrad Korzeniowski (1857-1924) é autor de uma extensa bibliografia. Nascido em uma pequena província da Ucrânia, no entanto, mesmo antes da maturidade deixa sua terra natal em direção à Marselha, na França para tornar-se marinheiro mercante. Já em 1878 decide ir para a Inglaterra para servir a marinha britânica e com isso viaja para

[*] Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

diversas cidades da Ásia, África, América e Europa. Após tornar-se capitão de longo curso da Marinha Inglesa consegue a cidadania britânica e adota o nome de Joseph Conrad. Dentre seus principais livros estão: *The Nigger of the Narcissus*[1] (1897), *Heart of darkness*[2] (1899), *Lord Jim* (1900), *Nostromo* (1904), *The Secret Agent*[3] (1907), *Under Western Eyes*[4] (1911), *Victory*[5] (1915) e *The Shadow Line*[6] (1917). As viagens que Conrad realizou a bordo de um navio serviram de substrato para a maioria de suas histórias que contempla a vida no mar e variadas viagens a portos estrangeiros. No entanto, a literatura de Conrad não se resume a somente temas de viagem, nas entrelinhas é possível perceber o homem **civilizado** em crise com a própria identidade diante da natureza selvagem. Tendo em vista este longo itinerário, pensamos em Charles Marlow, que é um narrador recorrente das obras de Joseph Conrad. A narrativa de Marlow se pauta em acontecimentos passados, ele faz uso de uma perspectiva que se encontra tanto na tensão entre a autonomia pessoal quanto na responsabilidade social que os acontecimentos sugerem. O romance que mais representa essa dualidade de Marlow seria *Heart of darkness*. No Brasil ficou conhecido como "Coração das trevas", no entanto esse romance foi consagrado em sua primeira versão em formato *pulp* pela *Blackwood's magazine* em um trabalho intitulado *Youth: a narrative and two histories*, em 1902, na Inglaterra. Nesse sentido quando conhecemos a história percebemos que o narrador que é também protagonista Marlow não comete crime, contudo é possível inferir que ele não deixa de ser cúmplice. Sabemos que esse crime provocou o genocídio de milhares de negros no Congo Belga no final do século XIX com a finalidade de enriquecer parte da Europa com a exploração do marfim. Entretanto, nas palavras de Marlow, homem de coração largo e mente estreita, o procedimento não passava de nobre e justo (noble enterprise) (Conrad, 2011, p.108). Nessa ótica, a distância em que Marlow se coloca dos fatos quando descreve sua aventura na África, além de ser

[1] *O negro do Narciso*.
[2] *Coração das trevas*.
[3] *O Agente Secreto*.
[4] *Sob os Olhos do Ocidente*.
[5] *Vitória*.
[6] *A linha da sombra*.

prova de seu testemunho da exploração de marfim do Congo no século XIX, alude também à ideia da impossibilidade desse narrador protagonista reconstruir a sua vivência de modo efetivo, isso pelo fato de que ele tem apenas como dispositivo a sua fala em tom de retrospecto e memorialística; isso ocorre de modo perverso na narrativa de Marlow que parece referir-se à própria "irrealidade da situação vivida" que, por sua vez coincide com o "sentimento comum que afirma a impossibilidade de algo" (Sellingmann-Silva, 2008, p. 75), como por exemplo, a exploração desenfreada de marfim no continente africano ocorrer de forma tão insensata no século XIX. Nesse sentido, é como se o desvio da norma equiparasse, sobretudo, a confusão da própria norma, pois Marlow ao mesmo em que afirma a sua narrativa apresenta-se nesse caso como um modo de defesa da própria verdade que ele deveria enunciar a verdade nua aos seus próprios olhos. Contudo, a ironia assume a sua duplicidade que está tanto na defesa quanto na participação do protagonista da história que conta que sabemos estar em um contexto que marca com violência o processo civilizatório do século XIX na África.

Observando este trecho de *Heart of darkness*: "*They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind – as is very proper for those who tackle a darkness*"[7] (Conrad, 2011, p. 89); percebemos que Marlow faz referência ao procedimento de força bruta (*brute force*) praticado pelos exploradores (brancos), no entanto, por outro lado ele define esse método como "uma forma de extorsão e nada mais"[8]. Desse modo, até certo ponto esse protagonista demonstra uma censura moral quando diz respeito à violência e ao roubo (*robbery with violence*) e, em seguida, ele inverte o sentido de sua censura, ao fazer uso da palavra "apropriado" (*proper*). Além disso, Conrad coloca a ironia verbal e ela atua como uma espécie de fraseologia própria da retórica imperial. O que ocorre nesse caso, como se percebe com o trecho destacado acima é a descrição sórdida do próprio processo ao qual é denominado como civilizatório. Afinal, o protagonista, da

[7] "Eles se apoderavam do que conseguiam tomar, apenas pelo fato de estar ali para ser tomado. Tudo era apenas roubo com violência, agravado pelos assassinatos em larga escala, e homens avançando às cegas – como é bem apropriado àqueles que enfrentam a escuridão".

[8] "was merely a squeeze , and nothing more".

mesma forma que Kurtz estava a serviço do progresso e essa é a justificativa a qual eles usam para com a obrigação do trabalho. Em outros termos, além da justaposição de elementos dispares; Marlow, enquanto testemunha da violência encenada no Congo Belga ao mesmo em que censura ele legitima o processo de exploração. Ele dá sinais de que compreende o processo de opressão e o apoia, pois demonstra uma excepcional capacidade de manter uma postura equilibrada entre oposições, as quais o fazem oscilar entre a oposição que consiste na autonomia pessoal de um lado e a responsabilidade social de outro.

Isso se deve ao fato deste narrador protagonista ser capaz de demonstrar entusiasmo ao defender o processo de exploração e de ao mesmo tempo comprovar a sua fidelidade aos dois polos (autonomia pessoal/responsabilidade social) com sua fala. Com esse paradoxo, o narrador Marlow de *Heart of darkness* genuinamente se mantém como uma antítese no sentido em que essa dualidade de posições é por sua vez o seu próprio mecanismo irônico. Por outras palavras, poderíamos pensar que essa ambivalência pode ser entendida como uma racionalização, da qual surge uma manipulação deliberada e consciente da linguagem, a fim de produzir um efeito retórico (ambivalência/paradoxo) que por sua vez entendemos ser o eixo da estética conradiana, quando a relacionamos à ideia complexa de ironia. Contudo, a "técnica de apresentação irônica não permite que se compreenda bem onde acaba a condenação e começa a aprovação. A ambivalência da ironia serve a Conrad para mediar provisoriamente as contradições" (Oliva,1973 *apud* Lima, 2003, p. 192).

Há que se observar que, além disso, mesmo diante da estranheza provocada pelo deslocamento de significado, o qual se deve ao fato desta concisão não estar alinhada àquilo que parece ser possível ler nas frases que compõem o enredo, como já se disse, em *Heart of darkness* temos um narrador protagonista em uma batalha para transmitir o significado do seu testemunho humano por via da linguagem, no entanto, ela parece não dar conta do caos da experiência e, por isso, esse narrador expressa apenas impressões de um significado temporário. Vejamos:

> *It seems to me I`m trying to tell you a dream – making a vain attempt, because no relation of dream can convey the dream- sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dream*[9] (Conrad, 2011, p. 105).

Para todos os efeitos, este conjunto de vetores que podem dar significação à história de *Heart of darkness*, o interpretamos como uma revelação da impossibilidade de revelação. Isto é, a impossibilidade de se ter acesso à verdade propriamente dos fatos, é justamente pelo fato de que essas verdades se encontram sob o poder de revelação de quem atuou apenas como testemunha da história que conta. Hillis Miller (1995) compara *Heart of darkness* a uma narrativa onírica, isso pelo fato de que a história vivida por Marlow torna-se impossível de ser transmitida até mesmo pela impossibilidade de se transmitir as sensações de um sonho. Essa metáfora aparece no sentido de que os fatos de uma vida estão para a sensação de uma vida, pois, a sensação pode apenas ser vivenciada diretamente e não pode ser comunicada aos outros nem via oral nem escrita: "Vivemos do mesmo modo que sonhamos – sozinhos" (Miller, 1995, p. 209).

Desse modo, se observarmos, tanto em *Heart of darkness* quanto em *Lord Jim* (1900), o narrador Marlow revela sua insatisfação com a sua audiência. Pois, a sua tentativa em *Heart of darkness* de acalmar o público passa pela tentativa de demonstrar segurança no relato e isso o leva a uma racionalização em cima do discurso que busca a todo momento novas formas de expressão: "Não via o homem no nome tanto quanto vocês. Vocês veem? Veem a história? Veem alguma coisa?" (Conrad, 2002, p. 44).

Em *Lord Jim*, o envolvimento de Marlow com Jim demostra que ele é obrigado a mudar o seu centro de análise de uma forma consciente, assim, a consciência irônica de sua retórica desencadeia um paradoxo, tal qual o que podemos ler em relação ao seu tratamento com Breierly:

> *The sting of life could do no more to his complacent soul than the scratch of a pin to the smooth face of a rock. This was enviable. As I looked at him flanking on one side the*

[9] "Parece que estou tentando contar-lhes um sonho – fazendo uma vã tentativa, porque nenhum relato de sonho pode transportar-nos à sensação do sonho, aquela mistura de absurdo, surpresa e atordoamento em meio a um tremor de incontida revolta, aquela noção de ser capturado pelo incrível que não é nada mais do que a precisa essência dos sonhos...".

> *unassuming pale-faced magistrate who presided at the inquiry, his self-satisfaction presented to me and to the world a surface as hard as granite. He committed suicide very soon after*[10] (Conrad, 1946-65 p. 58).

Marlow constrói uma imagem de Brierly como um homem impermeável à reinvindicação destrutiva do mundo. Este narrador, ao mesmo tempo em que consolida a imagem de Brierly é capaz de enfraquecer as expectativas do leitor quando revela o seu suicídio de forma discreta. Assim então, Marlow de *Lord Jim* constrói reações opostas em relação a Brierly e faz uso de termos que aludem à uma sua suposta resistência, no entanto, quando percebemos o suicídio de Brierly podemos ver o seu reflexo/imagem de um outro modo. Jim, da mesma forma que Brierly, também, também não tem a resistência de um granito. Brierly, nesse caso e pela descrição de Marlow sustenta a resistência, no entanto, essa obstinação é exterior e pode ser ilusória, pois, a palavra "*surface*", inserida nesse contexto é fundamental quando pensada no sentido de "aparência", afinal, a resistência de Brierly exterior e ilusória, e está mais para o sentido de fachada. Contudo, a alma de Brierly, por sua vez, satisfeita, exala apenas um aspecto que, todavia, sabemos ser ilusório.

Para todos os efeitos, em *Lord Jim* Marlow apoia os sonhos de Jim e, como o seu entusiasmo por ele cresce, esse narrador (Marlow) cria uma espécie de contraste entre o ideal de Jim e o pragmatismo da realidade que o circunda, assim, a dicotomia entre o idealismo e o pragmatismo mais uma vez é geradora de uma ambivalência na literatura de ficção de Conrad. Desse modo, a própria narrativa retrospectiva de Marlow fornece elementos de sua simpatia pelo ideal dentro do próprio processo de mudança em que sua perspectiva incorre.

Na sua forma verbal, a ironia revela-se no duplo discurso de ambivalência, de contradição e de paradoxo. É precisamente a distância o ingrediente fornecido pela narração retrospectiva de Marlow, tanto em *Heart of darkness* quanto em *Lord Jim*, que é capaz de fazer com que este narrador,

[10] Os golpes da vida não tinham mais ação sobre sua alma satisfeita do que o arranhar de um alfinete sobre a parede lisa de um rochedo. Quando eu o olhava, ao lado do magistrado pálido e apagado que dirigia os debates, a complacência que se exteriorizava em toda a sua pessoa se apresentava a mim, como ao resto do mundo, sob a forma de uma superfície dura como o granito. Pouco depois ele se suicidou (Conrad, 1939, p. 45).

por vezes protagonista das histórias de Conrad tenha controle da narrativa. No entanto, no contato com Kurtz e Jim, o protagonista Marlow tem os seus valores alternados drasticamente, principalmente na tensão que existe entre a autonomia pessoal e a responsabilidade social.

W. Booth (1974) evoca a responsabilidade do leitor quando em contato com um texto irônico. Para Booth, o leitor deve rejeitar a principio, o significado literal e considerar uma série de significados alternativos, incluindo a possibilidade de que o narrador é mal informado, e, assim, realizar inferências a respeito das atitudes e conhecimento do narrador para, por fim, decidir, a partir disso, qual das possibilidades tem mais credibilidade (Booth, 1974, p. 10-14). Desse modo, vemos que, tanto em *Heart of Darkness* quanto em *Lord Jim*, há uma autoreflexividade por parte do narrador que tem consciência do seu papel e, exatamente por isso, ele é instigado a ter controle da eficácia de sua linguagem que tem a intenção de transmitir a própria complexidade da experiência que relata.

Efetivamente entendemos que Marlow, mais precisamente em *Heart of darkness* faz da simpatia a sua moeda de troca. Nesse sentido, observar a justaposição de elementos incongruentes na narrativa Conradiana, da mesma forma que as incongruências, os paradoxos, as contradições ou ambivalências; isso para que seja possível verificar tanto o controle desse narrador da sua dualidade linguística quanto identificar as ironias conradianas que por sua vez nos dão base para a aproximação heurística de que, em Conrad, há uma **razão** que, ao mesmo tempo é **falsa** e **esclarecida**. Em outras palavras, a partir da identificação desses paradoxos, torna-se possível entender a obra de Joseph Conrad à luz do conceito de razão cínica proposto pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk (1983).

Sloterdijk, no século XX, acorda os *kynikoi* inesperadamente do seu sono para colocá-los no debate a respeito do legado do pensamento Iluminista. Contudo, no século XIX é inegável a perda de interesse para com os antigos *cães*. Isso é evidenciado com a gradual mudança semântica que a palavra adquiriu, passando, portanto, a significar algo como uma atitude egoísta, desiludida[11]. Até a imagem que se preservou de Diógenes de

[11] Os alemães, com o objetivo de manifestar a diferença entre o cinismo antigo e o moderno, abandonaram o sentido corrente do cinismo que até então servia para se referir tanto ao cinismo antigo quanto ao moderno; e

Sínope, o cínico grego, divulgada no século XIX, era a de um homem mal vestido, mal humorado, velho e abatido e que tinha apenas como ofício vagar pelas ruas de Atenas em plena luz do dia.

Como podemos verificar, o que ficou de legado dos *kynikoi* no século XIX é algo insuficiente por não ser capaz de dar conta de explicar a totalidade que a história propriamente pode fazer entender quando opta por direcionar sua atenção aos primeiros cínicos. Por outro lado, no século XIX o cínico é definido como um sujeito que prioriza tão somente os interesses próprios em detrimento de ações honrosas ou até mesmo altruístas. Com isso, infelizmente podemos dizer que os cínicos gregos no século XIX perdem sua credibilidade moral e até mesmo sua filosofia[12]. Todavia, já em relação ao cinismo, antítese dos *Kynikoi*, os seus adeptos, por via do refinamento, tornam-se os próprios produtores de seus alicerces (imorais). Isso os leva à predisposição à esquizoidia; pois o que eles fazem com a "modernização da mentira" é mentir; "na medida em que se diz a verdade", eles (cínicos) exercitam "uma divisão da consciência, até que pareça normal" (Sloterdijk, 2012, p.76).

Sloterdijk entende que o **engodo** remete à astúcia daquele que pretende enganar ou atrair outrem. Desse modo, o **engodo** pode ser entendido como uma mola e/ou ferramenta capaz de produzir uma espécie de ilusão por detrás da consciência falsa. Nas palavras do filósofo, o **engodo** "parte do fato de que se pode considerar de maneira bipolar o mecanismo do erro", ou melhor, da "ilusão por detrás da consciência falsa" (Sloterdijk, 2012, p.62). Afinal, como afirma Sloterdijk, "se é iludido, ilude-se":

> O esclarecedor excede o impostor, na medida em que re-flete sobre as suas manobras e procede de maneira desmascaradora. Se o padre ou o governante enganador se mostram como uma cabeça refinada, ou seja, como um cínico senhorial moderno,

assim, adotaram a seguinte distinção: Zynismus para se referir à atitude cínica moderna que por sua vez herdamos por meio de nosso uso insultuoso e cotidiano do termo; e Kynismus para designar o cinismo antigo, o comprometido com a liberdade de fala, com a ética e com as ações. Ambas as palavras em alemão: "Kynismus" e "Zynismus" significam "cinismo" em Português. Por isso ambivalência se faz presente nesses termos. Ver também: FUENTES GONZÁLEZ, Pedro Pablo. "El atajo filosófico de los cínicos antiguos hacia la felicidad", p. 203-251, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 12, 2002, p. 204.

[12] Nas palavras nem um pouco gentis que Hegel reserva aos cínicos, ele diz: "não há nada particular a dizer sobre os cínicos, pois eles possuem pouca filosofia e não colocaram o que tinham num sistema científico". Cf. Hegel, 1995, p. 128. Com isso, Hegel deixa de fora os cínicos gregos de sua história da filosofia.

> então o esclarecedor se revela diante deles como um metacínico, como um irônico, como um satírico (Sloterdijk, 2012, p. 63).

Na modernidade, pode-se dizer que há o esclarecimento, no entanto, é ele que determina a apatia. A apatia advém das determinações de um suposto esclarecimento que prometia por sua vez dar conta de todas as lacunas insondáveis das necessidades do homem. Afinal, ocorre a tentativa, a partir do século XVIII de estabelecer como primazia a razão em detrimento de todo um conjunto de fatores que determinam o homem e o seu consequente entorno social. Nessa lógica surgem os "esclarecidos", mas, junto deles também os apáticos: "*We are enlightened, we are apathetic*" [13] (Sloterdijk, 1987, p. XXVI). Esta apatia é para Sloterdijk a premissa de uma realidade sombria que tem como prioridade a proteção de identidades contra aqueles que ameaçam o *status quo.* Isto é, a sociedade contemporânea tem como característica um cinismo difuso que pode ser entendido como uma desilusão moral. O que seria, portanto, uma realidade configurada como um modelo oposto ao do antigo cinismo que por sua vez tinha como premissa o autoconhecimento e o uso de suas habilidades críticas com a finalidade de questionar os valores impostos por uma sociedade moralista. O que temos então é o cinismo moderno oposto ao grego. Isto é, o primeiro descarta a antiga fórmula da filosofia de Diógenes de Sínope e transforma a sua insolência e brincadeira em uma negatividade que resulta em um estado congelado onde reside a mais amarga das resignações do homem. Nas palavras de Sloterdijk:

> O cinismo novo não se faz mais perceptível de maneira gritante como conviria ao seu conceito; [...]. Ele se cerca de discrição [...]. Ele se recolheu em aclaramento [abgekärtheit], acabrunhado, que internaliza como mácula o saber de que dispõe e que não se presta mais a ataque algum. As grandes manifestações ofensivas do atrevimento cínico tornaram-se raras; em seu lugar, surgiram desavenças e falta energia para o sarcasmo (Sloterdijk, 2012, p. 36).

A nossa hipótese tem como fundamento o estudo dos mecanismos textuais na ficção conradiana, no entanto entendemos que para tal deve-se reconhecer em alguns textos de ficção de Joseph Conrad a justaposição de

[13] "Nós somos esclarecidos, nós somos apáticos".

elementos incongruentes que sinalizam um significado aparente no seu contexto particular. Seguindo esse fio condutor, uma vez que identificarmos esses sinais textuais, poderemos assim determinar a natureza intelectual que provém exatamente da discrepância contida nessa fórmula incongruente de velamento.

Esta linguagem carregada de contradições e apropriações indevidas na literatura de Conrad é parte do controle que o narrador e protagonista Charles Marlow exerce em suas respostas. Nesse sentido, podemos observar que isso não se encontra apenas em *Heart of darkness* ou em *Lord Jim*. Por exemplo, em *The Nigger of Narcissus* é possível também verificar que o narrador parece ao mesmo tempo estar dentro e fora da situação que narra. Essa dualidade observada na ficção de Conrad, mais uma vez afirmamos que é perceptível pela distância implícita em que o narrador se posiciona diante da situação que descreve. A objetividade da ironia desse narrador se reduz a uma grande incongruência na qual manter a aparência a respeito do mundo estranho em que se encontra é parte do jogo. Essa oscilação advém da própria contradição interna que é evidente em *The Nigger of the Narcissus* que por sua vez pode se comparar à *Lord Jim*, devido a indiferença da voz da narrativa no inicio da história e, por isso, essa voz assume uma espécie de onisciência que é rapidamente substituída pela perspectiva de um membro da tripulação. No entanto, a narrativa de Marlow justapõe duas respostas opostas a partir de um mecanismo geral e isso diminui acentuadamente o seu desprezo pelo procedimento de exploração, assim, tal qual para o cínico na modernidade, a sua piedade é aparente e atua apenas como mercadoria intelectual, pois afinal, o que o cínico moderno busca é o seu beneficio individual.

Para Sloterdijk, em um dado momento da história a palavra cinismo passa a ter a marca de uma "ambivalência essencial" (Sloterdijk, 2012, p. 13), cujo eixo de estruturação é uma atividade dinâmica que corresponde tanto ao cinismo moderno quanto ao cinismo de Diógenes de Sínope. Nesse sentido, o filósofo alemão apresenta três formas de falsidade em sua critica à razão cínica: a mentira, a ilusão e a ideologia. Desde o século XVIII, o processo modernizador tentou erradicar as três formas do falso e, com a crítica ideológica da sociedade estagnada pelo ideal do conhecimento e sem

como seguir em frente, deixou-se absorver pela força onívora da quarta falsidade, com a qual fez seu pacto silencioso: o cinismo. Isso quer dizer que, a potência crítica *kynike*, incidiu a ser **pejorativamente** entendida como se ela tivesse trocado de lado, ou melhor, assumido a "lógica dos senhores". Nesse sentido, a hipótese é a de que Marlow, mais precisamente em *Heart of darkness* seja um cínico de acepção moderna, pelo fato de que as suas construções sintagmáticas carregam um tom de dualidade, no sentido em que faz desse narrador, por exemplo, capaz de perceber que, do ponto de vista dos negros sendo espancados. Ele (Marlow/branco) talvez não seja muito diferente dos verdugos (brancos) que exercem sobre eles (negros) a violência direta.

> *A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file, toiling up the path. They walked erect and slow, balancing small baskets full of earth on their heads, and the clink kept time with their footsteps [...] white men being so much alike at a distance that he could not tell who I might be. He was speedily reassured, and with a large, white, rascally grin, and a glance at his charge, seemed to take me into partnership in his exalted trust. After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings*[14] (Conrad, 2011, p. 96).

Como podemos observar, Marlow passa paulatinamente a assumir a lógica dos senhores na história que conta, o seu discurso é matreiro e, por isso, dá espaço para a interpretação de que esse personagem, sobretudo, é a forma cifrada e representativa do pensamento moderno vigente no século XIX, no que diz respeito às campanhas de dominação ocorridas em nações periféricas que estiveram sujeitas ao jugo dos impérios europeus.

Afinal, Marlow legitima o horror e, ainda mais, ele era parte de uma empresa baseada em um sistema insuficiente: dinheiro, mercadoria e mais valia. Sistema que necessitava do emprego de uma despesa que não retorna. Nesse caso, tratamos mais especificamente da morte engendrada por Kurtz aos negros escravizados no Congo. Assim vemos que a insolência muda de

[14] Um tilintar de correntes às minhas costas me fez voltar a cabeça. Seis andavam aprumados e devagar, equilibrando pequenos cestos cheios de terra sobre as cabeças, e o tilintar acompanhava o ritmo de seus passos. [...] os homens brancos eram tão parecidos de longe que ele não poderia saber quem eu era. Ele logo se tranquilizou e, como um sorriso largo, branco e velhaco, e um olhar para a sua carga, pareceu me incluir na sociedade de seu exaltado dever. Afinal, eu também fazia parte da grande causa daqueles nobres e justos procedimentos. Grifo nosso. Cf. Conrad, 2002, p. 28.

lado e passa a ser instrumento dos senhores, pois Marlow se satisfaz de modo consciente diante do que testemunha. No entanto vemos que essa forma de vida segue um sistema de regras e de valores que se invertem quando aplicados ao mesmo tempo. Além disso, Marlow conta a história que viveu no Congo com um tom carregado de uma espécie de "negacionismo" particular que, por sua vez, limita a verdade dos fatos relativos ao crime contra os africanos no Congo Belga, O "negacionismo" é a tentativa desse personagem de querer se livrar da culpa, ele, homem branco naquele contexto do imperialismo em sua segunda fase, tem a capacidade de ser indiferente a brutalidade. O seu discurso no Tâmisa atua como um dispositivo que é capaz de modificar o real e isso se faz estritamente na linguagem. Desse modo, a verdade (*aletheia*), enquanto narrativa dos acontecimentos, para Marlow está mais para o esquecimento (*letes*). A partir da perspectiva de Sellingmann-Silva (2008), quando consideramos Marlow como um verdugo, por exemplo, do ponto de vista dos negros que são espancados, inevitavelmente poderemos inferir que Marlow, enquanto representante (branco) dos algozes procura "apagar as marcas do seu crime" de forma dissimulada. (Selingmann-Silva, 2008, p. 75).

Contudo, Marlow, enquanto testemunha e narrador da história que viveu encontra-se diante da impossibilidade de reconstrução da sua própria vivência. O retrospecto memorialístico desse protagonista se insere uma dualidade que se encontra em uma racionalização deliberada e a manipulação consciente da linguagem e isso está diretamente ligado a um procedimento de esquizoidia de uma personalidade que é dissociada de uma coerência mental. Pois Marlow emudece a sua narrativa da catástrofe. A ficção de Conrad, nesse caso, encontra-se dentro da possibilidade de tornar a sua arte como uma fonte não fidedigna de representação do real, no entanto, sabemos que é sábio não dissociar a literatura da vida, pois também, a ficção se compromete ou entrelaça com o real, pois ela é capaz de contaminar e de dissolver a verdade narrada enquanto ocorre a narrativa diante de uma unicidade paradoxal em que se encontra a linguagem, afinal, a linguagem desafia a sua estrutura.

Enquanto **falsa consciência**, como já se disse, o cinismo é um fenômeno generalizado e encontra-se nos mais diversos campos. A

consciência falsamente esclarecida apresenta-se como aquilo que engana e não corresponde à verdade perante a si própria, ela seria a disposição de espírito que inspira atos maldosos praticados conscientemente. Para Sloterdijk, a origem do atual cinismo pode ser vinculada à perda das ilusões iluministas. E para ele, esta perda resultou em um dos problemas mais caros da sociedade atual, a indiferença.

Marlow de *Heart of darkness* encontra-se entre duas peças de personalidade. Ele é capaz de percorrer entre os extremos que corresponde a um mundo onde as aparências sociais não são mais suficientes para preservar a sua identidade. Por isso, temos a impressão quando lemos *Heart of darkness* de que Marlow tem a necessidade de estruturar a sua experiência na linguagem, como não da conta, ele ao mesmo tempo em que afirma, ele nega enquanto procura em sua memória o conhecimento de saber quem é e o que faz naquele ambiente onde tudo pode ser trocado por mercadoria, inclusive a força de trabalho dos nativos. Essa batalha com a linguagem leva ao eventual reconhecimento da impossibilidade de transmitir o significado de um testemunho humano através da fala. Isso pode ser explicado quando inferimos que Conrad coloca Marlow em confronto com a própria experiência e, por isso parece que formas literárias que o escritor empresta a narrativa de Marlow são apenas expressões de um suposto significado.

Esse narrador não é digno de confiança quando o colocamos sob a ótica da **razão cínica**. Ele reconhece e compreende a verdade, porém, a sua aventura o denuncia como um homem que viveu de acordo com uma falsa consciência esclarecida; isso se deve, sobretudo, ao processo reflexivo que fez dividir sua própria consciência[15]. Com a nossa hipótese de leitura destacamos que a "arte da dissimulação" (Sloterdijk, 2012, p. 377) conecta-se com a reviravolta de uma impudência impetuosa que é provinda de uma consciência que se volta contra o outro de modo acaçapado. Portanto, essa consciência de Marlow é carregada de uma dualidade que consiste em "um eu e um eu alheio a seu favor" (Sloterdijk, 2012, p. 377).

[15] Essa oposição, em termos comparativos, é: de um lado, temos a consciência preocupada com a moralidade pública, mas que não dá conta de lidar com sua própria razão, por isso, os seus adeptos, ou, os novos cínicos, preferem a consciência que é ao mesmo tempo falsa e verdadeira como tentativa de justificarem seus atos. E de outro, temos a consciência que segue apenas os instintos, nesse caso, entendemos: os *Kynikoi* que, exatamente por isto, se tornam amorais e antisociais, no entanto cabe ressaltar que felizes.

Para efeito de contextualização, é claro que é importante sempre ter em mente a corrida imperialista na virada do XIX, ainda que menos como um evento linear que precisaríamos reconstruir do que como uma situação que tende a tornar cada vez mais remota a possibilidade de estabelecer uma nítida linha demarcatória entre civilização e barbárie, isso por que o correlato eloquente e bufão de Marlow apresenta, sobretudo, com uma fala volúvel que parece sempre estar se desresponsabilizando e tirando o corpo fora[16]. Nesse sentido, a situação pavorosa para a qual *Heart of darkness* aponta vai se refratando no plano mais microscópico de sua literatura e isso ocorre no romance através da súbita igualação de coisas aparentemente incomensuráveis no espaço de um único sintagma. Marlow, nesta ficção, pula sem mais cerimônia de um substantivo para o outro enlaçando com uma conjunção aditiva matreira termos que são completamente incomensuráveis[17]. No mundo apresentado por Charles Marlow, em sua versão miniatura, vemos que tudo pode ser trocado por tudo, desde que se tenha dinheiro. Um mundo que tem precisamente na forma da mercadoria a sua categoria pivô. Com efeito, ele universaliza o dever e ignora valores que consideramos fundamentais e, através de artifícios retóricos, ele (Marlow) é capaz de nos privar do poder de distinção entre a literariedade do enunciado e o sentido presente no nível da enunciação[18]. Caso não observarmos isso, facilmente seremos levados, da mesma forma que seus interlocutores no estuário do Tâmisa, ao ledo[19] engano. Isso por que a supressão idealista dos costumes dos selvagens e a ideia de altruísmo desfaz-se com a exploração e o genocídio que por sua vez, são pano de fundo para o cenário que *Heart of darkness* apresenta.

Conclusivamente, para um maior resultado com relação aos objetos que dispomos para análise nesse trabalho, vale ressaltar que eles atuam

[16] Esse personagem Marlow quando vê os negros sendo espancados, por motivos aparentemente banais, ou quanto perde um companheiro Timoneiro por uma lança que o atravessou, encara esses acontecimentos de forma fria e com extrema normalidade. Ver: Conrad, 2002, p. 42-3.

[17] Para ficarmos em um único exemplo nesse ponto, cito: "Havia um quê de loucura no procedimento, uma impressão de brincadeira sinistra na visão" (Conrad, 2002, p. 26).

[18] Aqui, o sentido de literariedade foi tomando segundo a concepção de Eikenbaum, ou seja, a de que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades especificas dos objetos literários.

[19] É como se as nações europeias fizessem uso de um manto ideológico, onde missionários embrenham-se nas matas com a desculpa de que a palavra de deus estaria sendo levada aos bons selvagens. Tal manto sagrado, dessa missão altruísta e civilizatória, tem como finalidade acabar com o tráfico de escravos, levando ainda a luz da civilização europeia às trevas da barbárie.

como dispositivos ou então instrumentos, aos quais sabemos ser apenas uma parte de algo ainda maior e mais complexo, principalmente na literatura de Conrad. Nesse sentido, ocorre na narrativa de *Heart of darkness*, por exemplo, uma enganadora obviedade dentro da própria rede de oposições formuladas por Marlow que, faz do contraponto das palavras um manto para o ocultamento do verdadeiro escopo. Como verificamos anteriormente, a própria definição de cinismo moderno é ambivalente. Afinal, a questão que surge é: Como uma consciência pode ao mesmo tempo ser **falsa e esclarecida**?

Se observarmos, os termos que compõe essa definição são contraditórios e, por isso, geram uma gigantesca incoerência operacional. Através dessa incoerência operacional, indivíduos friamente optam por viverem em desfavor da verdade. Esse processo de refutação da verdade ocorre pela autodivisão da consciência. No entanto, esse novo cinismo, aqui definido por uma **consciência** que é ao mesmo tempo **falsa** e **esclarecida** lobriga o verdadeiro do falso, assim como Marlow de *Heart of darkness* reconhece e compreende a verdade, portanto ele é capaz de viver de acordo com o falso. Esse processo reflexivo desse narrador, de acordo com o que lemos em Sloterdijk pode ser entendido como advindo da oposição da própria consciência desse personagem, o que é resultado da divisão realizada pelo próprio individuo que, agindo desse modo, prefere mascarar a verdade e viver em favor do seu próprio interesse.

Em outras palavras o cinismo não é somente um problema de ordem moral, é também um padrão de racionalidade de um tempo que conhece os pressupostos anteriormente ocultos pelo universal ideológico da ação, mas que não encontrou muita razão para reorientar a sua conduta, pois sua estrutura é paradoxal. Lei e transgressão caminham conjuntamente, por isso, a denúncia não pode mais servir para desqualificar os paradoxos dos discursos falsos e legitimados como verdadeiros[20].

REFERÊNCIAS

[20] Disponível em: http://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/. Acesso em 01 de Abril de 2016.

BOOTH**,** Wayne. *The retoric of fiction.* Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

BLOOM, H. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness.* New York and Philadelphia: Chelsea House, 1987.

BROWN, Dorothy. *The irony of Joseph Conrad*. Diss: Univ. of Washington, 1956.

CONRAD, Joseph. *Collected edition of the works of Joseph Conrad*. London: Dent, 1946-65.

_____. *Lord Jim*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

_____. *O coração das trevas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *O coração das trevas – Heart of the Darkness*. São Paulo: Editora Landmark, 2011.

MUECKE, D.C. *The compass of irony.* London: Methuen, 1969.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht (Orgs.). *Os cínicos: O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HEGEL, G.W.F. La escuela cínica. In: *Lecciones sobre la historia de la filosofía II*. México: Fondo de cultura econômica, 1955.

KANT, Immanuel**.** *Resposta à pergunta: O que é Esclarecimento?*. Disponível em: http://www.uesb.br/eventos/emkant/texto_II.pdf. Acesso em junho de 2017.

LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do ocidente.* São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

MILLER, J. Hillis. *Heart of darkness* revisitado. In: *A Ética da leitura: Ensaios 1979-*

1989. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOÍSES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultriz, 2004.

MOORE, Gene M. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

NIETZSCHE, F. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: *Pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1999.

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. São Paulo: Nova cultural, 2005.

PIERING, J. *Cynics*. Disponível em: http://www.iep.utm.edu/cynics/. Acesso em 13/11/2013.

SAID, E. Duas visões em *Heart of Darkness*. In: *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

_____. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, p. 65-82, 2008.

SKINNER, John. From modernism to postcolonialism: Shifting Perspectives on Conrad's Heart of Darkness. In: *Approaches to narrative fiction*. Turku: University of Turku, 1999.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

WATT, Ian. Conrad's impressionism. In: *Conrad in the Nineteenth Century.* Berkeley: University of California Press, 1979, p. 169-80.

WILLIAMS, R. *The English novel: from Dickens to Lawrence.* London: Chatto & Windus, 1970.

FILOSOFIA E LITERATURA AFROPERSPECTIVISTAS: ENTREVISTA COM RENATO NOGUERA

Vitor Cei[*]

RESUMO: A presente entrevista com o filósofo e escritor Renato Noguera, professor da UFRRJ, foi feita em setembro de 2017, como atividade do projeto de extensão "Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas", queé um esforço no sentido de mapear a literatura brasileira do início do século XXI a partir da perspectiva dos próprios escritores. Noguera apresenta a filosofia afroperspectivista, criando conceitos para articular ensino de filosofia e a educação das relações etnicorraciais; ele discorre sobre seu processo de escrita criativa, avalia a recepção de sua obra e reflete tanto sobre aspectos relativos à literatura brasileira contemporânea quanto sobre o quadro político e cultural dos últimos anos e as respostas éticas por ele demandadas.
PALAVRAS-CHAVE: Filosofia afroperspectivista. Literatura afrobrasileira. Literatura brasileira contemporânea. Literatura infantil.

ABSTRACT: This interview with philosopher and writer Renato Noguera, professor at UFRRJ, was made in September 2017, as an activity of the extension project "News from Current Brazilian Literature: Interviews", which consists of a mapping of Brazilian Literature of the beginning of the 21st century from the perspective of the writers themselves. Noguera aims to present the afroperspective philosophy, creating concepts to articulate teaching philosophy an education in race relations; he gives his account on his own creative writing process; and reflects upon aspects pertaining to Brazilian literature as well as upon the political and cultural framework of the latest years and the ethical response demanded by them.
KEYWORDS: Afroperspective philosophy. *Afro-Brazilian literature. Contemporary Brazilian Literature.* Children's literature.

Cei – Cada escritor possui um *modus operandi*, por assim dizer. Você poderia comentar sobre as opções formais que norteiam seu projeto literário?

[*] Professor da Universidade Federal de Rondônia – UNIR.

Noguera – Primeiro, grato pelo convite e oportunidade de registrar o meu trajeto. Eu trabalho em horários variados. Eu vivo com uma adulta e duas crianças. A dinâmica de escrita é no escritório da nossa casa, não tenho uma rotina exata. Mas, geralmente estabeleço uma dinâmica de ficar no escritório, dividir a sequência e escrever por partes. A minha preferência é por horários em que todas pessoas da casa estejam dormindo. Minha opção de escrita tem relação com a *jornada do herói*. Mas, também com um safári existencial em que a comunidade é constitutiva do sujeito.

Como você define sua trajetória filosófico-literária? Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu um escritor?

O meu finado pai foi militar de carreira; mas, abandonou a Marinha brasileira para vender livros. Então, desde criança eu vivi rodeado por livros, eles entravam e saíam de casa. Minha mãe sempre foi muito interessada em arte e cultura, um exemplo de leitora para os seus dois filhos.

Eu fui aluno do Colégio Pedro II na cidade do Rio de Janeiro, uma instituição com várias unidades e bibliotecas convidativas, território que frequentei com avidez. Na universidade iniciei duas graduações, Filosofia e Educação Artística – nome do curso na época – na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) respectivamente.

Na UFRJ cursei uma oficina de criação literária com Maria da Graça Cretton, uma das precursoras no Brasil dessa modalidade de curso. Na UERJ, fui aluno do premiado escritor João Gilberto Noll numa oficina de escrita. No período do curso eu tinha entre 19 e 22 anos. Nessa época eu percebia-me como um interessado na arte da escrita. Mas, foi somente em 2009 com o nascimento da minha primeira filha que eu voltei a me dedicar à escrita. Eu tinha o interesse adormecido, tinha escrito e deletado muita coisa. O nascimento de Olivia Griot foi fundamental para repensar o que eu queria escrever.

Em 2012, lancei *Nana & Nilo: aprendendo a dividir* e dediquei para Olivia,

que contava com três anos. Eu voltei-me para a literatura infantil, cinco anos mais tarde Maria Griot nasceu e dediquei o livro *Nana & Nilo na cidade verde* (2016) a ela. As duas griôs foram fundamentais na minha redescoberta como autor de ficção. Eu fiz contrato com uma editora antes do nascimento da Olivia, mas, foi de um livro acadêmico e de caráter didático voltado para cursos de licenciatura, *Aprendendo a ensinar: uma introdução aos fundamentos filosóficos da educação,*editado pela Ibpex. A minha (re)descoberta como escritor de ficção nasceu com as minhas filhas.

Vale a pena registrar que a minha formação filosófico-literária durante a graduação passou pela leitura assídua de nomes nacionais como Clarice Lispector, Machado de Assis, Lima Barreto, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Na filosofia propriamente dita, estudei formalmente filosofia alemã moderna, com muita dedicação a Schopenhauer e Nietzsche. Porém, cabe registrar que desde os 18 anos eu participo formalmente do Movimento Negro (MN), aos 13 e 14 anos já tinha participado de festividades do MN na companhia da minha mãe. Porém, foi em 1991 que estive na reunião de fundação do Coletivo Nacional de Estudantes Negras e Negros (CENUN) no 40ºCongresso Nacional da União Nacional de Estudantes (UNE) em Campinas.

É interessante notar que foi no MN que conheci Frantz Fanon, autor que passou a ser lido nos anos 1960 e celebrado na academia apenas no início do século XXI. No MN conheci o paradigma afrocentrado. A incursão em autores africanos e autoras africanas foram decisivas para minha formação. Eu tive a oportunidade de ter contribuições de mentores como Abdias do Nascimento e Azoilda Loretto Trindade. Em outras palavras, o caminho foi gradual e com acontecimentos-chave como os nascimentos das minhas filhas.

Há vários anos assistimos no Brasil à discussão em torno do problema de uma filosofia nacional, à necessidade de afirmação de uma linguagem nacional no âmbito da filosofia, que nos permita falar em uma filosofia brasileira do mesmo modo que falamos em uma filosofia francesa, em uma filosofia alemã ou inglesa. Quais seriam as características do filosofar

brasileiro?

Eu penso que existe uma síndrome do leão que perdeu a juba e passou a se enxergar como um cachorro amarelo. Conhece essa história? Era uma vez um leão que teve a sua juba cortada, foi lançado entre cachorros e começou a latir. O que quero dizer com isso? Afirmar que não existe uma filosofia brasileira é um tipo de epistemicídio. Ou seja, uma recusa em considerar e reconhecer a produção nacional.

A respeito das características do filosofar brasileiro, a Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) publicou uma série de matérias em 2017. Eu pude contribuir com um artigo intitulado *Filosofando com sotaques africanos e indígenas*, onde coloco que o entrave para reconhecimento da filosofia brasileira está na recusa dos elementos africanos e indígenas que são indispensáveis para que o fazer filosófico não se torne uma empobrecedora leitura restrita de influências e contribuições europeias, estadunidenses para filosofia brasileira. Exemplo do que eu proponho é o livro *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*, que foi organizado por Wallace Lopes e reúne uma autora e oito autores, contando com o organizador.

Penso que é controverso apontar as características do "filosofar brasileiro". Em certa medida, as filosofias alemã e francesa, assim como a estadunidense, têm seus expoentes e períodos em que encontramos determinadas escolas e linhas muito influentes. Penso que no Brasil precisamos fazer essa história; mas, vejo que temos autorias contemporâneas que não estão oficialmente catalogadas. A finada filósofa Lélia Gonzalez faz belos debates através da noção pretoguês, uma linguagem portuguesa preta que pode inaugurar conceitos de filosofia. Essa história está por fazer.

Autores como Antonio Candido e Paulo Arantes afirmam que a filosofia sempre ocupou um lugar subalterno na evolução de conjunto da cultura nacional. Para eles, a literatura, mais do que a filosofia, seria o fenômeno central da vida do espírito no Brasil. O que você pensa a esse respeito?

Eu penso que Candido e Arantes estão parcialmente corretos. Porque durante um bom tempo a filosofia ficou nesse "lugar subalterno". Eu concordo que a literatura parece ter assumido esse papel de fenômeno central da vida do espírito no Brasil. Mas, suponho que a filosofia esteja cada vez mais apta a dividir esse papel com a literatura. Tenho a impressão que as filosofias que colocaram isso em cena são aquelas marcadas mais pelas matrizes culturais africanas e indígenas do que as mais conhecidas calcadas em contextos de repertórios europeus e estadunidenses.

No início de sua trajetória você acadêmica você pesquisava autores e temas da tradição ocidental, especialmente Schopenhauer. Porém, em suas principais obras literárias e filosóficas você se afirma explicitamente como autor negro e faz uma elegia da herança cultural africana. Como se deu o processo de assunção dessa identidade?

Em certa medida, penso que todo autor branco também faz essa vinculação, ainda que seja pelo silêncio. Por exemplo, considerando o privilégio da branquidade, uma pessoa branca não é definida pela sua cor/raça. Mas, tem o direito de ser um indivíduo. Enquanto as pessoas negras são sempre descritas a partir de seu pertencimento étnico-racial. As notícias sobre a eleição do presidente estadunidense Barack Obama no final de 2008 e início de 2009 diziam coisas do tipo, "o primeiro presidente negro dos Estados Unidos da América". Mas, não foi dito sobre o Donald Trump coisas do tipo, "o 44º presidente branco dos Estados Unidos da América". Peggy McIntosh se tornou uma referência com o livro *White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsak*, uma tradução livre poderia ser a seguinte, *Privilégio branco: desembalando a mochila invisível*. Neste ensaio McIntosh traz 50 situações diárias de privilégio branco. Coisas como: "Posso ter certeza que meus filhos receberão materiais curriculares que atestam a existência da raça deles", "Posso me dar bem em uma situação desafiadora sem que digam que o crédito é da minha raça", "Nunca sou chamado a falar em nome de todas as pessoas do meu grupo racial". Por que fiz esse preâmbulo? Para explicar que não apenas uma autoria negra e uma autoria indígena partem de seus

pertencimentos étnico-raciais. Mas, as autorias brancas também partem. Mas, não precisam falar isso, não são questionadas. Digo isso compreendendo que não é um assunto simples e que causa muito incômodo. Mas, esse é o ponto. Dito isso, afirmo que não poderia ser diferente, sou um autor negro, ou melhor, um negro autor. Assim como grandes ícones da literatura europeia são brancos autores.

Como o racismo presente na sociedade brasileira afeta a sua escrita?

É impossível não estar afetado pelo racismo. O racismo é um sistema estruturante no Brasil e em todas as sociedades multirraciais. Penso que uma das implicações desse modelo estrutural de funcionamento das relações sociais interfere no desejo de desanimalização e dexotização das personagens negras. As personagens brancas vivem os dramas sem que suas performances passem pela racialidade branca explicitamente. Procuro fazer uma literatura em que a cosmovisão seja afroperspectivista, afrocentrada e as personagens estejam naturalizadas.

Seu projeto literário Nana & Nilo foi selecionado pela Bolsa de Fomento à Literatura do Ministério da Cultura. Quais são os principais desafios para a edição de literatura infantil no Brasil de hoje? Como você avalia a importância de leis de incentivo à cultura?

Os desafios são muitos, ainda mais considerando o fenótipo dominante das minhas personagens. Mas, além dos desafios quero comentar a importância de leis de incentivo à cultura. Elas são indispensáveis para o fomento de iniciativas literárias e artísticas em geral. Ser selecionado no contexto desse edital foi muito importante para divulgação desse trabalho.

Diante do panorama da cultura brasileira atual, o que você vê? Que autores você tem lido/ouvido? Gostaríamos que você nos falasse um pouco

sobre suas principais inquietações e estímulos em face da produção cultural – sobretudo literária – brasileira contemporânea.

Eu vou fazer uma formulação panorâmica. No Brasil, a cena literária é muito instigante. Para dizer a verdade, sempre foi. Cabe um relato sucinto, eu comecei a participar de um grupo de leitura formada por amigas da Carla, minha esposa. Por razões de agenda, neste segundo semestre de 2017 o grupo está de férias. Mas, foi muito importante para ter contato com muitas autoras estadunidenses contemporâneas. Na cena brasileira, Conceição Evaristo é um dos meus xodós. Ana Maria Gonçalves com o romance *Defeito de cor* é um impacto. Eu tive a oportunidade de conhecer Conceição Evaristo no final de 2009, Ana Maria Gonçalves conheci numa parceria de trabalho em abril de 2017. Gosto também de Ana Paula Maia, fiquei surpreso com *De gados e homens*. O seu romance mais recente já está na fila de leituras. Lógico que gosto de outros nomes. Mas, essas três têm sido muito relevantes.

Fora da literatura, no campo das Artes Visuais gosto de Adriana Varejão e estou encantado com Rosana Paulino. São duas artistas contemporâneas que fazem a minha cabeça. Eu falaria por horas, na área teatral tem a atriz premiada Grace Passô que me deixou estonteado ao lado do jovem ator Felipe Soares.

De que modo a sua vasta experiência como professor se entrecruza com o trabalho de escrita?

Eu não tenho uma reflexão sobre isso. Mas, sem dúvida, a atividade docente impacta na escrita. Eu preciso escapar do tom didático na escrita. O ensinamento da experiência professoral é não escrever ficção como se professor fosse.

Você está escrevendo algum livro no momento?

Eu estou finalizando dois livros no momento, ambos previstos para 2018. Nenhum dos dois é de ficção. Um deles é voltado para o público em geral, traz assuntos como psicanálise, mitologia e filosofia sem contraindicação para não acadêmicos. O outro é mais voltado para a formação docente. Eu tenho planos de ficção para adiante. Por enquanto projetos ainda sendo fecundados. A maioria nem está em gestação ainda.

Atualmente, no Brasil e no exterior, vivemos a ascensão de uma onda reacionária que traz em si matizes racistas, fascistas, misóginos e homofóbicos. Gostaríamos que você nos ajudasse a compreender: onde estava guardada tanta monstruosidade? Houve um ponto ou marco crucial para a detonação de uma circunstância como esta que vivemos hoje? O que você imagina ou espera como coda do atual estágio da humanidade?

Penso que é difícil fazer uma análise muito genérica. Vamos pensar com um tipo de "tese". Nós não enxergamos com os olhos. Uma especulação no campo da teoria da recepção explica bem o que somos nesse aspecto. Exemplifico, se assistirmos uma palestra de alta gastronomia com um *chef* do sexo masculino, branco e de nacionalidade francesa teremos um tipo de opinião. Se a palestrante for uma mulher negra e com sotaque nordestino, a impressão da plateia será diferente. Porque não enxergamos o conteúdo descolado da forma. A forma está comprometida pelas políticas de exclusão, pelas políticas de privilégio. Em se tratando do que podemos chamar de um modo geral de conservadorismo de direita, percebo paradoxos nacionais bem curiosos. Parte da Direita é liberal somente na área político-econômica; mas, conservadora no que diz respeito aos costumes. A Esquerda aparentemente seria o inverso disso. Pois bem, penso que a sociedade brasileira sempre foi conservadora. A mentalidade é patrimonialista, de um imaginário racialista, racista, heteronormativo, sexista, misógino, classista e adultocêntrico. Nós enxergamos através dos olhos com tudo isso. O Estado brasileiro escolheu excluir a população negra depois da "abolição" e criou leis para que somente imigrantes europeus brancos viessem para o Brasil. Penso que existe uma ideia muito difundida, a "ideologia da tribo eleita",

isto é, apenas alguns herdarão o paraíso. Só alguns humanos direitos merecem o céu. Os outros devem queimar no inferno. Um inferno que não é simbólico; mas, um estado de coisas infernal. Essa mentalidade está na base das políticas de ódio e exclusão. Penso que o estágio atual da humanidade é o acirramento desse imaginário. Nós precisamos abandonar a utopia messiânica de que o no futuro alguns serão salvos e os maus serão derrotados. Precisamos parar de dividir a humanidade em alguns "mais humanos" e "sub-humanos".

Alguma consideração final?

Convido leitoras e leitores a conhecerem os meus trabalhos, alguns são coletivos e em parceria como o Projeto Nana & Nilo. Outros são escritos literários em busca de um sotaque.

Referências

GONÇALVES, Ana Maria. *Defeito de cor*. Rio de Janeiro, Record, 2010.

MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro, Record, 2013.

McINTOSH, Peggy. White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack. *Peace and Freedom Magazine*, Philadelphia, PA, jul/ago. 1989, pp. 10-12.

NOGUERA, R. Filosofando com sotaques africanos e indígenas. *ColunaANPOF*, 2017.

_____. *Nana & Nilona cidade verde.* Rio de Janeiro: Hexis, 2016.

_____. *Nana & Nilo*: aprendendo a dividir. Rio de Janeiro: Hexis, 2012.

_____. *Aprendendo a ensinar*: uma introdução aos fundamentos filosóficos da educação. Curitiba: Ibpex, 2009.

SILVA, Wallace Lopes (org.). *Sambo, logo penso*: afroperspectivas filosóficas

para pensar o samba. Rio de Janeiro: Hexis, 2015.

A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluímos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada