

The image features a textured gold background. On the left side, a red cloth is draped over a crown of thorns. The crown of thorns is made of dark, sharp thorns and is positioned in the lower half of the image. The red cloth is draped over the top part of the crown of thorns. The title 'LITERATURA E OS RASTROS DO SAGRADO' is written in white, bold, uppercase letters on a dark red horizontal band that spans the width of the image. Below the title, the authors' names 'Antônio Carlos de Melo Magalhães' and 'Eli Brandão da Silva' are written in a smaller, yellow font.

LITERATURA E OS RASTROS DO SAGRADO

Antônio Carlos de Melo Magalhães
Eli Brandão da Silva

LITERATURA E OS RASTROS DO SAGRADO

**EDUEPB
Campina Grande/PB
2016**

SUMÁRIO

Religião e Violência em o <i>nosso reino e a máquina de fazer espanhóis</i> , de Valter Hugo Mãe	8
Antonio Carlos de Melo Magalhães	
Deuses no Reino da Literatura: Símbolos traduzidos em metáforas	26
Eli Brandão da Silva	
Considerações sobre o Autoficcional em Hilda Hilst	43
Anna Giovanna Rocha Bezerra	
Deus lê a tribuna do Paraná: Imagens do divino em <i>O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba</i> , de Valêncio Xavier	58
Rodrigo Vieira	
Anotações sobre a verdade entre Fernando Pessoa e Heidegger	81
José Arlindo Aguiar Filho	
As ausências que habitam as palavras: Mística e Poesia em Alejandra Pizarnik e Hilda Hilst.	95
Paullina Ligia Silva Carvalho	
O Mundo romanesco interpretado a partir da mundanidade heideggeriana.	118
Fábio de Lima Amancio	
O Pêndulo e o Rio: Leitura de “Xote de Navegação”, de Chico Buarque	134
Gesimiel Rodrigues Santos	
Entre a realidade e a ficção em narrativas históricas e literárias	150
Hudson Marques da Silva	
O Deus ordinário de Manoel de Barros: a vivência do sagrado ao rés do chão.	167
Huerto Luna	
Sexualidade e Religião em Jorge Amado	183
Lorena Gois de Lima Cavalcante	

A Teopoética das águas em <i>Assunção de Salviano</i> Geam Karlo Gomes	192
Cartilha do Trágico: Um estudo sobre o trágico moderno em <i>Cartilha do Silêncio</i> , de Francisco José Dantas Patrícia Valéria Vieira da Costa	208
As negociações o Deus múltiplo e os múltiplos deuses na obra de Mia Couto José Aldo Ribeiro da Silva	221
A esfera existencial na poesia de José Antônio Assunção Micheline Barros Chaves	241
Corrida pela purificação da Argentina: Uma reflexão sobre os sacrificantes e os sacrificados em “El Matadero”, de Estebán Echeverría Franksnilson Ramos Santana	256
Palimpsestos Bíblicos em <i>Caim</i> , de José Saramago Laura Isabela Souza Bellarmino Ximenes	272
Literatura e filosofia como pactárias: “pauta” com o Deus-Diabo de si em Grande Sertão: Veredas Mylena de Lima Queiroz	284
O despertar do ímpeto criativo: uma visão romântica acerca da natureza José Cândido Rodrigues Neto	295

PREFÁCIO

A pesquisa sobre literatura, religião e filosofia tem crescido significativamente nos últimos anos no Brasil, desembocando em teses, dissertações, artigos e livro. A presente coletânea se insere nesse debate e expressa resultados do Grupo de Pesquisa UEPB/CNPq *Litterasofia*. *Hermenêutica Literária em Diálogo com a Filosofia e a Teologia*, e de outros pesquisadores convidados para a publicação.

São leituras que contemplam fundamentalmente a interface mais importante do grupo de pesquisa, apresentando uma diversidade de autores e obras que servem como exemplos de quão instigante e desafiador continua sendo o diálogo entre literatura e religião e literatura e filosofia, lembrando que a relação não é confeccionada artificialmente por abordagens teóricas, mas é algo que primeiro constatamos inscrito na história de cada um desses saberes antigos da história humana.

A publicação de um livro é sempre resultado de um trabalho coletivo, algo ainda mais evidente numa coletânea, que culmina com o trabalho sempre cuidadoso que a editora da UEPB tem revelado em suas muitas edições.

Antonio Carlos de Melo Magalhães
Eli Brandão da Silva

(Líderes do Grupo de Pesquisa Litterasofia. PPGLI/FILOSOFIA/LETRAS-UEPB)

RELIGIÃO E VIOLÊNCIA EM O NOSSO REINO E A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE

Antonio Carlos de Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba

INTRODUÇÃO

A interpretação da obra de Valter Hugo Mãe despertou interesse crescente nos últimos anos e os primeiros estudos acadêmicos começam a apresentar seus resultados que apontam para o lugar que a obra do autor português, de origem angolana, cada vez mais assume no cenário das letras lusófonas. Os primeiros romances do autor revelaram uma narrativa com tramas envolventes e personagens que dialogam com temas marcantes da história contemporânea de Portugal, ainda que alguns de seus textos sejam constituídos em ambientes que poderíamos identificar como medievos, como é *o remorso de baltazar serapião*. Valter Hugo Mãe é escritor considerado por críticos e autores - como foi o caso do próprio José Saramago, ao se referir à obra de Mãe como um “tsunami literário” - como criador de inovações que vão bem além do desrespeito a convenções da língua portuguesa, por não adotar maiúsculas e usar tão somente pontos e vírgulas como os únicos sinais de pontuação. Sua inovação na forma de narrativa encontra densidade maior justamente nos conteúdos problematizados no decorrer de sua obra, nos temas que aborda, nas relações que estabelece entre personagens, que se movem num mundo marcado pela violência, pelo silêncio obsequioso e interesseiro, pela forma como a religião alimenta a cultura da violência, da servidão e do autoritarismo, seja a que se manifesta no assentimento ao poder político estabelecido - entenda-se aqui o contexto da ditadura de Salazar -, seja a que se manifesta nas relações familiares e de amizade.

As obras em foco, *o nosso reino*, publicada em 2004, em Portugal, e em 2012 no Brasil, e *a máquina de fazer espanhóis* são representativas para a reflexão em torno do tema da presente pesquisa, que propõe discorrer sobre a relação entre violência e religião, ainda que o tema seja recorrente em outras obras do autor. O recorte temático e a exploração de seus conteúdos serão, portanto, a opção metodológica para a leitura da obra.

Por fim, é importante destacar que as citações das obras do autor serão feitas pelo título da obra e que elas seguirão a escrita de Mãe, daí a permanência das minúsculas em toda a citação. No estilo de Mãe está em parte a própria mensagem.

Ao debater o proposto na obra de Valter Hugo Mãe, retomo um tema clássico dos estudos da religião. A relação entre religião e violência tem ocupado os estudos das linguagens religiosas, em especial as do mito, do rito e da doutrina. Em artigo anterior, indicara a violência como constitutiva da experiência religiosa monoteísta.

Uma leitura rápida e superficial da história ocidental revela o caráter violento de muitas das manifestações do judaísmo e do cristianismo. Não foi somente das páginas gloriosas do martírio que viveu essa tradição, mas também da morte aparentemente sem sentido, da humilhação imposta a outros, da execração de alteridades, da destruição. [...] a tradição judaico-cristã vive, em grande parte, numa estrutura simbólica que tem na violência um de seus pilares. Sem violência não há salvação no cristianismo, não há divindade, não há antropologia. A violência não é um acidente de percurso ou uma anormalidade surgida como corrupção de princípios bons e ideais nos primórdios, dissociados de imagens violentas. A estrutura simbólica convida à guerra, o símbolo da cruz está marcado pela morte, a lógica sacrificial é operante, o castigo eterno é violento (MAGALHÃES, 2008, p.117, 122).

O tema da presente pesquisa, central na obra de Mãe, tem, portanto, uma longa relação na história das religiões e, por conseguinte, na história das civilizações. A religião em foco na obra de Mãe é parte da herança violenta que o cristianismo protagonizou em muitas páginas de sua história. Nada é por acaso, quando falamos dessa relação, que não existam inocentes de forma absoluta, quando pensamos nas decisões institucionais e nas estratégias de formação e socialização com base na tradição religiosa. As estruturas simbólicas da religião forjam discursos e práticas que pressupõem a força, o controle, o expurgo. A arte, no caso de nossa pesquisa, a literatura, capta e problematiza essa relação, por sabê-la central e desafiadora às culturas e ao

estabelecimento das referências morais e éticas de um povo. A religião é, segundo Paul Tillich, “substância da cultura, a cultura é a forma da religião”.

O CONTEXTO LITERÁRIO DE VALTER HUGO MÃE

O lugar que a obra de Mãe ocupa no cenário literário português tem uma forte relação com aquilo que Lourenço identificou como “preocupação obsessiva” com a identidade do povo e do país:

[...] desejamos insinuar que a nossa história literária dos últimos cento e cinquenta anos (e se calhar todas as nossas outras ‘histórias’...) poderão receber desta idéia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses, uma arrumação tão legítima como a que consiste em organizá-la como caso particular (e em geral pouco relevante) da Literatura Ocidental (LOURENÇO, 1991, p.91).

A “preocupação obsessiva” está na obra de Mãe e se desdobra em personagens que indagam sobre o tecido cultural português, sobre as constituições do poder e, mui especialmente, como a religião é considerada um fundamento ainda inadiável para compreender a realidade portuguesa. O contexto das obras de um modo geral e na obra *o nosso reino* e *a máquina de fazer espanhóis*, em particular, é do Portugal das pequenas vilas e aldeias. Do centro do poder o que se experimenta é o alcance da ideologia e de certo controle discursivo, mas o cotidiano é marcado por um mundo ainda rural, de pessoas simples, como é o caso da aldeia de pescadores no contexto da obra *o nosso reino*, e do asilo do Sr. Silva, na obra *a máquina de fazer espanhóis*. A forma que Mãe encontra para narrar seu Portugal é marcada por certas contravenções linguísticas, estabelecendo um jogo criativo entre a oralidade e a escrita. Tanto Coutinho (2008), quanto Arruda em seu estudo sobre *baltazarserapião* (2013) apontam para a singularidade da narrativa de Mãe, destacando que a forma como a linguagem é construída oferece ao leitor um desafio de compreensão e confronto com o universo normativo da linguagem. Marca-se, portanto, um interstício entre o oral e a cultura das escrituras, que serve a um potencial de subversão nas formas de dizer o mundo.

O modo como a linguagem é construída traz em si um significado, aponta para o insólito na narrativa, são experimentações que agem principalmente sobre a forma linguística e interferem no romance [...] Outra leitura possível das minúsculas estaria na tentativa de atribuir

igual valor a tudo. Não havendo marcação gráfica de palavras próprias, não há o próprio e tudo é comum: o divino, o humano e o animal possuem a mesma valoração, ou seja, nenhum destes planos é visto de forma especial (ARRUDA, 2013, p.11, 21).

Ao fazer experimentos com a linguagem, Mãe pontua o aspecto fundamental do trabalho literário que é não somente instrumentalizar a língua, mas desenvolvê-la, expandi-la, recriá-la. As formas de dizer na obra *o nosso reino* e *a máquina de fazer espanhóis* indicam a tentativa de romper com as hierarquias socialmente construídas, religiosamente alimentadas e politicamente estabelecidas. Todos os substantivos são nivelados “por baixo”, são tornados menores, e tudo é visto no universo da linguagem. Essa estratégia revela um projeto literário de Mãe, que anuncia o compromisso do autor e de sua obra com uma narrativa que não seja simplesmente a perpetuação de formas autoritárias de dizer o mundo.

As obras escolhidas e os recortes interpretativos

A obra *o nosso reino* tem na relação entre religião e violência um complexo temático recorrente e um elemento estruturante de toda obra, sendo o período da ditadura de Salazar o contexto político, religioso e cultural que serve de base das narrativas, do enredo, das tramas das personagens.

Valter Hugo Mãe, ao comentar *o nosso reino*, destacou a interpelação que fazia à figura de Deus, “uma espécie de encosto de Deus à parede, a ver se ele responde.” O romance é narrado pelo pequeno Benjamin – nome pertencente também à lista dos portadores de expectativas messiânicas na Bíblia– no contexto de Portugal sitiado ideologicamente pela ditadura de Salazar. A personagem narradora fala de sua busca entre o bem e o mal, Deus e o diabo, o sentido e a ausência de alternativas à vida, num contexto de forte repressão nas diferentes instâncias discursivas. *o nosso reino* é a primeira obra de Valter Hugo Mãe em forma de romance e pode ser considerada a base das obras seguintes, seja pelas temáticas apresentadas, seja pela forma de narrar.

A obra *a máquina de fazer espanhóis* tem no sr. Silva o narrador-protagonista, que, ao contrário do menino, não tem futuro, só passado e um passado frágil. Em torno de suas memórias estabelece-se uma “cartografia

identitária portuguesa”, recorrendo a exemplos dos ícones da cultura portuguesa e ao papel da religião na sedimentação dos costumes e dos valores familiares e nacionais.

O romance se caracteriza pelo tom confessional conferido pelo uso da 1ª pessoa. No percurso de revisão da sua história pessoal, a memória do protagonista o acusa de sua conduta covarde e acomodada, sempre justificada pela prudência, e sua consciência é o seu impiedoso algoz. Como marido que amava a esposa e os filhos sua preocupação foi a de proteger o seu núcleo familiar das arbitrariedades do governo, mas, como cidadão, ele foi conivente, incapaz de agir contra um perigo que não poderia ser resolvido senão coletivamente (AFONSO, 2010, p.55).

Na relação entre religião e violência há aspectos importantes que constituem o desenvolvimento da narrativa: a) a forma como a religião trabalha com um conflito permanente entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, tendo neste conflito uma forma de estabelecer valores morais e códigos éticos na condução do cotidiano das personagens. As formas da religião são, portanto, as formas que estabelecem no fazer cultural; b) o silêncio, por um lado é um aspecto decisivo nas atitudes de personagens da obra, e se caracteriza no medo, na falsa prudência, no recato conivente e hipócrita, na falta de palavra de solidariedade, nas ações de traição dos bastidores, e, por outro, a palavra marcada pelas ilusões e pelo imaginário ocupado pela simbologia religiosa maniqueísta, pela palavra que impõe o medo e o terror. A tensão entre o silêncio medroso e a palavra na contingência do controle é um referencial importante na narrativa de Mãe; c) a personagem do pequeno Benjamin é tecida em meio às possibilidades de dizer o mundo, mas todo dizer já está numa interdição cultural, religiosa, política e social. A obra de Valter Hugo Mãe é de certa forma um diálogo doloroso, por um lado, criativo, por outro, com a história contemporânea de Portugal. Se Portugal é contexto, por um lado o menino Benjamin é símbolo da tensão entre o onírico das crianças, seus anúncios, e a realidade bruta dos adultos, por outro o sr. Silva é a geração que em seu ocaso se ocupa com um acerto de contas com o passado.

O primeiro romance de Mãe, *o nosso reino*, trata da projeção, do mundo fantasioso e cheio de sonhos de uma criança, da criação de um futuro, recorrendo à força da imaginação para também abordar os temas acima indicados. Benjamin, nome de origem bíblica, atrelado à sobrevivência do povo,

com forte aspecto messiânico, é o menino narrador, que trava a complexa luta com as palavras, responsável de interpretar o mundo dos adultos, com suas práticas, contradições, violência, moral, hipocrisia, a partir de uma visão fantástica do mundo, com a forte presença da religião e seus símbolos.

No segundo romance em tela, *a máquina de fazer espanhóis*, emerge a vida nas memórias dolorosas ou nostálgicas, marcadas pela consciência culpada e pelos álibis discursivos em ter sucumbido ao medo e ao autoritarismo. Um recorte dessas memórias será o papel da religião.

Análise das obras *o nosso reino* e *a máquina de fazer espanhóis* *o nosso reino*

Diferente do estudo de Carlos Manuel da Silva Marques, em sua dissertação de mestrado “Deus, pátria e família na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de *o nosso reino* de valterhugo mãe”, minha análise não destaca nem o conceito de pós-modernidade nem o tema da religião como justaposto ao lado de outros temas. Não parto do princípio que a escrita de Valter Hugo Mãe deva ser interpretada a partir de um conceito abarcador e controverso como é o da pós-modernidade. Na verdade, parto de perspectiva distinta, de que a escrita de Valter Hugo Mãe deva ser interpretada dentro do contexto da longa história da literatura portuguesa das últimas décadas. Tampouco vejo a religião na obra de Mãe como subtema, como resultado de outros temas que seriam mais estruturantes, como se a religião devesse sempre ser interpretada por outros temas que seriam considerados mais importantes, determinantes para a construção social da realidade.

Interessa-me mais concentradamente o papel da religião enquanto constitutiva das personagens e das tramas. A forma como se operam as relações entre violência e religião, e nesse aspecto como a linguagem é colocada no centro da narrativa de Mãe, é o centro de minha reflexão. Em torno das palavras, portanto, da construção da linguagem enquanto universo de poder e domínio é que se situa o presente artigo.

No título *o nosso reino* encontramos uma alusão em forma de interdiscurso ao reino de Portugal, decadente tanto em relação ao seu projeto

expansionista desde os tempos da primeira grande colonização, quanto em relação ao lugar político na contemporaneidade, por conta da ditadura de Salazar. Mas *o nosso reino* também está numa interface com o reino do Benjamin bíblico, cujo nome emerge na conflitiva história de Israel como esperança na continuidade e sobrevivência do povo. Benjamin bíblico e Benjamin-narrador-protagonista de *Mãe* operam em *o nosso reino* em suas interfaces, em torno da esperança que neles é depositada, levando em consideração sempre a fragilidade da condição de subserviência e sobrevivência, e a aspiração pelo amanhã, ainda que o hoje seja tomado por palavras de uma criança com sua dificuldade de identificar, narrar e interpretar. Tal dificuldade é emblemática para compreender o papel da própria literatura em sua presença na história dilacerada, de tantos reveses, como é aquela dos narradores que sempre precisam enfrentar as muitas instrumentalizações da língua no cotidiano da cultura e do poder.

Benjamin-narrador vive em sua obsessão por ser santo e consertar o mundo, e, em seu mundo de experiências, encontramos sonhos, pesadelos, visões e a forma como narra o mundo dos adultos, sua moral, as relações, o papel da religião representada pelo Padre – autoritário e violento – e dona Tina, mística e sincrética. Nesse mundo de experiências intensas e complexas, há outra personagem em torno da qual o menino Benjamin sempre revela medo e curiosidade: o homem mais triste do mundo, a quem Benjamin teme no início da narrativa, responsável pelos enterros e de fazer os corpos desaparecerem. No fim da narrativa, o próprio Benjamin vira a criança mais triste do mundo, por ter lidado com a morte e a decadência tantas vezes, incluindo as de sua própria família.

O mundo de Benjamin é marcado pela obrigação de dizer todas as coisas, a confissão se torna em emblemático horizonte de delação e autocondenação. O padre emerge como essa personagem representativa da cultura de poder que constitui o cotidiano e o controle da linguagem. Se, por um lado, há uma criança a descobrir sua singular forma de nomear o mundo, há, por outro, a linguagem enquanto domínio e violência.

Ao padre tínhamos de contar tudo, mas eu pedira a deus que me desonerasse dessa obrigação. Expliquei-lhe que não era pecado esconder algo, se pedíssemos primeiro a deus que nos permitisse o segredo. confessava-me assim, já confessei, deus sabe e se ele

quisesse muito que o senhor soubesse haveria de ter maneira de lho dizer. quando o padre me bateu da primeira vez fiquei perplexo. fiquei uma pedra presa ao chão, os joelhos a tremer como madeira tola a querer ferir o mármore, e calei-me. saí da igreja lento, sem chorar, a acreditar que o homem mais triste do mundo poderia trabalhar com ele e que a morte poderia ser uma coisa encomendada por uma pessoa para outra pessoa qualquer. eu morreria naquele dia, pensava eu, que um padre bater numa criança só podia ser trabalho de morte (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.19-20).

Em torno da confissão há várias associações com a cultura e com a política de Portugal, e com o papel da religião em diferentes contextos. Por um lado todas as coisas precisam ser ditas, há uma obrigação pela confissão. Nos regimes autoritários as consciências não podem usufruir de seus fluxos, precisam ser adestradas pelas palavras certas que precisam ser repetidas. Os segredos dos corpos revelados e a linguagem como instrumento de delação são sempre requisitos das formas autoritárias de vida. Por outro, Benjamin é o narrador, ele é a criança do anúncio, ele é todo potencial de fala, é linguagem em possibilidade de expansão. Mas está de joelhos, e assim é tratado pelo Padre. As possibilidades de anúncio estão de joelhos nos regimes autoritários, estão de joelhos nas igrejas com as obsessões pelo controle e pelo confinamento da consciência. As falas em regimes autoritários estão direcionadas para apresentação dos “pecados” pessoais e a manutenção do domínio dos representantes do poder. O padre aqui é uma figura central na forma como a cultura se organiza em torno do poder, exigindo a confissão de todas as coisas, desnudando os universos da fala e controlando o onírico da criança. Benjamin quer o silêncio como forma de sobrevivência, para em seguida falar, não ao Padre, mas ao mundo, não mais em forma de confissão de pecados, mas em forma de anúncio do que sonha e imagina. O medo é sua permanente companhia, seus joelhos lembram-no dessa condição.

No domingo seguinte, quando minha mãe me deixou no confessionário e me ajoelhei novamente no mármore frio, o padre aproximou-se devagar e eu julguei que me sondava, talvez me lesse os pensamentos. Estava apavorado porque ainda não tinha um plano eficaz para o matar e, para tudo o que eu pudesse crer, ele seria muito mais poderoso do que eu e, quem sabe, até teria a capacidade de me abater ali mesmo [...] (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.21).

Entre o medo e a vontade de matar, Benjamin tece sua fala, seu fluxo de consciência e os anúncios. Medo que se estende ao universo afetivo familiar. “pude perceber que a minha mãe receava o que eu pudesse saber. Impedia-o,

escondia-o dentro de mim” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.23). Em torno do conhecimento e da fala, as formas discursivas se encontram em seus confrontos mais profundos. Conhecer é um perigo para as formas autoritárias de vida e a fala pode ser anúncio e denúncia, daí as estratégias dos silenciamentos e da reificação dos medos. A religião já surge em profunda ambiguidade no início da narrativa. Por um lado ela claramente serve à manutenção do poder e à fábrica do medo; por outro, parte do mundo onírico de Benjamin só é possível pelo papel que as estruturas simbólicas e os mitos religiosos ocupam no imaginário.

Em torno do domingo – dia considerado santo pela tradição católica mais antiga – há um conflito que se anuncia, porque ele pode ser o dia da confissão ou um dia do convívio fraterno. “fiquei muito protegido por abandonar a obrigação da confissão, a chegada dos domingos trazia uma benção feliz, trazia o bolo, o almoço cuidado e de maior convívio [...]” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.58). Se a linguagem pode estar sob a tutela, também os dias podem ser instrumentalizados a tal ponto que os seus significados tenham sido tomados previamente. Domingo pode ser o da confissão ou pode ser o da benção feliz, do almoço, do convívio. As agendas podem ser indicativas de nossa libertação ou de nossos cárceres. Os dias são tomados de significados prévios, que podem nos fazer recordar de nossas possibilidades ou de nossas contingências e obrigações.

O lugar por excelência de construção de nossas linguagens e de nossas agendas é o próprio corpo. Benjamin é corpo sonhador, mas é também o corpo esbofetado e colocado de joelhos. É corpóreo o seu universo onírico, são corpóreas as dores e as marcas. Num momento de elevação de seu universo onírico, num momento da narrativa em que várias tradições religiosas se cruzam, temos a presença do corpo. “que santidade impossível aquela, a de voar entre flores e pássaros até à praça. as pernas marcadas de nódoas grandes, violência do meu pai, e depois já nada mais senão o corpo flutuando, como fosse coisa nenhuma, mais leve do que uma pena, um nico de luz que vinha chamar a manhã e a manhã, deus louvado, veio” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.78). O corpo é identidade fraturada pela violência do pai, pelos sonhos de uma criança e a visão de um deus que sobrevive de forma insólita.

O corpo é a morada dos sonhos e a casa das dores, é nele que a linguagem se materializa de forma contundente, é nele que as esperanças claudicam e tremem. A santidade que voa entre flores e pássaros é a mesma que carrega no corpo as nódoas da violência imposta pela brutalidade dos íntimos e daqueles que deveriam ser nossos cúmplices e protetores.

Benjamin é o narrador que tudo vê, mas que nem sempre pode contar todas as coisas. Sua visão é marcada pelo insólito. Diante de uma benzedura de dona Tina para salvar Carlos, outra personagem do romance, recorrendo a um sincretismo vasto da cultura popular, Benjamin é o que vê a morte como algo incontornável. No final da benzedura, dona Tina tomba de exausta com os atos mágicos da religião, atos que se mostram inúteis para salvar a vida de Carlos. “e o carlos morreu, sem o dedo que mexia, sem elas o saberem, e sem tempo para nada. Eu vi tudo, olhos abertos ao vazio escuro do meu quarto” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.94). Entre o autoritarismo do Padre e a performance do mundo sincrético da religião, há o menino Benjamin que simplesmente vê a morte, reconhece-a, assume-a, interpreta-a. E o fato de ver e assumir no corpo a construção do mundo, o insólito, de que é feita a narrativa, faz conhecer a frustração e o abalo pelas falácias, pela impossibilidade de deus se mostrar e explicar. Paulatinamente Benjamin coloca sob suspeita seu próprio mundo onírico. “os meus irmãos dormindo, a minha mãe acordada com o coração nas mãos e dizia-me, esta noite sonhei com o futuro. E eu disse-lhe, um sonho é só um anseio ou um receio, não é a verdade.” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.142). Ainda que o onírico continue, Benjamin é cada vez mais confrontado com seu mundo em decadência. O final do romance é emblemático: “e era verdade que os bichos, a passarem incautos pelo quintal da casa esquecida do senhor Francisco, eram um alimento nosso, meu e da minha mãe quando ainda viva, se por sorte, emagrecidos e frágeis, os conseguimos apanhar” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.157). A trajetória de Benjamin é da criança repleta de promessa, mas que é tomada pela contingência e brutalidade da vida, pela decadência social de sua família, por um mundo que impede que sonhos se transformem em verdades.

E dizia-me (Manoel, amigo de Benjamin) por despedida, não sei, benjamin, não sei entender nada, sei que dizem que és o rapaz mais triste do mundo. E era verdade que a fome tão grande me trazia coelhos selvagens à mesa, dentes caninos, e a destreza das mãos

aumentava para tarefas tão duras, calos espessos e a pele secando de fealdade e terra. do que a morte come, terra e o silêncio intenso sobre toda a verdade” (HUGO MÃE, *Nosso reino*, 2012, p.158).

O maravilhoso da narrativa termina com a fealdade da história. Benjamin começa a entrar no mundo adulto, com suas tarefas duras, seus calos espessos e a presença da morte. Ele se torna paulatinamente no homem que ele temia no início da narrativa: o homem mais triste do mundo. Narrador de sonhos, portador de visões, o Benjamin-narrador-protagonista carrega os mortos e o ocaso de sua família, mais uma vez é no corpo que tudo é vivido, nos dentes caninos, na destreza da mão, nos calos. Sonhou bondades, prometeu santidade em sua ingenuidade infantil, mas a violência tecida em toda a vida, pela religião e pela família acabou por ser o destino que o aguardava.

A máquina de fazer espanhóis

O capítulo tem uma abertura emblemática sobre o fascismo dos bons homens:

Somos bons homens. Não digo que sejamos assim uns tolos, sem a robustez necessária, uma certa resistência para as dificuldades, nada disso, somos genuinamente bons homens e ainda conservamos uma ingênua vontade de como tal sermos vistos, honestos e trabalhadores (HUGO MÃE, *A máquina de fazer espanhóis*, 2011, p.11).

A primeira frase é parte de uma justificativa em torno das faltas. A bondade de todos é de certa forma, sinônimo da subserviência de todos. Esse desejo de manter o recato, ser disciplinado e buscar reconhecimento de alguém, tudo isso faz ecoar a sombra da autoridade e da forma como os poderes determinam os afetos e os valores da personagem-narradora. Mas a memória é ativada em meio ao reconhecimento de fracassos fundamentais da vida. O Sr. Silva, personagem-narradora, é colocado num asilo pelos familiares, esquecido pelo filho, visitado pela filha, é jogado no lugar para os que devem ser esquecidos: os velhos. Mas justamente esses são os que não vivem do esquecimento, porque só possuem de mais significativo a recordação. Há uma dor na narrativa e uma violência da personagem que se mostram em reações abruptas com os outros moradores do asilo, incluindo a violência que ele pratica contra dona Marta.

Nas primeiras horas no asilo, nova morada do Sr. Silva, após decisão da família e a morte de sua esposa Laura, manifesta-se o confronto com a fragilidade da vida e a contingência da velhice que nada espera e tudo recorda. “eu estava a libertar-me de tudo. tinha dois sacos de roupa e uma nossa senhora de Fátima miserável e mais nada. estava livre de tudo, como era óbvio” (Ibid., p.35).

A situação da velhice, do ocaso, é sempre lembrando pelo Sr. Silva: “éramos velhos tolos a trazer da tolice uma promessa de vida qualquer” (HUGO MÃE, *A máquina de fazer espanhóis*, 2011, p.76), sem que o elemento paródico sai de cena; pelo contrário, é uma marca da escrita de Mãe: “vivemos num mundo que despreza as provas e prefere gerir-se pela especulação. que quer dizer com isso, perguntou-me ele. que a mariazinha só me prova que é uma estátua, mais do que isso é especulação” (Ibid., p.77).

Entre o ocaso e a ironia, entre a amargura de um passado acompanhado de dor e culpa e o futuro com a sina da morte, o Sr. Silva recapitula seu processo de formação:

Nós fizemos tudo pela igreja porque as convenções, à época, eram muito mais rígidas do que aquilo que a frescura da nossa juventude nos permitia almejar. Ainda nos marcavam as heranças castradoras de uma educação com idas à missa, mas, sobretudo, uma dificuldade em cortar com o que os outros esperariam de nossa conduta (HUGO MÃE, *A máquina de fazer espanhóis*, 2011, p.81).

Ora, a educação religiosa acontece num contexto social, econômico e político, algo que pertence também à memória-intérprete do Sr. Silva: “esperaram que a vida se prezasse ainda, feita de dor e aprendizagem, feita de dor e esperança, feita de dor e coragem, feita de dor e cidadania, feita de dor e futuro, feita de dor e deus e salazar” (Ibid, p.84).

Quanto mais retroage em sua memória, mais a interpretação de Sr. Silva se torna desveladora da religião que cultivou, dos medos que compartilhou e da subserviência que deixou tomar conta de suas ações, ainda que certos lampejos de rebeldia estiveram presentes em momentos de sua existência:

O salazar pensava, na verdade, que na pior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia seria abdicar da igreja, mesmo assim discretamente, tanto quanto possível. porque tinha batizado os filhos e tinha emudecido os meus protestos, naquele tempo, quem não fosse batizado não valia de muito na sociedade e haveria de ser rejeitado em inúmeras oportunidades.

nós fomos molhar a cabeça dos filhos à igreja para que os deixassem em paz. convictos de que mais tarde poderiam secar essa água da cabeça se quisessem, como afinal fizéramos também (HUGO MÃE, *A máquina de fazer espanhóis*, 2011, p.133).

Mas essa igreja que cada vez mais tornava-se desacreditada, deixara um deus da culpa e do controle. Num momento mais crítico, deixando ressoar uma crítica que lembra Feuerbach e Marx, o Sr. Silva fala desse deus:

Deus é uma cobiça que temos dentro de nós. é um modo de queremos tudo, de não nos bastarmos com o que é garantido e já tão abundante. deus é uma inveja pelo que imaginamos (p.194) temos um polícia dentro de nós (p.195) [...] eu sei que a humanidade inventa deus porque não acredita nos homens e é fácil entender por quê. os homens acreditam em deus porque não são capazes de acreditar uns nos outros. e quanto mais assim for, quanto menos acreditarmos uns nos outros, mais solicitamos o policiamento, e se o policiamento divino entra em crise, porque as mentes se libertam e o jugo glutão da igreja já não funciona, é preciso que se solicite do estado esse policiamento (HUGO MÃE, *A máquina de fazer espanhóis*, 2011, p.195).

A relação entre igreja e estado, entre deus e salazar, entre o poder religioso e o poder político enquanto forjadores da cultura familiar, social de um país é recorrente em toda obra. A memória longa tem o ônus da dor, ainda que tenha o bônus de poder recordar as boas experiências. Com o amargor da memória longa, o Sr. Silva se reconhece violento, medroso, mesquinho, servil. O final é uma confissão no humano e uma reiterada desconfiança no divino:

Finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam. bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta para que fosse possível acreditarem uns nos outros também. mais do que isso, sinto apenas angústia. a enfermeira entrou, aproximou-se de nós, perguntou, o que sente, senhor silva, e eu repeti, angústia, angústia, sinto angústia (HUGO MÃE, *A máquina de fazer espanhóis*, 2011, p.250).

O final com a declaração de angústia é elucidativo. Na filosofia, especialmente heideggeriana e sartreana, a angústia é a marca do humano. Somente o ser humano existe, lembrando que a marca da existência é a atribuição de sentidos. Deus não existe, porque não busca sentido, já o tem antecipadamente. As coisas não existem porque não problematizam os

significados e se encontram no âmbito de significados e sentidos que o ser humano apresenta. Existência é buscar sentidos, mas o estar-no-mundo pode ter na inautenticidade sua marca, sua “identidade”. A questão vista do A-gente (das Man), um conceito usado por Heidegger que aponta para essa condição sempre a ser enfrentada pelo ser humano: a falta de sua singularidade. A ameaça da mediania, da falação, que é uma forma inapropriada de nos acomodarmos na casa do ser (linguagem), podem ser marcas da vida inautêntica. Fala-se o que todos falam, de um jeito servil e obediente, no caso do Sr. Silva, como todos agem, pensam, rezam, obedecem.

O traço totalizante se encontra no conceito de angústia, que se distingue do medo, do horror, e justamente a angústia é colocada pelo Sr. Silva como seu sentimento, o estado de seu espírito. A diferença entre a angústia e o temor reside precisamente no fato de que a angústia é mais ampla que o temor. É permanente, constitui a existência. Uma das expressões da angústia é um certo tédio, uma certa sensação de vazio em relação ao meu estar-no-mundo. O tédio é a falta de sentido quando deveria ter um, daí a sensação de solidão e estranheza, porque o ser humano não coincide consigo mesmo. O estranhamento é o distanciamento, é o questionamento das nomeações, mas é a possibilidade de renomearmos o mundo, já que somos seres de palavra, de linguagem. Isso pode nos tomar por inteiro, mas só na angústia é que pode se dar a virada da inautenticidade para a autenticidade.

Um dos traços mais importantes da angústia é saber-me ser-para-a-morte. A possibilidade de não-ser, a possibilidade da impossibilidade. Consciência de toda a existência (passado, presente e futuro) e a radical singularidade da morte individual. Uma das formas de singularização de nossa consciência de radical finitude, cuja experiência sempre se dá com a angústia, é de repensarmos radicalmente projetos e relações. Nossa consciência de morte – que não deve ser confundida com o saber que morrerei – aguça e desestabiliza o passado que construí e que previamente me com-preende. A existência pensa a si-mesma e repensa sua trajetória com a consciência da morte.

O Sr. Silva chega ao fim com o sentimento de angústia, por não ter coincido consigo mesmo, por não ter rompido com os controles de Salazar e

Deus em sua vida. Encontra sua palavra tardiamente, no asilo, e mesmo assim de forma tímida, confusa, balbuciante.

CONCLUSÃO

A religião é um das experiências mais radicais que as culturas forjam em seu longo processo de formação e transformação. Na obra de Valter Hugo Mãe, mais especificamente em *o nosso reino* e em *a máquina de fazer espanhóis* ela constitui boa parte do fluxo de consciência das personagens e da construção social da realidade. Ao fazer esse confronto com Deus, as duas obras apontam para o dilema da experiência religiosa no fazer cultural, marcada pelo potencial de sedimentar violência e silêncios, de patrocinar e exigir o medo e a obediência dos corpos.

Mais que relações acidentais e episódicas, as existentes entre religião e violência são constitutivas e permanecem como desafio permanente à reflexão sobre a linguagem enquanto produto da cultura e sobre a literatura enquanto possibilidade de emancipação e de interpretação de nossa condição.

A relação entre violência e religião, assim como apresentada nos dois livros de Valter Hugo Mãe, retoma um tema clássico dos estudos da religião voltados para o enorme fascínio que a religião cultivou, muitas vezes, pelas violências simbólicas e físicas. De forma muito perspicaz e instigante, a obra de Mãe retoma um dado fundamental da religião: sua ambiguidade histórica. Em suas estruturas simbólicas convivem as metáforas do amor e da solidariedade, dos sonhos e das utopias, juntamente com as terríveis expressões de controle, destruição e terror. O deus vingador está sempre ao lado do deus das promessas e das libertações. Benjamin-narrador-protagonista é uma interpelação à ambiguidade da religião, pelo fato dela oferecer uma reserva de imagens utópicas, para, em seguida, tornar as utopias fracassadas por conta da subserviência e obediência exigidas. Quem precisa ficar de joelhos para compreender o sagrado não construirá a altivez necessária para transformar sonhos em verdade. O Benjamin sonhador é transformado no homem mais triste do mundo. Enquanto na outra obra, o Sr. Silva foi feito paulatinamente um bom homem de família, cujas características centrais foram marcadas pelo

medo, pela incapacidade para rebelar-se contra a figura de um deus vigilante e policial.

REFERÊNCIAS

ADDISON, Joseph, **Os Prazeres da Imaginação**. Trad. de Alcinda Pinheiro de Sousa et al. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2002.

AUF DER HORST, Christoph (ed.). *Ästhetik und Gewalt*. Göttingen: V&R, 2008.

AFONSO, Rosemary G. *A Máquina de fazer espanhóis*, de Walter Hugo Mãe: Qualquer discurso pode ser autoritário. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v.9, n.33, abr./jun. 2010.

ARRUDA, Joilson Mendes. **O sociológico e o insólito em o remorso de baltazarserapião, de valterhugo mãe**. Dissertação de Mestrado na Universidade de Rondonia, 2013.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUTINHO, Isabel. **O escritor que não usa maiúsculas para o leitor ficar sem travões**. In: Ípsilon • Sexta-feira 1 Agosto 2008.

ESPÍRITO SANTO, Moisés, **A religião popular portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

FARIA, Ângela Beatriz. Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea. In.: **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

FERRAZ, Salma. **Sois como Deuses**. Textos de teologia e literatura. Dourados: Editora UFGD, 2013.

GOMES CARREIRA, Shirley de Souza. O mundo em minúsculas: uma leitura de A Máquina de fazer espanhóis. In: **Letras, Santa Maria**, v. 22, n. 45, p.265-275, jul./dez. 2012.

HUGO MÃE, Valter. **O nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O remorso de Baltazar serapião**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **A máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O apocalipse dos trabalhadores**. Lisboa: Alfaguara Portugal, 2011.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras. Retratos teológico-literários**. Trad.. Paulo AstorSoetheet alii. São Paulo: Loyola, 1999. p.218-219.

LAGE, Rui. **A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI – perda, luto e desengano**. Tese de Doutorado. 2010. 437f. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. Da Literatura como Interpretação de Portugal. In: _____. **O Labirinto da Saudade**. Psicanálise Mítica do Destino Português. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOURENÇO, Eduardo. Em torno do nosso imaginário. In: **A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras.

LOURENÇO, Eduardo. “Tempo e Poesia.” In.: **Dialética mítica da nossa modernidade**. Porto, Portugal: Editorial Inova. 1974. (Coleção Civilização Portuguesa).

_____. **Poesia e metafísica; Camões, Antero e Pessoa**. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

_____. **Nós e a Europa ou as duas razões**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**. Teologia e Literatura em Diálogo. 2.ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

MEDEIROS, Paulo de. Introdução: Em Nome de Portugal. In: **Discursos**, 13. 1996. p.13-29.

NOGUEIRA, Rosângela Carvalho. **O esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação**. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas - Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

O BRASIL É UMA LIÇÃO PARA OS PORTUGUESES. Entrevista concedida a Lilian Fontes. **Veja Meus Livros**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/valter-hugo-mae-o-brasil-e-uma-grande-licao/>>.

RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). Capelas imperfeitas: Configurações literárias da identidade portuguesa. In.: **Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade**. Coimbra: Edições Afrontamento, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**. Belo Horizonte. PUC/MINAS, v. 8. n.15-45, 2. sem. 2004.

REMÉDIOS, Maria Luiza. O entretecer da história e da ficção. In: **Discursos**, 7. 1994. p.13-25.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2009.

RUBIRA, Suellen Rodrigues. O divino e o dialógico na literatura portuguesa contemporânea. In: www.bocc.ubi.pt, p.1-6. [s/d].

SEIXO, Maria Alzira. Perspectiva da ficção portuguesa contemporânea. In: **A Palavra do Romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Escrever a casa portuguesa** (org). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SILVA MARQUES, Carlos Manuel. **Deus, Pátria e Família na literatura da pós-modernidade**: uma abordagem de *o nosso reino* de Valter Hugo Mãe. Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares. Lisboa: Universidade Aberta de Lisboa, 2009.

WERTHEIMER, Jürgen (ed.). **Ästhetik der Gewalt**. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986.

**DEUSES NO REINO DA LITERATURA:
SÍMBOLOS TRADUZIDOS EM METÁFORAS**

Eli Brandão da Silva¹

“La obra literária no es mero objeto,
Sino um âmbito de realidad “(QUINTÁS, p.27).

Depois de longo período marcado por preconceitos irracionais, fruto de dogmatismos e postulados supostamente científicos, influência do pensamento positivista, de parte a parte, os mundos acadêmico e religioso passam a dialogar mais livre e proficuamente, como fica exemplificado pela grande quantidade de estudos envolvendo teólogos, cientistas da religião, críticos literários, linguistas, filósofos, historiadores, sociólogos, dentre outros diversos pesquisadores das diversas áreas do conhecimento, resultando em qualificadas produções científicas e artísticas, o que contribui significativamente para melhor compreensão da relação entre cultura e sociedade, entre literatura e religião.

¹Doutor em Ciências da Religião (UMESP-SP), com Tese produzida na interface Literatura e Teologia; Professor da Universidade Estadual da Paraíba, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade.

No contexto dos estudos literários envolvendo as grandes religiões do mundo, tem observado que Cristianismo, Judaísmo e Islamismo, exemplarmente, formam um grupo de instituições religiosas que ficaram mais conhecidas como “Religiões do Livro”. Isto porque, embora os deuses configurados nessas referidas tradições, em suas origens, estejam vinculadas a uma diversidade de textos não verbais e verbais (orais e escritos) e símbolos, suas teologias e suas práticas são construídas, predominantemente, com base na interpretação de escrituras canônicas e sacralizadas. Nestas escrituras, os deuses são sempre nomeados como soberanos de um “Reino de Deus”, termo este que comporta diversas acepções teológicas, ora significando um espaço/tempo em que os deuses exercem o seu governo numa determinada realidade histórica presente ou para o exercerem futuramente; ora como um governo exercido no âmbito da realidade interior dos indivíduos.

Além destes referidos sentidos, destacamos outra acepção relativa ao reino dos deuses, a saber, a do reino das escrituras, ou reino das palavras ou, ainda, reino da literatura, significando lugar onde os deuses também habitam limitados pela configuração textual, significando espaço em que sua soberania se relativiza, pois eles se submetem ao curso da narrativa e às interpretações dos teólogos. Portanto, esses deuses, a despeito de pertencerem a um universo simbólico da fé, nas escrituras, apresentam-se objetivados linguisticamente como personagens, representados por figuras e temas, em narrativas literárias, em prosa e/ou verso, em texto-obra, em linguagem metafórica.

Nossa reflexão parte do pressuposto de que os escritos denominados sagrados constituem o lugar, por excelência, onde se estabelecem complexas relações interdiscursivas, onde os deuses se tornam palavra, onde relações entre teologia e literatura se objetivam, onde símbolo e metáfora se fundem, apontando significativas peculiaridades, que envolvem a configuração própria do texto escrito, a natureza específica dos tecidos literário e teológico e sua hermenêutica.

Para empreender a tarefa de realizar a análise propostas, inicialmente, teceremos breves considerações sobre a configuração própria do texto escrito e sobre características do que poderíamos chamar de texto literário e texto

teológico, objetivando compreender e apontar, com apoio em contribuições da teoria da significação verbal de Paul Ricoeur, peculiaridades e consequências desta complexa tradução através da qual os deuses se tornam palavra e, pelo excesso de sentido incorporado pelas metáforas no âmbito da semântica e da hermenêutica, o simbólico nelas se enraíza.

O discurso fixado na escrita

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:

ele precisará sempre de outros galos.

De um que apanhe esse grito que ele

e o lance a outro; de um outro galo

que apanhe o grito que um galo antes

e o lance a outro; e de outros galos

que com muitos outros galos se cruzem

os fios de sol de seus gritos de galo,

para que a manhã, desde uma teia tênue,

se vá tecendo, entre todos os galos (MELO NETO, 1999, p.19-20).

Texto (do verbo tecer) é aqui entendido como o entrelaçamento de palavras, linhas, orações, períodos; tecido-objeto de significação e tecido-objeto do processo de comunicação e interação, por isso mesmo, tecido que tem algo a dizer. Seu sentido global não é redutível à da soma dos sentidos isolados das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas é resultado de certa articulação dos elementos morfossintáticos e semântico-pragmáticos, constitutivos de uma espécie de simulacro metodológico (FIORIN, 1997, p.31). Por isso, podemos dizer que o texto é a unidade da manifestação; o lugar onde um plano de conteúdo é manifestado por meio de um plano de expressão. A unidade do plano de conteúdo é o discurso, patamar do percurso gerativo de sentido em que as estruturas narrativas são assumidas por um enunciador, actorializadas, especializadas, temporalizadas e revestidas de temas e/ou figuras (FIORIN, 1997, p.30). O texto, por tudo isso, não pode ser considerado como algo em si, pois,

se, por um lado, ele é um sistema concluído, um conjunto hierarquizado de configurações estruturais internas, por outro, é o lugar onde se manifestam as formas de ser e estar do humano no mundo, onde se expressam suas relações com outros seres e com as realidades, ou seja, um objeto aberto, plural, dialógico, com referente, ligado ao contexto extraverbal.

Esta possibilidade de identificar o referente do texto mostra-nos como se cumpre a intenção primeira da linguagem humana, que é a de dizer, por meio de signos, algo sobre algo a alguém. O discurso na escrita, ao se autonomizar semanticamente, ultrapassa a referência situacional, substituindo-a por um *quase-mundo*² (RICOEUR, 1997, p.85), convocando, no sentido bakhtiniano, para o interior de cada texto vozes de diversas procedências, que falam e polemizam entre si, num cruzamento dialógico, a partir do qual diferentes sentidos podem ser apropriados, por meio de diferentes interpretações. Isto porque, ainda na esteira de Ricoeur (1995, p.73-86), a autonomia semântica e o excesso de sentido do texto gerados por causa da operação de fixação do discurso na escrita produzem, neste complexo processo de configuração, efeitos que promovem significativas alterações³:

- ✓ Altera-se a relação entre a mensagem e o meio;
- ✓ Altera-se a relação entre emissor e mensagem pois o texto se liberta da intenção do seu autor físico;
- ✓ Altera-se a relação entre a mensagem e o destinatário, que passa a ser, potencialmente, qualquer leitor⁴;
- ✓ Complexifica-se a relação entre mensagem e código, gerando diferentes gêneros literários;
- ✓ Altera-se a relação entre mensagem e referente: este pode ser identificado, mas não mostrado, como ocorre na fala.

²Essa ocultação do mundo circunstancial pelo *quase-mundo* dos textos pode ser tão completa, que o próprio mundo, numa civilização da escrita, deixa de ser o que se pode mostrar pela fala e reduz-se a essa espécie de 'aura' manifestada pelas obras escritas. É neste sentido, que se pode falar de *mundo grego*, do *mundo bizantino*.

³Para apontar as alterações resultantes da passagem da fala para a escrita, Ricoeur parte da relação entre fatores e funções da linguagem de Jakobson.

⁴A universalização do auditório possibilita uma multiplicidade de interpretações do texto, exigindo a emergência da tarefa hermenêutica.

Só momentaneamente a fixação do discurso na escrita institui uma interrupção do diálogo oral e uma interceptação da referência imediata, visto que o texto se mantém como o paradigma da distanciação na comunicação, na medida em que, pela leitura, o diálogo é retomado e a referência desinterceptada, o que promove consequências efetivas para a tarefa hermenêutica.

O reino da literatura

“Aixo era y no era”⁵

Partimos aqui do pressuposto de que a complexidade do fenômeno literário, por si só, cria uma dificuldade para se definir o que é especificamente literário ou se uma obra é ou não literária. Contudo empreenderemos reflexão no sentido de encontrar argumentos em favor da indicação de um conceito central, em torno qual se constitua a obra literária.

A partir da segunda década do século passado, os formalistas russos julgaram ter resolvido a questão da especificidade da literatura, ao estabelecerem que a distinção entre o texto literário e outros tipos de textos: era a *literariedade*, essência própria da literatura. Impregnados de espírito científico, concentraram a atenção na realidade material do texto literário em si. A *literariedade* constituía fato material, cujo funcionamento podia ser analisado, mais ou menos, como se examina uma máquina. A linguagem literária seria, então, conjunto de desvios da norma, espécie de violência linguística; forma especial de linguagem em contraste com a linguagem comum, usada habitualmente. A essência da *literariedade* seria o tornar estranho. A obra literária não deveria ser entendida como veículo de ideias, nem como reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de verdade transcendental. Era apenas organização particular da linguagem. Por isso, o que importava ao crítico literário era a forma. O conteúdo era apenas a motivação ou pretexto para um tipo de exercício formal. Embora não negassem que a arte tivesse

⁵Exórdio habitual dos contos de fadas maiorquinos.

relação com a realidade social, os formalistas afirmavam que isso fugia ao trabalho do crítico da literatura (EAGLETON, 1986, p.4).

Um conceito fundamental para o estudo do fenômeno literário é o de *mimesis*, que, na Poética de Aristóteles, ocupa um lugar central na caracterização da natureza da poesia, em distinção à história e à filosofia:

Não é o ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou em prosa (...) - diferem sim em que um diz as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois aquela refere principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens (...) (ARISTÓTELES, Poética, s/d, p. 117).

O conceito aristotélico, ao longo dos séculos, tem sido interpretado no mundo ocidental, como reprodução ou fotografia do real; como mediação entre os fatos e os nossos sentimentos e percepções; revelação da essência do real. Estudos mais recentes, interpretam a *mimesis* como recriação do real.

No mesmo Aristóteles, encontramos outro fundamental conceito que nos conduz a uma “palavra estranha”, a qual expressa a *mimesis*, no âmbito da atividade poética:

Sendo o poeta um imitador, como é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, necessariamente imitará sempre de uma das três maneiras possíveis: representará as coisas como eram ou são, como se diz ou crê que sejam, como devem ser. E estas coisas se expressam com uma palavra estranha, a metáfora e muitas outras alterações da linguagem; estas, com efeito, são permitidas aos poetas (ARISTÓTELES, s/d, p.117-118).

Prosseguindo para além do conceito de metáfora vocábulo, entendida assim no âmbito da retórica clássica, e alcançar um degrau compreensivo de maior extensão e profundidade, nos apoiaremos em contribuições de Ricoeur em sua teoria da metáfora. O objetivo é ultrapassar a problemática da palavra estranha e poderosa, ressitando-a no conjunto da frase, transportando-nos, assim, da noção de palavra para a de enunciado metafórico (RICOEUR, 1995, p. 97). A tarefa de ampliar a extensão da metáfora e incluir toda sua significação no âmbito semântico solicita-nos aprofundamento maior, visto que tal compreensão nos põe em discussão com conceitos vigentes no âmbito da

crítica literária e que se referem a questões ainda em aberto, sobre as relações entre poesia e verdade e poesia e realidade.

A problemática é levantada porque, por um lado, a metáfora como palavra não cumpre a sua vocação dialógica dentro da frase, sendo apenas uma figura; por outro lado, o enunciado metafórico sem referência continua contrariando a universalidade dialógico-referencial que liga a linguagem à realidade e à verdade. É o próprio enunciado metafórico que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e referência desvelada, pois ele conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal (RICOEUR, 2000, p.338). Com isso, emerge uma nova pertinência semântica, que surge sobre as ruínas do sentido literal e suscita também uma nova referência, correspondente à referência literal abolida. O que parece, portanto, ser um erro de categoria aproxima-se mais da ideia de um erro calculado, como sugeriu Ricoeur (1995, p.99) por tudo isso, a metáfora deve ser como criação instantânea, inovação de sentido, que resulta da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado, mais análogo à resolução de enigma do que a simples associação por semelhança (RICOEUR, 1995, p.99 -100). Ao emprego metafórico sempre podemos opor um emprego literal, embora a diferença entre literal e metafórico exista apenas graças ao conflito de duas interpretações. Observando mais profundamente, a verdade metafórica não se contrapõe à verdade literal, mas ambas se contrapõem à falsidade.

Passamos do conceito de metáfora vocábulo/figura para o de enunciado metafórico graças à compreensão de que o que ocorre com a palavra afeta também a frase inteira. Seguiremos raciocínio análogo em relação aos enunciados metafóricos. Isto porque a produção do discurso como obra cria uma entidade complexa que não é redutível à soma dos seus enunciados. De modo que o que acontece aos enunciados metafóricos num texto-obra, holístico, afeta todo o conjunto. Da metáfora figura nos encaminhamos para o enunciado metafórico e do enunciado metafórico alcançamos a metáfora em sua maior extensão, o texto-obra. Considerando que o trabalho de composição do discurso como obra, o texto literário, conecta-se com o mundo vivido, como

representação ou como recriação, por isso mesmo, texto polifônico e plurissignificativo, passamos, a partir disso, para a dimensão do simbólico.

A obra literária, por sua complexidade, reclama a conexão entre a teoria da metáfora e a teoria do símbolo, ficando a primeira como propedêutica da segunda e esta como alargamento não só da teoria da metáfora, mas também da teoria da significação verbal. A metáfora, por possuir uma dupla significação no âmbito semântico, apresenta-se como peça essencial da teoria simbólica, visto que os sistemas simbólicos são contemporâneos uns dos outros (CASSIRER, apud RICOEUR, 2000, p. 354). Com isso, contrapondo as obras literárias às científicas, constata-se que o que é metaforicamente verdadeiro não se opõe, ao contrário dos positivistas, ao que é literalmente verdadeiro, mas ambos se opõem ao que é simplesmente falso (RICOEUR, 2000, p. 354).

A construção de percurso de conexão entre a teoria da metáfora e a do símbolo nos conduz a um ponto em que religião e literatura se encontram. Isto porque o símbolo possui um duplo sentido: uma dimensão semântica, passível de significação e interpretação; e uma dimensão não semântica, impossível de traduzir conceptualmente (RICOEUR, 1995, p.104). Os símbolos se situam no limite entre a linguagem e a vida. E porque estão ligados à vida e de forma profundamente enraizada na experiência vital, o que os símbolos procuram encerrar na linguagem é sempre algo de poderoso, eficaz e forte (RICOEUR, 1995, p.107). A linguagem busca traduzir a vida, mas a vida é sempre mais e dela os símbolos retêm apenas a superfície. É nesta superfície, exatamente, que o símbolo se conecta com a metáfora. Isto porque, como as experiências da vida querem se tornar linguagem, o poder do impulso cria a fantasia e, por meio do imaginário, a vida se faz poesia, o absoluto se faz metáfora. Por isso, podemos dizer, com Ricoeur (1995, p. 115), que as metáforas se constituem a superfície linguística dos símbolos, cuja referência é o seu aspecto extralinguístico. Este aspecto, que é o seu caráter ligado à vida, constitui a diferença básica entre um símbolo e uma metáfora. Esta é uma invenção livre do discurso; e aquele está ligado à vida.

A metáfora é um evento do discurso (RICOEUR, 1995, p.110), diz Ricoeur. Mas se, ao criar uma inovação semântica, esta for admitida por uma comunidade linguística, a tendência é que o novo sentido passe a se confundir com a polissemia das palavras, tornando-se, gradativamente, metáfora trivial e,

por fim, metáfora morta (RICOEUR, 1995, p.110). Contudo há certas metáforas tão profundas que afetam todo o discurso. Elas fazem parte de uma rede de intersignificações, na qual cada metáfora exige outra e cada uma permanece viva porque conserva o seu poder de evocar toda a rede (RICOEUR, 1995, p.110-111), assemelhando-se aos paradigmas simbólicos estudados por Mircea Eliade (1977). É como se certas experiências humanas fundamentais constituíssem um simbolismo imediato que preside primitiva ordem metafórica (RICOEUR, 1995, p. 111).

Para o amálgama, um arremate, aparentemente, paradoxal: Há mais no símbolo do que na metáfora e mais na metáfora do que no símbolo (RICOEUR, 1995, p.115). Por um lado, a metáfora transporta para a linguagem a semântica que fica implícita no símbolo; por outro, o símbolo emana das profundezas da experiência humana (RICOEUR, 1995, p.107). A metáfora está no símbolo como sua superfície; e o símbolo está na metáfora como o seu referente extralinguístico, seu excedente. Conjugados, fica ampliada a teoria da metáfora e, por consequência, a da significação verbal, visto que esta atinge sua maior extensão, para além do signo linguístico.

É preciso ressaltar, entretanto, que caráter dialógico e pluridiscursivo do discurso literário se contrapõe ao discurso autoritário que abafa as vozes dos percursos em conflito, anulando a ambiguidade das múltiplas posições e levando o discurso a se cristalizar e se fazer discurso da verdade única, absoluta, incontestável. Isto porque as obras poéticas, como as metáforas vivas, não são traduzíveis, apenas podem ser interpretadas. E, pelo excesso de significação que lhe é próprio, elas se abrem a diversas interpretações, por meio das quais vários conteúdos, inclusive o teológico, podem se revelar ao mesmo tempo, mas o leitor não é intimado a reconhecer uma interpretação como a verdade única e absoluta, pois na obra poética se revela o uso positivo e produtivo da ambiguidade, possibilitando a revelação de verdades no plural. E é nesta sua potência plurissignificativa que também se revela o seu caráter atemporal, pois as obras sempre são passíveis de se recontextualizarem pelas leituras, ao mesmo tempo em que estas engendram sempre reescritura. A natureza da obra literária implica, portanto, o conflito das interpretações,

impedindo o sepultamento da obra numa leitura unívoca, monológica, autoritária, dogmática.

A potência e complexidade da obra literária tem sua possibilidade e seu limite na natureza escrita do seu discurso: é possuidora de excesso de sentido verbal e extraverbal; é potência comunicativa, na qual a cognição não se opõe à emoção, nem conhecimento a prazer; é o tecido onde beleza, verdade e vida se encontram se unem seja para buscar um tempo perdido (PROUST, apud GENETTE, 1972 p.43), como sugeriu Proust, seja para desvelar os possíveis humanos, como sugeriu Ricoeur.

Estamos diante de pistas que nos apontam para um ponto do tecido no qual as linhas dos textos da literatura se cruzam com as dos textos “sagrados” e teológicos das religiões. Tal ponto está implícito na pluralidade da linguagem poética como um dentre os possíveis referenciais do seu discurso e por causa de sua potencialidade simbólica. O encontro é possível porque, por um lado, símbolos originários emanados de experiências humanas profundas, constitutivos do modo-de-estar e do modo-de-se-orientar do ser-no-mundo, querem vir à linguagem; e, por outro, mais que expressar sentimentos, a poesia, libertando-se do mundo, mas para a ele se ligar de uma forma mais pura e mais radical (RICOEUR, 1995, p.107), traz à linguagem formas de o ser humano experimentar o real que a linguagem comum geralmente dissimula. 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 uma espécie de curto-circuito operado entre o ver-come..., característico do enunciado metafórico, e o ser-come..., correlato ontológico deste último (RICOEUR, 1997, p.276). O símbolo amplia a significação do reino da literatura para além da metafórica e a potência metafórica traduz o símbolo para a dimensão linguística.

O símbolo no reino da metáfora

Atentando para a manifestação dos diversos fenômenos culturais ao longo história, observamos que, em todas as épocas - desde a *domesticação do fogo*, as sepulturas, as pinturas rupestres, os mitos e ritos dos povos

nômades e a crença na existência de outra vida; a *domesticação das plantas alimentares*, os mitos de origem, os espaços sagrados e a mitologia da idade do ferro; da revolução industrial, passando pelas grandes descobertas científicas, a conquista dos espaços cósmicos, da cibernética e da informática, até os nossos dias - o fenômeno religioso marca sua presença. A universalidade deste fenômeno pode ser amplamente constatada, sendo a expressão do antropólogo Malinowski (1984, p.19), neste sentido, emblemática: “não há povo, por mais primitivo que seja, em que não se veja a religião”.

A experiência com o sagrado não existe isolada do mundo, mas faz parte de um conjunto maior de experiências humanas profundas que, antes de serem trazidas à linguagem verbal, ficam codificadas no interior do ser humano, formando complexa rede, uma espécie de fundo simbólico (ELIADE,1989, p.56), de modo que o ser humano já não vive num universo puramente físico, mas num universo simbólico, que emerge, dentre estes dois universos, como a forma, através da qual o ser humano se adapta ao meio em que vive (CASSIRER, 1991, p.78). Sendo assim, a experiência com o sagrado se inscreve como um dos vários fios que tecem essa rede simbólica, essa teia emaranhada da experiência humana.

Ao entendermos essa rede simbólica do sagrado como uma experiência com o inesgotável, o inominável, o totalmente outro, com aquilo que toca o ser humano incondicionalmente (TILLICH, 1995, p.30), emerge daí uma problemática, visto que o ser humano quer sempre dizer algo sobre o algo que o afeta tão profundamente. Mas como trazer esta experiência à linguagem verbal? Mais especificamente, a questão é: como esses símbolos pertencentes ao universo sacralizado podem vir à linguagem verbal?

A natureza de tal experiência exige mediações específicas, que promovem a constituição de uma rede simbólica própria. Como o ser humano apenas se compreende a si mesmo e se diz mediado pela linguagem dos símbolos, dos signos e dos textos e estes se inter-relacionam, ele procura traduzir o simbólico em termos de linguagem verbal, mas como nunca o consegue de forma total e satisfatória por meio da linguagem habitual, corrente, encontra nas metáforas profundas a sua superfície linguística, visto que estas, para além do universo semântico, conectam-se com a dimensão simbólica. Por

essa razão, a tradução dos símbolos só consegue realização pela via metafórica. Isto porque, por um lado, os símbolos estão ligados à experiência vivida, ao cosmos, mas querem vir à linguagem; e, por outro, certas metáforas profundas, embora pertençam ao reino do discurso (RICOEUR, 1997, p.45), projetam sua significação para ambiente extralinguístico, alcançando a profundidade do vivido. O símbolo somente pode ser conectado à metáfora porque a vida se faz verbo.

E, em sentido análogo, Alves (1977, p.13) foi sintético: “Se uso Deus é como metáfora poética”. Ainda Alves, em tom poético, deixa-nos entrever a raiz dessa relação entre o reino da literatura e os deuses das religiões:

Deus é símbolo que marca uma proibição de falar.

Onde ele se diz, estabelece-se um grande silêncio.

E sobre ele surgem as metáforas,

Que é um jeito de dizer o que não pode ser dito (ALVES,1987,p.13).

A linguagem dos textos das religiões é metafórica não porque se pretendia criar efeito retórico, nem para substituir outra palavra que poderia ter sido utilizada no lugar, mas exatamente, pela limitação que a linguagem literal tem para expressar a experiência indizível. A religião utiliza a linguagem poética para expressar a experiência pessoal e coletiva e para falar do ainda-não, dos possíveis humanos, da esperança, por deficiência, pois esta linguagem não consegue traduzir a intensidade da sua experiência; por eficiência, pois o ser humano é capaz de criar e de utilizar um sistema simbólico através do qual pode transmitir a outros sua experiência; e por proficiência, porque só a poesia tem força, beleza e capacidade de atingir dimensões do humano que a linguagem comum dissimula.

Embora as grandes religiões do mundo, em suas origens, se vinculem a uma diversidade de textos orais, textos não verbais e diversidade de símbolos, suas teologias e suas práticas são construídas com base na interpretação de seus textos escritos, suas “escrituras sagradas”. Por isso, seus deuses, a despeito de pertencerem a um universo simbólico mais amplo da fé, são objetivados linguisticamente como personagens, representados por figuras e

temas, em narrativas literárias, em prosa e/ou poesia, em metáforas. A constituição destas tradições religiosas processou-se de diferentes formas e de temporalidade e modo não facilmente verificável, pois se compreende que a fixação do discurso sobre o sagrado na escrita, no Judaísmo, Cristianismos e Islamismo tenha passado por processos de formação de diversas tradições orais, diversos redatores, diversas versões, até a canonização e institucionalização na instituição religiosa. Esses processos culminam com o que podemos chamar de objetivação do sagrado, ou melhor, objetivação do discurso sobre o sagrado.

De qualquer modo, quanto à sua configuração, o texto considerado sagrado não deixa de ser um texto comum, um meio de comunicação entre as pessoas, escrito por autores que buscaram transmitir mensagens, deixando suas impressões num código destinável a ser decifrável por outros. Esses textos sagrados, ao tempo em que podem ser entendidos como textos teológicos, num sentido mais amplo, considerando teologia como discurso sobre o sagrado, constituem o fundamento da instituição religiosa e a matriz a partir da qual se desenvolve o trabalho teológico sequente, portanto, a possibilidade de uma pluralidade hermenêutica.

Enfim, embora os deuses habitem num universo simbólico, pertencente à subjetividade humana da fé, habitam também nos textos escritos, considerados sagrados, portanto, no reino da literatura, cujos sentidos dependem das interpretações produzidas pelos teólogos oficiais das religiões.

As muitas faces dos deuses da tradição judaico-cristã

Nos últimos anos, vários críticos literários têm dedicado suas pesquisas à análise dos textos escritos das religiões, principalmente, os pertencentes à tradição judaico-cristã. Os estudos apontam várias evidências que trazem à luz peculiaridades relativas a esses deuses que habitam no reino dessas literaturas “sagradas”.

Miles, dentre outros, em seu livro **Deus. Uma biografia**, destaca que “Deus é um amálgama de diversas personalidades num único personagem (1997, p.16). Já Bloom (1992, p.24), analisando o personagem Yahweh e a problemática de sua influência no âmbito da religião, é mais contundente:

Se a história da religião é o processo de escolha de adoração a partir de fábulas poéticas, no Ocidente essa história é ainda mais extravagante (...) Igrejas se fundam sobre metáforas, tais como pedras e cruzes, mas a adoração ocidental de Deus é, num sentido, ainda mais surpreendente do que a fundação de qualquer igreja. O Yahweh original da Bíblia, o Yahweh de J, é uma extensa, complexa e problemática metáfora, ou figura de discurso e pensamento. Hamlet também. Mas ninguém reza a Hamlet, ou invoca seu nome quando disputa um cargo político, ou justifica sua oposição ao aborto apelando a ele (BLOOM, 1992, p.24).

Em relação a esse processo de configuração dos textos e caracterização bricolagem dos personagens, Alter é enfático ao concluir que "os redatores demonstraram gênio na criação de brilhantes colagens" (1997, p.38). E Northrop Frye diz que no texto final dos redatores, o personagem literário Yahweh está tão desenhado, que não é mais possível ver o desenho primeiro do personagem Yahweh (Apud BLOOM 1992, p.36). E prossegue, afirmando que, do mesmo modo, não é mais possível ver nos escritos do Novo Testamento qualquer imagem do Deus do antigo Judaísmo, senão através da nova imagem criada pelos vários personagens do Jesus da tradição cristã. Alter, ainda em relação a esse tema, acrescenta que na Bíblia não só há uma extraordinária diversidade, mas também uma quantidade substancial de polêmicas entre si (1997, p.26).

Além da diversidade de personagens de deus e de suas ações, às vezes contraditórias, o fato desses referidos deuses habitarem no reino da literatura e esta ser composta por textos configurados metaforicamente, o que promove uma plurissignificação, implica a tarefa hermenêutica. Uma tarefa nem sempre de fácil realização, principalmente, quando a teologia oficial impõe, forçosamente, uma interpretação conciliadora de ações contraditórias.

Exemplarmente, destacamos o caso de um deus que cria os humanos, em seguida se arrepende de tê-los criado (Gênesis); um deus que ensina que não se deve matar, mas que mata e manda matar; um deus que é paz, mas que promove a guerra; um deus que é amor, mas que se alegra em esmagar a cabeça de crianças contra as pedras. Deuses que são apresentados em contraditórias motivações em relação a um mesmo ato: em 2ª Samuel 24:1, o narrador diz que deus incitou a Davi e 1º Crônicas 21:1, o narrador diz que foi Satanás. No Novo Testamento, temos o caso de Jesus, que embora seja adorado como um deus pela cristandade, ele mesmo não se considerava deus

(Mateus 19:16-22; Marcos 10:17-22; Lucas 18:18-23), pois só reconhece um único deus. Temos também a recorrente afirmação de que deus é uno, mas que, pela interpretação da teologia da igreja, é trino. Talvez por razões análogas, Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino*, atentando os símbolos mais significativos na vida religiosa dos sertanejos católicos, fale de uma trindade com cinco pessoas, já que além da trindade do dogma da igreja, Maria e o Diabo figuram como centrais na fé dos cristãos católicos.

Não nos espantemos com isso. Essas coisas acontecem no reino da literatura, porque também acontecem na vida. E os textos sagrados pertencem ao reino da literatura. Os deuses têm várias faces porque, como eles não falam nem se mostram e apenas se revelam por meio de textos e símbolos, diversas são as compreensões sobre eles.

Pela diversidade de concepções expressas na configuração textual e latentes na pluridiscursividade literária, os deuses que habitam o reino da literatura podem sempre representar ideias opostas. Pode-se, por exemplo, encontrar na escritura “sagrada” a configuração de um reino de paz, como na narrativa do profeta Isaías (cap.11), ou como no apelo pela paz, a partir de uma ética mundial, na teologia de Hans Küng ou pela Cultura da paz, de Leonardo Boff. Por outro lado, a configuração da mentalidade judaica de “povo eleito” e deus da guerra, presente em grande parte do antigo testamento, podem justificar teologias de nacionalistas judeus e cristãos, além de teologias racistas, com suposta base paulina, em defesa da escravidão dos negros e em apologia à violência, como no caso dos Fundamentalistas protestantes dos Estados Unidos e os criminosos do grupo *Ku Klux Klan*.

No reino da literatura, um deus pode se tornar o destinatário da oração, numa poética ateuista – “eu que não creio, peço a deus por minha gente” (Vinícius de Moraes).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, o que está em questão na objetividade dos textos “sagrados” ou nos textos de teólogos oficiais não é a fé do seu autor ou o seu

contexto, mas uma certa configuração metafórica, literária, que possibilita que o simbólico, por meio de interpretações, ganhar diferentes sentidos teológicos.

Para que os deuses não permaneçam aprisionados no reino da literatura sagrada pelos limites impostos por via das interpretações dogmáticas, os símbolos do sagrado sejam renovados por novas escrituras e as tradicionais escrituras sejam relidas e reescritas, é necessário garantir e potencializar o diálogo com os diversos saberes e com as diversas culturas.

Se as religiões quiserem cumprir um papel mais relevante na construção de um mundo mais justo e fraterno, precisam ampliar o reino de sua literatura, acrescentando permanentemente novos textos verbais, orais e escritos, textos não verbais, ao repertório tradicional, permitindo a potencialização do diálogo com outros saberes, com outras culturas, incentivando a diversificação de interpretações dos textos fundantes.

A compreensão do deus traduzido em metáforas no reino da literatura exige o permanente trabalho hermenêutico, a teologia como discurso provisório, a teologia desdogmatizada.

REFERÊNCIAS

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: UNESP, 1997.

ALVES, Rubem. **Da Esperança**. Campinas: Ed. Papirus, 1987.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. **O Livro de J**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, ciência e religião**. Lisboa: Edições Setenta, 1984.

MILES, Jack. **Deus**. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MONDIN, Batista. **A linguagem teológica**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1979.

MUKARÓVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1981.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **Do texto à ação.** Porto: Rés-Editora, 1989.

_____. **Interpretação e ideologias.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **O conflito das interpretações.** Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. **Teoria da interpretação.** Porto: Porto Editora, 1995.

RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTOFICCIONAL EM HILDA HILST

Dra Anna Giovanna Rocha Bezerra
(IFPB-UEPB)

INTERCÂMBIOS ENTRE A AUTOFIÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA

Durante muito tempo, em especial para que o status de ciência fosse concedido à literatura, a concepção do objeto literário enquanto tal prescindia quase que por completo da figura do autor – como uma entidade simbolicamente constituída – assim como do contexto social e situacional no qual submergia o complexo sistema periférico à obra literária. Dessa maneira, os organismos plenos de efervescências que subsidiavam a composição artística eram deliberadamente apagados de qualquer processo criativo, tornando assim, o texto, ou a obra um ser engendrado tão somente através de sua própria audácia e persignação em existir. E a capacidade criativa do escritor era percebida como uma manifestação de “gênio”, compreendida aqui como um resultado de um exaustivo trabalho de composição no qual ficava de fora toda e qualquer noção perceptiva oriunda de uma experientialização com o mundo para além das fronteiras do pensamento do escritor.

Em 1931, Roman Jakobson um dos mais destacados nomes da escola formalista russa publica *A geração que esbanjou seus poetas*, um ensaio de luto que trata de forma, ao mesmo tempo afetiva e crítica, do suicídio de um dos nomes que mais influência exerceu no terreno da poesia não apenas russa, mas universal, Wladimir Maiakóvski. Nas palavras de Sérgio Alcides, prefaciador da tradução brasileira do texto monográfico de Jakobson “a morte de Maiakovski obrigou Roman a abandonar a ortodoxia do formalismo russo.” Era imperativo se pensar – ou repensar – as intrínsecas relações óbvias entre biografia e poesia.

Contudo, durante longo tempo de exclusiva dedicação à forma, a crítica literária direcionou seus olhares para a ideia de que a estrutura do texto seria a condição *sine qua non* para que o significado de fato surgisse. Nesse esteio, persegue-se uma compreensão exaustiva da realidade através da manifestação literária, tendo como principal “slogan” a célebre frase de Roland Barthes: a morte de autor. Em fins dos anos 60 e início dos anos 70, muitos adeptos do Estruturalismo tentaram ir além das ideias de Propp, Todorov e Genette. É a entrada das concepções filosóficas do pós-estruturalismo que, entre outras acepções afirma que:

1. O indivíduo é formado por estruturas sobre as quais ele não tem controle;
2. O texto é ambíguo e o significado é relativo; há múltiplas interpretações e a interpretação definitiva é impossível;
3. O pós-estruturalismo insiste sobre a interação do leitor com o texto. A leitura não é vista como um consumo passivo; é um desempenho.

O pós-estruturalismo instaurou na literatura a descrença ao logocentrismo – crença na linguagem autêntica criadora de um significado fixo. Sendo assim, para os pós-estruturalistas, o texto literário cria uma infinidade de sentidos e, portanto, a interpretação não pode prescindir do leitor. Isso equivale ao que Barthes denomina “morte do autor” e “nascimento do leitor.”

A partir de então, novas formas de encarar e investigar o objeto literário passaram a convergir para um ponto: o de perceber, através da palavra ou mesmo da construção narrativa ou poética o que o autor verdadeiramente queria atingir. Não que exista uma fatuidade ou um ponto específico a ser atingido, mas uma expressão artística humana é sempre passível de desvelar muito de quem a produz.

Assim, em seu estudo sobre o suicídio de Maiakóvski, Jakobson consegue vislumbrar o que de certa forma atravessa toda a construção e concepção do fazer poético: a noção indissociável de que o produto literário, artístico, revela – quando não diz parcial ou totalmente – muito sobre seu autor. Embora seja óbvio o estreitamento entre Maiakóvski e a crítica formalista havia

a consciência do poeta em torno de seu próprio fazer literário. Havia muito de “Maiakovski” na poesia do poeta russo.

Numa passagem emblemática do livro, Jakobson afirma, quase peremptoriamente:

Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou a tal ponto não tenham entendido ‘tudo que Maiakóvski criou’? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção? A crítica literária rebela-se contra todas as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar (JAKOBSON, 2006. p. 39).

As postulações de Jakobson acerca da interrelação entre vida e poesia afetam, de maneira direta, as concepções constituídas da escola formalista, muitas vezes expressas pelo próprio Jakobson. E é justamente no cerne dessas inquietações que os pressupostos até então defendidos pelos críticos formalistas começam por apresentar as suas fissuras. Afinal, a condição mesma da escrita, ou seja, os acontecimentos relacionados ao fazer literário são reflexos do que observam os seus autores. A própria concepção de criatividade, de alguma maneira, precisa estabelecer um ponto de intersecção com as experiencializações de quem produz.

Então, diante dos dois aspectos dos quais dispunha – de um lado o suicídio incompreendido de Maiakóvski e de outro a sua obra que sinalizava, desde o início, em direção ao trágico desfecho – Roman Jakobson compreende que não havia como obscurecer o fato de que autor e obra estavam indissociavelmente interligados.

Sua biografia – de Maiakovski – é um exemplo para os poetas e uma repreensão aos comerciantes da poesia.” Pois foi o próprio Maiakóvski quem escreveu que até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher deveriam estar determinados pela totalidade de sua produção poética. Maiakóvski compreendia perfeitamente a estreita ligação entre biografia e poesia (JAKOBSON, 2006, p. 40).

Assim, uma manipulação do fenômeno literário que tenha como objetivo central compreender não só o processo de criação do autor, mas, sobretudo,

perceber o que de fato vem a ser a concepção de literatura inerente a um texto, de fato não pode deixar escapar fatos e situações extraliterárias sob a perspectiva teórica de que, observando a existência do autor, seja completa ou parcialmente destituída de significado para sua literatura. Esse entendimento de que nos alerta Jakobson não transforma o texto literário em objeto de investigação da vida do autor, mas também não propõe fragmentações entre o texto e a sua autoria. E é no entre-lugar que se interpõe a existência e a criação literária que nos possibilitará um olhar investigativo mais apurado.

Em relação às concepções teóricas expressas por Philippe Lejeune (2008), “a poesia que tem e reivindica a si mesma como fonte não seria autobiográfica?” e, de acordo com a concepção de poesia em si, desde Aristóteles até a contemporaneidade, o fazer poético não seria uma das mais elucidativas representações da existência? Muito embora ainda suscite uma questão de complexa relatividade para se propor uma resposta: sairia de cena o poeta e restaria tão somente a vida como fonte para a arquitetura do poético? Cremos aqui que as duas instâncias por si só se complementam: não se pode conceber o poeta equidistante, ainda que formalmente, de sua poesia, uma vez que esta se coloca como matéria-prima de seu trabalho. O modo como observa a vida e como dela se apropria para compor seu “quadro” de percepções é que se diferencia dos demais seres humanos. A percepção poética de fato é o ponto chave que possibilita ao escritor a capacidade de transformar acontecimentos cotidianos, simples e triviais em significativas representações literárias.

Nesse ponto o círculo naturalmente se fecha: escritor, texto, existência. Três vértices fundamentais porque um não prescinde do outro; a tríade de que é composta essa equação não abandona nem subjuga nenhum de seus pontos. Nesse sentido, a poesia contemporânea une o sujeito da escrita e o sujeito real numa relação simbioticamente constituída. Por que se admira tanto os poemas e as canções, sobretudo quando estas dizem “eu”? Porque reside aí, ainda que de forma abrupta, a justa expressão de um sentimento que em nós procurava a sua própria identidade.

É comum o desejo de que a poesia autorrevele-se. Em outras palavras, que a poesia confesse a si. Mas, ainda usando as palavras de Lejeune, “a

poesia escapa da autobiografia e foge na ponta dos pés” (LEJEUNE, 2008, p. 99).

A grande contribuição do trabalho poético no que concerne à percepção do autobiográfico consiste em “abrir e explorar sem nunca reduzir nem concluir. E tudo isso adentrando no estranho e perigoso terreno da verdade banindo e/ou exilando a ficção” (LEJEUNE, 2006, p.101).

O artisticamente produzido pela mente humana escapa da mimese pura e simples; contudo, não há como escapar ao factual, às vivências cotidianas e às observações do entorno de uma maneira ampla ou específica. Há que se considerar o que existe. Dentre as mais variadas manifestações artísticas sobressai-se a poesia, não apenas pelo fato de que toda manifestação artística é plena de poesia, mas, sobretudo, porque é na poesia que se ressalta a intensidade da palavra, da expressão verbal humana. A palavra é uma entidade que muitas vezes não dá conta da extensão dessa verdade mesma sobre a qual nos debruçamos. A palavra deixa escapar. E é no interior do poético, quando o “eu” grita sobre si mesmo, principalmente ficcionalizando-se, que essa expressividade adquire contornos definidos e cresce. Assume-se, por assim dizer. Então, no terreno ambivalente da verdade ficcionalizada o que seria para nós a chave de nossa percepção nesse estudo – centraria-se todo o sugestivo poder da palavra: o poético então traduzir-se-ia numa revelação intensa e constante do eu ficcionalizado do autor.

É nesse sentido que nos propomos a ler a obra ficcional da escritora brasileira Hilda Hilst. No amplo e obscuro terreno da criação literária, ao mesmo tempo em que ocorre a criação ou recriação de um sujeito ficcionalizado ou ficcionalizante, considerando aqui a acepção terminológica dos termos de que, em relação ao primeiro –ficcionalizado – a existência influi e opera na ficção e, no que diz respeito ao segundo – ficcionalizante – a ficção se prolonga na própria existência, também se processa o fluxo da existência. Ou seja, o narrador/ autor é também personagem ficcionalizado por si mesmo.

Nessa seara ambígua insere-se o que optamos por denominar de autoficção na concepção de Judith Butler, que entende a autoficção como uma performance no sentido de artificialidade e/ou encenação.

Nessa perspectiva, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença”, do acesso ao lugar de emanção da voz (ARFUCH, 2005).

O texto hilstiano possibilita-nos essa ilusão da presença, uma vez que as situações narradas nem se prendem factualmente – no sentido proposto por Lejeune – à realidade, nem, contudo, podem ser dissociadas do real. Em diversos momentos da obra de Hilda Hilst evidenciam-se vários questionamentos que eram o centro das inquietações que a perseguiram.

“Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de outro no lá fora, procuro a caminhada sem fim.” (OSD, p.25) Há que se destacar que a constante procura de Hilda era pelas respostas que habitavam em seu ser. Ou seja, as respostas, de alguma maneira se tornavam evidentes à medida que se transmutavam na poesia e cabia à escritora transcrevê-las em seus livros. E foi o que fez em seus quase quarenta anos de carreira literária.

Atraco-me comigo, disparo uma luta. Eu e meus alguéns, esses dos quais dizem que nada tem a ver com a realidade. E é somente isso que eu tenho: eu e mais eu. Entendo nada. Meus nada, meus vômitos, existir e nada compreender, ter existido e ter suspeitado de uma iridescência, um sol além de todos os eus. Além de todos os tu (CO p. 48).

Na passagem anterior, da obra *Com meus olhos de cão* (1986), Hilda Hilst coloca-nos diante de uma inquietação que não é marca apenas de sua ficção, e sim de toda a sua existência. Assim, os dilemas existenciais da escritora ultrapassaram a fronteira dela mesma e povoaram a sua poética dando o tom à sua obra e caracterizando indiscutivelmente a sua dicção tão peculiar.

Daqui por diante te chamo de A Senhora D. D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tasteava cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no íntimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino (OSD, p. 17-18).

Talvez a obra que mais expresse a existência inquieta da escritora, *A Obscena Senhora D*, é um reflexo antitético da própria Hilda. Em diversos estudos, Hillé – a personagem central – é considerada um dos alteregos mais lúcidos da autora, na realidade é o narrador, EHUD, que vai de fato constituir um verdadeiro espelho no qual se reflete a autora. O termo “Obscena” condiciona a

narrativa do início ao fim, não para revelar uma mulher cujas práticas são de perversão sexual – como erroneamente a crítica costuma apontar, mas para desvelar uma personalidade que de fato se coloca fora de cena, excluída, extraviada, tal qual a própria Hilda.

Por essa razão, ao tratarmos analiticamente o texto hilstiano precisamos nos ater à terminologia autoficcional, uma vez que a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ser pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. Ou, como nos diz Silvano Santiago, prefaciando Sylvia Molloy em *Vale o escrito* (2003), “literatura e automodelagem do eu (pelo próprio sujeito) não se excluem. Os extremos se encontram.”

VIDA ESCRITA: REFLEXOS FICCIONAIS EM CENA

Dominique Maingueneau postula que “da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas a sua difícil união” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

A essa difícil união que necessariamente implicaria em um aspecto semelhante ao do texto autobiográfico opõe-se claramente a literatura hilstiana. Muito embora vários estudos defendam a ideia de que a autora criava personagens como que refletindo a sua própria existência, Hilda era categórica ao afirmar que nunca escrevia sobre si, sobre ela mesma. Até aí nada de novidade, pois autores consagrados, como Graciliano Ramos, afirmam com a mesma ênfase categórica nunca ter escrito absolutamente nada sobre si mesmo. No entanto, uma leitura comparativa entre *Angústia*, romance de (1936), e *Memórias do Cárcere* (1953), livro no qual Graciliano conta a sua própria história, deparamo-nos com passagens inteiras da existência do autor que estão transcritas em *Angústia*. Essa ilustração serve-nos de modelo e podemos associá-la ao que percebemos em Hilda.

Em uma rápida leitura, seja de sua poesia, prosa e até mesmo de seu teatro, torna-se praticamente impossível não reconhecer, imbricada nas palavras e frases, a personalidade *sui generis* de Hilda Hilst. Seus questionamentos, suas dúvidas oriundas de dilemas existenciais, contrariando a sua concepção de que não escrevia sobre si, surgem em praticamente toda a sua obra, como poderemos observar mais adiante. Desde as suas primeiras publicações em verso (*Présságio*), no qual já é evidente uma voz lírica questionadora, descontraída, sempre em busca por algo difuso, hermético e intangível, até a escrita repleta de um humor mordaz e escatológico da sua polêmica tetralogia obscena que projetou equivocadamente o nome da escritora para um limbo literário do qual ela parece pouco a pouco submergir.

Voltando (porque tua volta sinto-a num
Presságio) acenderei a luz na minha porta e
Falaremos só o necessário.
Terás pão e vinho sobre a mesa.
Virás acabrunhado (quem sabe) como o
filho que retorna.
Nesse dia, a lamparina de teu quarto dei-
xarás que fique acesa a noite inteira.
O amor sobrevive.
E seremos talvez amor e morte ao mesmo
tempo (PRESSÁGIO, 2003, p.17).

O poema de abertura do livro de estreia de Hilda Hilst já assinala para a dicção que é própria da escritora e aqui já percebemos a abordagem temática que atravessará todo o seu trabalho literário. O inconfundível tom oracional, que mescla elementos que aludem ao texto bíblico – pão/vinho – une-se ao que os estudiosos de Hilda costumam chamar de erotismo divino. À maneira de Sórora Juana Inês de La Cruz, o eu lírico hilstiano tece um apelo inconfundível a um ser que se assemelha ao divino, mas que mantém sua aura humana. Ainda nesse mesmo poema, outra temática constante também já desponta: a inseparável tentativa de unir o amor e a morte. Como se, para a autora, a

deflagração do amor fosse intrínseca à ideia de morte: “e seremos talvez amor e morte”.

Sem dúvida, as entrevistas concedidas por Hilda Hilst foram muito mais lidas e tiveram uma maior repercussão que a literatura da autora: Talvez pela elaboração de uma persona que aludia muito mais à escritora em si do que ela mesma. Hilda foi muito mais especulada pela sua excentricidade, pela sua audácia em querer viver exclusivamente de seu trabalho como escritora, num sítio simples, no interior de Campinas, despojada de vaidades e da agitação urbana que passou a repudiar.

Tudo que Hilda dizia ou fazia muito velozmente alcançava a mídia da época e ganhava grande repercussão agitando não apenas o meio literário, mas a sociedade em geral, sobretudo as colunas sociais de periódicos nem tão respeitáveis: para cada nova relação amorosa, para cada nova concepção ideológica, filosófica ou política, teciam-se enxurradas de notícias que sempre obliteravam o que de fato a escritora pretendia mostrar, que eram os seus textos, seus livros, sempre publicados em edições cuidadosamente refinadas, mas que encalhavam muitas vezes na própria editora – como é famoso o caso da editora Masso Ohno que Hilda contava às gargalhadas. Mesmo afirmando diversas vezes que a sua literatura “pornográfica” fosse apenas um modo de chamar atenção para toda a sua obra anterior, não há como não destacar a esquizofrênica e densa poesia que afloram o tempo inteiro desses textos. Pornográficos, porque, segundo a autora, foram feitos para um público leitor acostumado a “bandalheiras” e não a questionamentos que, para Hilda, só a literatura “séria” seria capaz de responder. “Às vezes eu pensava que a vida não tinha o menor sentido, mas logo depois não pensava mais porque a gente nem sabia pensar, e não dava tempo de ficar pensando no que a gente nem sabia fazer: pensar” (LL. p. 42).

No livro mais polêmico de Hilda – *O caderno Rosa de Lori Lamby* (1990) – questões como a expressa na passagem citada são bem mais comuns que as passagens pornográficas propriamente ditas.

Ainda assim, o público leitor mais uma vez atraído pela aura de loucura e devaneio, pelas “esquisitices” da autora, mais uma vez reitera o seu olhar tão somente para o que seria o mais que óbvio: a singular maneira de Hilda Hilst

comunicar, que se dava, principalmente, através do grotesco e do escárnio. Para Hilst, “só rindo, rindo muito escaparíamos, mesmo que ilusoriamente, do grotesco da existência”.

Logo na sua primeira composição narrativa, sua estreia em prosa, (*Fluxo-Floema*, 1970) a escritora já se mostra densa e radical como havia sido na poesia e no teatro. Como afirma Pécora, no prefácio à edição da Globo, de 2003:

Menos do que a subjetividade ou a psicologia, o que a prosa de Hilda encena como flagrante de “interioridade” é o drama da “posição” do narrador em face do que escreve: aquilo que se passa quando alguém se vê determinado a falar, não necessariamente por vontade própria (PÉCORA In: FF, p. 10).

Muito embora ainda não se fale sobre autoficção ou mesmo autobiografia em relação aos textos hilstianos, a observação de Pécora sobre a necessidade – ainda que involuntária – de “se dizer” ou “revelar-se a si própria” já desponta como uma tendência condicionante do narrador hilstiano.

Os narradores hilstianos – com exceção de Lori – são essencialmente masculinos. Um duplo criado pela autora com o intuito de impactar ainda mais o leitor ou, sob uma ótica relativamente misógina da própria Hilda, que afirmava serem as mulheres criaturas “fracas” para exercerem o ofício de escritoras.

Em *Fluxo-Floema*, seu *debut* na prosa, a temática da incompreensão já surge como veia estética que se prolongará por toda a produção narrativa da autora.

Ai, devo continuar durante quanto tempo? Alguma coisa se faz em ti se eu continuo? Não posso ouvir as respostas mas algumas eu as intuo. Oh, poupem-me. Não, não me poupem. Apupem-me. Ruiska, tenha um mínimo de decência com a tua língua. Apupando ou poupando, passemos (FF, p. 36).

Nessa passagem de *Fluxo-Floema*, a voz é do narrador-personagem Ruiska que parece ser um reflexo de Hilda: mais uma vez a criação de um duplo – masculino – que se ressentia da não compreensão do público, no caso, da crítica literária em relação ao seu trabalho.

Outro traço que perdura na obra hilstiana é a “conversa” o diálogo com o possível leitor:

(...) o bom da biologia é saber por exemplo o que é o mitocôndrio, pegar o seu micrógrafo eletrônico e olhar o mitocôndrio porque estou no meu jardim e os plastídios verdes das plantas se parecem aos mitocôndrios, **não se aborreçam comigo**, pois quando se sai do próprio corpo o mitocôndrio fica uma coisa tão simples e é por isso

que eu falo dele. Paremos com o mitocôndrio, **sinto que vocês podem se aborrecer** (FF, p. 27, grifos meus).

Muito embora a própria Hilda tenha negado em diversas entrevistas, é comum em seus textos uma preocupação com o leitor como a que se presentifica no trecho anterior. Essa preocupação traduz-se não somente na forma direta, mas também – e não raro – através de uma ironia que perpassa a narrativa de maneira conscienciosa, como se dissesse (ou soubesse) ser o leitor incapaz de compreender a verdadeira intenção de seus escritos.

Na aparentemente caótica narrativa de *Fluxo-Floema*, as passagens que mesclam vida e ficção são inúmeras:

(...) E todos os dias, o rugido: você está com uma úlcera na córnea, e por isso eu te aconselho a escrever daqui por diante coisas de fácil digestão, coisas que você pode fazer com pouco esforço, acaba com a coisa de escrever coisa que ninguém entende, que só você é quem entende, é por causa dessas coisas que você tem agora uma úlcera na córnea (FF, p. 30).

Um dos mais emblemáticos dilemas de Hilda Hilst com os seus editores consistia justamente no fato dela recusar-se a escrever textos “fáceis”. No entender dos editores, a linguagem hilstiana era demasiado extravagante e de difícil compreensão. A sua proposital dificuldade soava como uma provocação, quando, na realidade, para a autora, o que escrevia era simples e óbvio demais. As pessoas não conseguiam ver o que para ela era mais que natural. A coerência ideológica e o estilo hilstiano pouco ou nada mudaram em mais de quarenta anos de carreira ininterruptos. Sua dicção, ao contrário, intensificava-se cada vez mais, tornando seus textos representativos de sua voz. O que nos faz acreditar que Hilda Hilst de fato foi uma voz que surgiu atemporalmente, uma vez que na contemporaneidade sua escrita não sofre tanto quanto antes esse tipo de rejeição.

Consoante as palavras de Maingueneau (p.54), “a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra encontrar sua efetuação numa existência.” De fato, o trabalho de Hilst, além de tomar a forma de um prolongamento da existência da autora, reflete, através de uma ironia sarcástica e por uma linguagem propositalmente desafiadora, a vida conflituosa de Hilda.

O retiro para a Casa do Sol, a entrega artificial para uma solidão povoada de ruídos, vai desembocar num fazer literário, mais que qualquer

outro, metaforizado. Ao isolar-se, Hilda na verdade vai conscientemente ao encontro da multidão. Não a multidão física, é verdade, mas os leitores – tão arduamente desejados – que, atraídos pelo mistério fascinante da bela mulher reclusa a alcançariam sem, contudo, perturbá-la fisicamente.

Ser lida. Eis o desejo que persegue Hilda Hilst em todos os anos de sua existência e que se transforma na obsessão mais recorrente de seus livros. É sobre esse aspecto que falamos anteriormente em uma “fuga artificial”. Hilda Hilst não procura o isolamento como um “modus vivendi” que lhe trará possibilidades de escrever o seu trabalho que, a posteriori, a conduzirá novamente ao convívio dos pares. O movimento, a dinâmica hilstiana, é outra: ela quer plasmar em suas obras – e consegue – a condição humana de ser só. A tentativa desesperada de Hilst é “fotografar” literariamente a angústia da existência. São incontáveis as passagens de *Fluxo-Floema* nas quais se intensifica a relação autoria e narrador:

(...) Eu sei que é difícil no começo mas com o tempo você vai assimilar tudo isso, é preciso que você viva primeiro, que os anos passem, QUE OS ANOS PASSEM LENTAMENTE é preciso que se forme um certo limo sobre o corpo, é preciso sangrar as mãos, o ventre, o sexo, os pés, o plexo, a mente, e depois mais espessa... e quando chegar nesse ponto fique quieta, não se exponha demasiado porque qualquer golpe, um esbarrão até, pode fazer sangrar essa matéria. Depois, aos poucos, formar-se-á (olha a mesóclise) um invólucro quase duro, e aí você está pronta, aí já se esqueceram completamente de você, aí não te golpearão mais (FF, p. 170).

A tais passagens, semelhantes a que acabamos de transcrever, somam-se outras que ressurgem nas onze obras que compõem o conjunto narrativo de Hilda Hilst. Os seus desdobramentos, no entanto, são particularmente familiares: reencontramos o cerne da angústia da autora em cada uma de suas personagens.

INSTÂNCIAS NARRATIVAS: A TRAMA RESSIGNIFICADA ENTRE FLUXOS METALINGUÍSTICOS

A linearidade na leitura da obra de Hilda Hilst que propomos em nosso estudo possibilita o reconhecimento de um ponto de contato para o qual se voltam praticamente todas as tramas da escritora. A leitura das narrativas,

quando feita em sequência cronológica, amplia as possibilidades de interligarmos histórias entre si e a percepção de que a autora inscreveu a si própria torna-se ainda mais evidente, como se pode comprovar através do último trecho que transcrevemos de *Fluxo-Floema*. A cada livro lançado, a crítica tecia severos comentários que faziam com que autora se sentisse “golpeada” tal qual o narrador deste livro. Então, ela tinha a consciência de que o porvir a reconheceria, mas para tanto, era necessário deixar que o tempo passasse lentamente, ou seja, ela precisaria envelhecer ou mesmo morrer para que sua literatura fosse reconhecida.

Obviamente, nossa proposta de leitura linear, ou seja, cronológica, da obra de Hilda não se restringe tão somente a essa possibilidade de leitura. Nem da obra de Hilda Hilst tampouco de qualquer outro escritor. O que defendemos em nossa tese é uma maneira de ler Hilda Hilst de modo que o mito de que ela produziu uma extensa obra hermética, de difícil acesso e pouca visibilidade, de certa forma, não encontre respaldo.

Ainda acerca da narrativa em 1ª pessoa com vozes masculinas – os personagens centrais da ficção hilstiana são todos masculinos – podemos dizer que tal recurso estilístico encontra resposta na própria teia narrativa de Hilst. A concepção de um sujeito falante masculino forçosamente conduz o leitor a “desviar” o olhar da intensa relação que envolve o narrador e a sua autoria. Em outras palavras, ao simbolicamente assumir a forma do seu duplo – masculino – a escritora de alguma forma se liberta da sua condição imposta socialmente de mulher; de um papel historicamente constituído de submissão e castração. Assumindo uma voz masculina, ou mesmo uma máscara masculina, a autora dessacraliza-se a si mesma.

Na trama protagonizada por Hillé, por exemplo, (*Obscena Senhora D*) percebe-se nitidamente a presença de uma voz forte, muito mais assumidamente pensante – representada por Ehud, personagem masculino – que age através de e por Hillé. Na realidade, o que a autora promove é a falsificação de seu duplo: não é Hillé – embora a semelhança do nome (Hilda/Hillé) entre outros fatores, além do gênero – o alterego de Hilda, e sim Ehud.

Ehud domina e manipula Hillé, assim como Hilda compõe a sua poética: dedicando a sua existência ao ofício da escrita, ela sublima e conspurca o que

de fato acreditaria ser um empecilho à sua causa: a sua condição de mulher. De um ser desejante. De alguém que, na concepção da escritora, está sempre necessitando de outro alguém para conceber, ainda que essa noção de concepção se efetive no plano da criação literária.

É interessante lermos a opinião expressa da escritora sobre as mulheres, em entrevista concedida ao Instituto Moreira Salles:

(...) A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma, não é? As mulheres não são assim tão impressionantes, essa coisa de uma busca ininterrupta de Deus, como eu tive. Eu tenho uma certa diferença com as mulheres, porque sinto que elas não são profundas. Eu tenho um preconceito mesmo em relação à mulher. Nunca conheci mulheres muito excepcionais (CLB, p. 30).

Finalmente, Hilda Hilst considerava que não era necessário o escritor explicar a sua obra: tudo que ele pode dizer está diluído em seus livros. Não se faz imprescindível dar palestras ou entrevistas: o que há de importante em um texto literário reside tão somente em si. É seu começo e seu próprio fim. Nessa perspectiva, a própria escritora, ainda que sem saber, corrobora os pressupostos da autoficção, já que esta não se preocupa com elementos extraliterários a fim de ilustrar o conteúdo do texto.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. **Memoria y autobiografia**: exploraciones en los limites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BUTLER, Judith. **Le récit de soi**. Presses Universitaires de France: Paris, 2005.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Hilda Hilst**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n.8, out. 1999.

HILST, Hilda. **Poemas Malditos, gozosos e devotos**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **O caderno Rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003.

- _____. **Do Desejo**. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Exercícios**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2000.
- _____. **Da morte. Odes Mínimas**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Com meus olhos de cão**. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **Cascos e carícias & outras crônicas**; São Paulo. Globo, 2007.
- _____. **Baladas**. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Estar Sendo. Ter Sido**. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Teatro reunido**. São Paulo: Globo, 2005.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerhein Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Je est un autre**. L'autobiographie, de la littérature aux médias. Collection Poétique, Paris, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (coleção leitura e crítica).

SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria, v.18. 2008. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/meditacao-sobre-o-oficio-de-criar-de-silviano-santiago-2/>. Acesso em: jul. 2013.

**DEUS LÊ A TRIBUNA DO PARANÁ: IMAGENS DO DIVINO EM O MISTÉRIO
DOS SINAIS DA PASSAGEM DELE PELA CIDADE DE CURITIBA, DE
VALÊNCIO XAVIER**

Rodrigo Vieira
PPGLI

“A literatura jamais é coisa de um só sujeito. Os atores são, pelo menos três: a mão que escreve, a voz que fala, o deus que vigia e impõe” (Roberto Calasso).

A obra de Valêncio Xavier, surgida entre o final do século XX e os primeiros anos do século XXI, destaca-se, em especial, pelo experimentalismo na sua composição. O autor consegue transitar entre as mais distintas linguagens, sejam elas artísticas ou não – fazendo, muitas vezes, uso das mesmas para a produção de seus trabalhos –, acabando por elaborar uma literatura peculiar, pautada na hibridização de palavras e imagens (fotografias, ilustrações e outros recursos gráficos).

Para uma compreensão mais acurada do método de composição e temas escolhidos pelo autor é interessante que nos voltemos a um vislumbre dos “anos de formação” do artista, durante os quais manteve contato com uma variedade de linguagens e suportes midiáticos, indo desde as altas esferas da fotografia parisiense até o submundo do jornalismo policial sensacionalista da televisão brasileira.

Seu trânsito entre as linguagens artísticas inicia-se em 1959, ano em que muda-se para Paris, onde atua como fotógrafo de galerias de arte, tendo contato com estéticas como o *Dadaísmo* e a *Nouvelle Vague*, que acabariam por influenciar suas produções literárias e cinematográficas. Na década seguinte, aprofundando sua relação com o universo da fotografia parisiense, torna-se assistente do fotógrafo Henri Cartier-Bresson, o que viria a influenciar profundamente a sua produção posterior, especialmente, a sua literatura.

Ainda na década de 1960 é chamado para trabalhar na recém inaugurada TV Paraná, onde atuou como cenógrafo, produtor, assistente de direção e roteirista. Segundo palavras do próprio autor, não havia estudado nada, apenas cursara Belas Artes em Curitiba durante dois anos. Em 1966, após casar-se, passa a residir em São Paulo, onde moraria até 1969. Nesse período trabalhou como produtor para Silvio Santos e para a Rede Globo, onde produziu, em parceria com Túlio de Lemos o programa *Processo 68*. Segundo as palavras de Xavier em entrevista feita por Joca Reiners Terron e publicada na revista *Direção*:

Era um programa que misturava ficção e documentário rememorando crimes insolúveis, com a assessoria da Secretaria de Segurança Pública. Eu recebia aqueles inquéritos policiais cheios de fotos dos assassinatos, degolados, mulheres estupradas e mortas, envelopes com balas manchadas de sangue, coisas assim. Eu chegava em casa de noite, ficava com medo de entrar e ver as paredes cheias de sangue e minha mulher estirada, morta. Não sei se esses inquéritos influenciaram na maneira de escrever. Talvez (*DIREÇÃO*, 1997, p. 98).

Seu retorno à Curitiba ocorre no ano de 1969, quando passa a trabalhar na TV Tupi paranaense. Anos depois Valêncio Xavier abandona a televisão, passando a fazer apenas alguns trabalhos esporádicos, no papel de consultor de imagem em cinema e roteirista de TV. Dentre eles, destacam-se programas como *Linha Direta* e o telejornal *Aqui Agora*.

Esse tipo de trabalho no cinema e na televisão – especificamente por suas temáticas e métodos de composição – foi fundamental para a elaboração de boa parte de suas obras. O jornalismo policial, com sua linguagem oscilante entre o seco e o dramático, influenciou a obra de Valêncio Xavier tanto no quesito linguagem – mais especificamente no nível léxico – quanto no que diz respeito aos temas explorados pelo autor. Por exemplo, ao produzir *Crimes à moda antiga*, publicado em 2004, Xavier revisitará vários assassinatos de repercussão nacional ocorridos nas primeiras décadas do século XX, mesclando a crônica policial às suas reflexões sobre tempo e memória.

Em abril de 1975, cria a Cinemateca do Museu Guido Viaro, onde foi responsável pela restauração de uma série de filmes do início do século XX, dentre os quais se destacam *Panorama da Curitiba*, de Annibal Requião, de 1909, e *Despedida do 19o Batalhão*, de Paschoal Segretto, filmado em 1910. Além disso, Valêncio Xavier também atuou no cinema, participando da produção e direção de filmes como *Nós, O Paraná – História de um povo*, de 1960, *O Mate*, de 1963, *Jogos universitários*, de 1970, *A visita do velho senhor*, de 1975, *Salão da gravura, sala Poty*, de 1976, *O Monge da Lapa*, de 1979, *Caro signore Feline*, de 1980, e uma adaptação de *O Corvo – de Edgar Allan Poe*, de 1982. Como presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro realizou vídeos como *O pão negro – Um episódio da Colônia Cecília*, de 1993 e *Os 11 de Curitiba, Todos Nós*, de 1995. Enquanto cineasta, Xavier recebeu, na IX Jornada Brasileira de Curta Metragem de 1981, o prêmio de melhor filme de ficção por *Caro Signore Fellini*

Sua estreia na literatura deu-se em 1963, com a publicação do conto *Acidentes de trabalho*, na revista *Senhor*. A seguir, publica *Desembrulhando as balas Zequinha*, publicado pela editora Payol, em 1973 e *Curitiba, de Nós*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1975. A partir da década de 1980 nota-se uma tendência cada vez mais experimental na construção de suas narrativas, aliada à recorrência de temas como memória, espaço urbano, erotismo e morte.

Em muitas das obras surgidas neste período, Valêncio Xavier explora a interação texto-imagem, quebrando não apenas a linearidade como também a própria necessidade de uma voz narrativa bem definida em seus textos. A obra

que inaugura esse período é *O mez da gripe*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1981. A partir desse momento, inicia também uma profícua produção de contos e micronarrativas experimentais publicadas em revistas e jornais como *Quem*, *Nicolau*, *Revista da USP* e *Panorama*, entre outros.

Ter mantido contato com linguagens e temas tão variados foi de fundamental importância para o florescimento e aprimoramento do método compositivo escolhido por Valêncio Xavier para narrar seus enredos. O fato de lidar com linguagens diversas proporcionou ao autor um exercício de hibridização e mescla de elementos que, aparentemente, não possuem correlação alguma na composição de suas narrativas. Além disso, é justamente essa busca por um rompimento entre as barreiras que separam a arte, que lhe proporcionou a elaboração de uma obra que explora aspectos como a posição e o papel do narrador e um redimensionamento da relação estabelecida entre autor-obra-leitor.

Podemos, assim, nos remeter às palavras de Theodor Adorno e Walter Benjamin, membros da Escola de Frankfurt, que refletiram, dentre muitos temas, sobre os caminhos da linguagem e da literatura na primeira metade do século XX e perceber que a literatura feita por Valêncio Xavier comunga com os pressupostos defendidos pelos dois pensadores. Os autores, percebendo o movimento de renovação artística – em especial das artes plásticas, cinema e fotografia – fomentado pelas vanguardas, elaboravam reflexões sobre a literatura e seus rumos. Na primeira parte de suas Notas de literatura, Adorno aponta:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato ADORNO, 2003, p.56).

Walter Benjamin, por sua vez, numa conferência pronunciada no *Instituto para o Estudo do Fascismo*, em 27 de abril de 1934, intitulada *O autor como produtor*, reforça as palavras de Adorno ao afirmar o quão vasto é “o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos

alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo” (BENJAMIN, 1994, p.123).

As duas citações apontam para uma mesma direção: a necessidade de uma nova perspectiva sobre a forma e a linguagem literária. Seguindo a esteira dos movimentos vanguardistas que buscavam a renovação, uma revisão dos pressupostos artísticos, tanto Adorno quanto Benjamin vislumbravam o mesmo movimento e defendiam uma renovação da literatura, adequando-a aos novos tempos do século XX e suas peculiaridades.

A literatura de Valêncio Xavier revisita, décadas depois, os pressupostos defendidos pelas vanguardas. Sua proximidade com o *Dadaísmo* e, em especial, com Marcel Duchamp é evidente, afinal, ao tornar literário aquilo que, à primeira vista, não o é, Valêncio Xavier acaba por remeter diretamente ao conceito dos *ready-made*: considerar artístico um objeto que inicialmente não é considerado arte. Além do *Dadá*, a literatura de Xavier evoca a velocidade e o imediatismo do *Futurismo* de Marinetti, prezando também por temas como o sonho e a insanidade, muito caros aos surrealistas.

Resgatando elementos vanguardistas e rompendo com o modo convencional de elaboração da prosa, Xavier faz uso de técnicas oriundas das mais diversas linguagens artísticas ou técnicas que perpassam o ambiente urbano moderno, como a montagem, o corte e a sobreposição, recursos explorados por linguagens diversas que vão do cinema à imprensa.

Fazendo uso de elementos diretamente relacionados à sociedade urbana e pós-industrial que o cerca, o autor trilha uma direção apontada pelo próprio Adorno ao afirmar que

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções de representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa (ADORNO, 2003, p. 62).

As inovações de Valêncio Xavier no campo da literatura podem ser vistas a partir de sua maneira particular de conceber a estrutura de sua narrativa, intercalando texto e imagens. O autor elabora enredos onde o texto verbal em suas mais variadas manifestações – seja oriundo da imprensa, literatura, publicidade ou até mesmo da pornografia – alia-se a fotografias,

ilustrações, mapas e outros recursos gráficos, num processo de montagem único em toda a literatura brasileira.

Além desse processo de montagem peculiar, Valêncio Xavier também se destaca por uma exploração recorrente, quase obsessiva, do espaço urbano – notadamente o pós-industrial – não apenas para a elaboração dos espaços onde suas narrativas se desdobram, mas, muitas vezes, como personagens centrais de suas tramas, sempre aproximando o tema das cidades a temas como tempo, finitude, memória e esquecimento. Usando os mais variados fragmentos discursivos da cidade, o autor elabora uma literatura na qual o espaço urbano e a memória figuram como peça central em seus enredos, fazendo com que reflitamos sobre a memória que pode estar contida num cartaz, na página dos jornais ou mesmo em uma parede grafitada.

Seu processo de montagem baseia-se num exercício de sobreposição de recortes, imagens e fragmentos oriundos das mais variadas instâncias da cidade moderna, entrelaçando-os na composição de suas narrativas, como podemos ver na página abaixo, extraída de *O mez da gripe*, no qual o autor relata as consequências da epidemia de influenza, nos últimos meses de 1918. Para narrar essa história, o autor monta a narrativa intercalando recortes de jornais, decretos oficiais, fotografias, imagens, recortes publicitários, tabelas com dados estatísticos, dentre outros.

Para a composição da página em questão, Xavier intercala uma fotografia da Delegacia Fiscal do Tesouro Federal de Curitiba com uma notícia e uma nota da coluna social do jornal *Commercio do Paraná* (sic). Nas laterais da lauda, o símbolo de *memento mori* que perpassa boa parte das páginas dessa narrativa, em especial, ressaltando a atmosfera lúgubre que assolou a cidade de Curitiba durante o surto de influenza em 1918:



63

UM CASO PUNGENTE

Quando o povo se achava agglomerado em frente ao botequim, chegou ali Maria Esteves, noiva do assassinado, que pedia para ver o cadaver de seu noivo: pedido a

Imagem 1 – Fotografia da Delegacia Fiscal do Tesouro Federal de Curitiba, 1918
Fonte: XAVIER, 1998, p.16.

Podemos perceber, ao vislumbrar a página acima, como a bricolagem e a montagem são fundamentais para a elaboração da literatura feita por Valêncio Xavier. A fotografia no topo da página funciona como um elemento ambivalente que tanto apresenta a Curitiba-cenário quanto a Curitiba-personagem que, ao aliar-se ao recorte de jornal e ao trecho extraído da coluna social, acaba auxiliando na composição dos fios narrativos de *O mez da gripe*.

Nenhum dos fragmentos é, num primeiro momento, literário, no entanto, o autor faz uso dos mesmos, retirando-os de seus lugares de origem e recontextualizando-os, fazendo-os assim, irradiar novos sentidos. Dessa forma, uma fotografia acaba por funcionar como elemento complementar da descrição tanto de um cenário quanto de uma personagem. Essa fotografia é complementada pelo recorte, que narra o desespero de Maria Esteves – uma espécie de micropersonagem, parte integrante dessa personagem maior que é a própria cidade – ao deparar-se com o cadáver do noivo em frente a um

botequim anônimo. Os dois *memento mori*, símbolos de memória aos mortos, flanqueiam a nota extraída do jornal e relacionam-se diretamente com o tema noticiado. No final da página, ao afirmar que “positivamente a vida humana não vale um caracol”, o trecho extraído da coluna social relaciona-se diretamente tanto à tragédia que cercou-se de Maria Esteves e seu noivo quanto à epidemia que começava a se generalizar na cidade.

Essa é a literatura feita por Xavier: uma obra que congrega – tanto no âmbito formal quanto contedístico – o texto literário a fotografias, recortes de jornal, histórias em quadrinhos, mapas, anúncios publicitários, documentos oficiais, catecismos, dados estatísticos, cordéis, pornografia, dentre outros. Essa é a matéria-prima para o autor que acaba por produzir uma literatura que “revela a realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos, em constante transformação” (GOMES, 2008, p.30).

Xavier percebe, nas dobras dos discursos que percorrem a cidade moderna, fragmentária, toda a fluidez de seus significados e os reordena, desdobrando a linguagem contida em cada fragmento na composição de suas narrativas. Sobre a cidade moderna e as muitas linguagens que a compõem, Gomes (2008, p.30) complementa:

Seu universo “desordenado de tantos planos” borra a linguagem transparente que poderia nomeá-lo, descrevê-lo e “impõe um caos de palavras heterogêneas”, como admite Borges. Nas dobras dessa linguagem é que a cidade gera as cifras de seu código. Ler/escrever a cidade é tentar captar nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação (GOMES, 2008, p. 30).

Ao explorar o poder gerador de sentido do “caos de palavras heterogêneas” que é marca da cidade, onde discursos se sobrepõem continuamente nas mais variadas instâncias, a obra de Xavier possibilita um olhar sobre o entrecchoque das vozes do espaço urbano e os respectivos fragmentos de memória veiculados por cada uma delas.

Nas duas páginas abaixo, extraídas de *rRemembrandças da menina de rua morta nua*, percebemos mais uma vez a maneira peculiar como o autor compõe suas narrativas, intercalando o relato sobre uma menor violentada e morta num trem fantasma em Diadema com pronunciamentos governamentais

e informações de teor econômico extraídas de jornais impressos e televisionados, resgatando os tempos de alta inflacionária nos primeiros anos da década de 1990.

A obra relata o assassinato de uma menor de nome desconhecido encontrada violentada e morta em um trem-fantasma num parque de diversões na cidade de Curitiba. Para relatar esse assassinato e suas repercussões, Xavier faz uso de recortes de jornais, roteiros do programa de jornalismo policial *Aqui Agora*, fotografias, bilhetes de pedintes, assim como imagens extraídas de atlas anatômicos e verbetes extraídos do *Dicionário Etymológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado*:

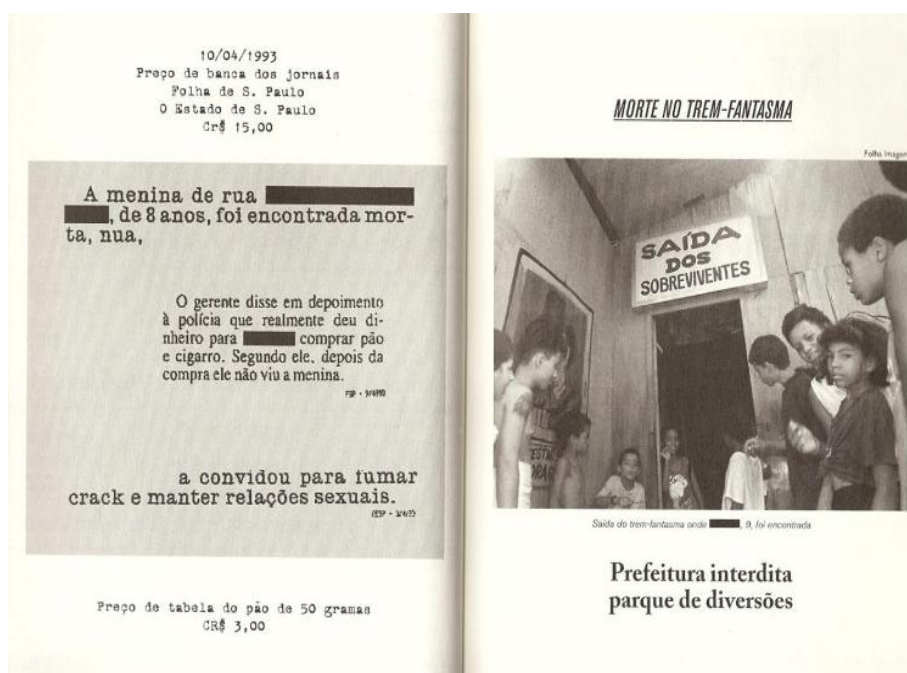


Imagem 2 - *rRememorações da menina de rua morta nua*
Fonte: XAVIER, 2006, p. 44-45.

A primeira das páginas em questão é aberta com informações sobre o preço dos jornais e encerrada com o preço do pão. Entre as duas notas, na parte central da página 44, há fragmentos de notícias sobre o crime.

Os dois primeiros fragmentos da notícia, extraídos do jornal *Folha de São Paulo*, iniciam o relato sobre o crime: no primeiro deles, funcionando como título para a notícia, tomamos conhecimento sobre o que realmente aconteceu com a menina, de oito anos, violentada e morta. O segundo, fornece maiores detalhes sobre o caso ao relatar que a menina realmente havia estado pelas imediações antes de ser encontrada morta dentro do trem-fantasma. O terceiro trecho, extraído por sua vez do jornal *Estado de São Paulo*, acaba trazendo um fragmento de notícia afirmando que alguém “a convidou para fumar crack e manter relações sexuais”. Essa informação lacônica, que joga um pouco mais de luz sobre o crime, será desenvolvida no desenrolar da narrativa. Os três recortes de jornal se unem para fornecer fragmentos de informação sobre o crime, imitando um movimento que oscila entre as linguagens tanto da literatura quanto do jornalismo policial.

Esse recurso de intercalar o relato sobre a morte da menina com informações sobre a economia brasileira, em especial os anos de alta inflacionária na década de 1990, é explorado pelo autor como um elemento que reforça a contextualização do crime àqueles anos em questão. Todos os produtos, cujos preços anunciados não são selecionados ao acaso, relacionam-se diretamente com a morte da menor, que era moradora de rua: os jornais noticiaram sua morte e ela havia comprado pão para o gerente do parque, antes de ser assassinada naquele lugar.

Na página seguinte, abaixo da frase “Morte no trem-fantasma”, temos uma fotografia do lugar onde o crime aconteceu com a legenda “saída do trem-fantasma onde, 9, foi encontrada”. Apesar de num primeiro momento quase passar despercebido, Xavier agora fornece uma idade diferente para a menina morta, imitando o movimento de desencontro de informações dos dois jornais ao relatar a mesma notícia, algo que realmente aconteceu na época em que o

crime aconteceu – é importante ressaltar que esse mesmo movimento também é executado pelo autor no já citado *O mez da gripe*, onde as informações sobre a epidemia veiculada pelos jornais *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná* se desencontram, recorrentemente, por toda a narrativa. Abaixo da fotografia, encerrando a página, temos outra frase – que, assim como a primeira, imita o título de um texto jornalístico – relatando que a prefeitura interdita o parque de diversões investigado.

Percebemos, dessa forma que, assim como em *O mez da gripe*, Valêncio Xavier opta, nas *rRememбранças da menina de rua morta nua*, por elaborar uma narrativa fragmentária, labiríntica. Sua escrita capta os retalhos e rastros discursivos da cidade do passado – seja ela a Curitiba infectada pela gripe espanhola, nos primórdios do século XX, ou uma Diadema da década de 1990, que testemunhou o bárbaro crime contra uma criança de oito (ou seriam nove?) anos de idade – e os recontextualiza, explorando todo o seu poder de geração de sentido. Nesse sentido, as obras apresentam um exercício de revisão da história a contrapelo e uma reflexão sobre as relações entre o tempo e a cidade, em especial, sobre as tensões entre a memória e o esquecimento plasmadas no âmago do discurso urbano.

O método de composição escolhido pelo autor remete à sobreposição e fragmentariedade dos discursos que perpassam o espaço urbano, proporcionando um aspecto labiríntico à sua literatura. No entanto, a escolha dos fragmentos e sua disposição no decorrer da obra apontam que Valêncio Xavier, por meio da seleção operada na elaboração de ambos os enredos, faz surgir do aparente caos da sobreposição de recortes, um eixo narrativo que serve de fio condutor entre os muitos fragmentos discursivos do espaço urbano. A forma escolhida pelo autor para narrar suas tramas, por si própria, já transmite uma mensagem, uma intencionalidade. A forma, em si, já carrega um conteúdo, como apontou Kandinsky,

A forma, no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraca ou mais fortemente). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo (KANDINSKY, 1996, p. 76).

No entanto, apesar de sua considerável produção, notadamente a literária, o reconhecimento da obra de Valêncio Xavier pelo grande público teve seu início a partir do final da década de 1990, com a publicação de *O mez da gripe e outros livros*, publicado pela Companhia das Letras, em 1998, numa edição que apresenta os principais trabalhos do autor publicados na década de 1980: *O mez da gripe*, *Maciste no inferno*, *O Minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oishi* e o inédito *13 mistérios + O mistério da porta aberta*.

13 mistérios + O mistério da porta aberta – obra de onde extrairemos a narrativa que será nosso objeto de análise: *Mistério dos sinais da passagem DELE pela cidade de Curitiba* – consiste em uma coletânea de catorze contos, cuja formatação apresenta um livro à parte inserido na coletânea, com capa, dedicatória, sumário e uma divisão de capítulos que sinaliza cada conto. Escritos numa mescla de jornalismo sensacionalista e literatura policial, os contos, intercalando textos com imagens e fotografias, versam sobre temas curiosos – inexplicáveis, em sua maioria – numa nova incursão pelo universo labiríntico da linguagem e do imaginário urbano de Curitiba.

O conto que analisaremos se destaca por duas peculiaridades em especial, pontos sobre os quais nos debruçaremos nas páginas a seguir: num primeiro momento, buscaremos compreender melhor de que forma o conto resgata elementos relacionados diretamente às paródias sacras e aos mistérios medievais, deslocando-os da Idade Média e recontextualizando-os à Curitiba da década de 1980; em seguida, buscaremos perceber de que forma o sagrado – mais precisamente o divino – se configura no conto em questão, ressaltando as particularidades dessa representação em particular.

Basta um rápido vislumbre na sua obra para percebermos que alguns temas são recorrentes em toda a literatura de Valêncio Xavier. O primeiro deles, ponto que é retomado recorrentemente em sua obra, é a morte – seja o número crescente de vítimas tombadas pela influenza em *O mez da gripe* ou a menina de rua estuprada e morta num trem fantasma das *Rememorações*, a morte é um tema constantemente evocado pelo autor, um eixo temático que atravessa todas as obras e desdobra-se em reflexões sobre finitude e esquecimento na cidade moderna. Relacionando-se diretamente com o tema

morte, apresentam-se também como tópicos recorrentes na literatura valenciana, a violência, o erotismo e o sagrado. Esse último, figurando como um tema complementar na maioria das narrativas valencianas, adquire o papel central no conto *Mistério dos sinais da passagem DELE pela cidade de Curitiba*, movimento nunca antes percebido, muito menos repetido, na sua obra.

Ao designar sua narrativa enquanto *Mistério* – e retratar, no enredo da mesma, Deus enquanto personagem principal –, Valêncio Xavier resgata a nomenclatura de uma modalidade literária muito comum na Idade Média: os *Mistérios Divinos*. Durante o período medieval, essa era uma das formas mais comuns de drama sacro. O mesmo consistia na representação, sob forma de espetáculo teatral, de histórias e episódios da vida de Cristo, baseados, principalmente, no Novo Testamento e outros textos – como tradições e lendas associadas a fé, bem como nas partes do Antigo Testamento e documentos apócrifos que, de alguma forma, eram consideradas prefigurações daquele. Historicamente, sua origem é um pouco difusa, mas supõe-se que tenha surgido das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa. O termo – utilizado pela primeira vez em 1402 numa carta de Carlos VI da França, dando à irmandade religiosa *Confraria da Paixão* o seu aval para apresentar dramas deste gênero – acabou, dessa forma, designando esse tipo de dramatização, que foi impulsionado ela difusão na crença dos milagres católicos entre os séculos XIII e XV.

No entanto, apesar de utilizar a nomenclatura *Mistério* para designar sua obra, Xavier aproxima-se, na verdade, de uma outra modalidade literária também bastante recorrente na Idade Média: as paródias sacras. Esse tipo de texto, geralmente surgido em períodos de festa, era marcado pela escatologia e por enredos mais licenciosos, que gozavam de uma certa liberdade para abordarem – geralmente de forma paródica, bem humorada – os temas sacros, possibilitando outros olhares aos assuntos considerados sagrados. Essa modalidade de paródia, conforme nos aponta Bakhtin,

É uma literatura recreativa, criada durante os lazes que proporcionavam as festas, e destinada a ser lida nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e de licença. Essa maneira alegre de parodiar o sagrado era permitida em honra das festas, da

mesma forma como o era o *risus paschalis*, o consumo de carne e a vida sexual. Ela estava impregnada pela mesma sensação de alternância das estações e de renovação num plano material e corporal. Era a mesma lógica do baixo material e corporal ambivalente que presidia a tudo isso (BAKHTIN, 2008, p. 71-72).

Percebemos assim, que o conto, elaborado por meio do entrecorte entre o texto e uma imagem específica, resgata elementos comuns à literatura paródica medieval. Fazendo uso do corriqueiro e do escatológico, do “baixo material e corporal ambivalente”, como ponto de partida para as suas investigações, o narrador elaborará – e compartilhará com o leitor –, no decorrer do enredo, uma série de hipóteses sobre os mistérios que rodeiam a passagem de Deus pela cidade de Curitiba no dia de Finados de 1987.

A imagem – a fotografia em preto e branco de um monte de fezes, rodeado por um par de pegadas, uma poça de urina, alguns pedaços amassados de jornal e três palitos de fósforos – serve como gatilho para que o autor elabore um texto com uma linguagem que remete diretamente ao jornalismo e à literatura detetivesca. Marcado pelo humor e por incursões no passado e na memória, *Mistério dos sinais da passagem DELE pela cidade de Curitiba* tece investigações – a partir da fotografia apresentada no início do conto – de indícios que comprovam a passagem de Deus pela capital paranaense naquele dois de novembro. Escrito de forma oscilante entre a primeira e a terceira pessoa, o conto apresenta um narrador observador que analisará detalhadamente a fotografia tirada num terreno baldio, buscando captar na mesma elementos que corroborem o seu ponto de vista. A narrativa inicia-se da seguinte forma:

Indiscutivelmente são sinais da passagem DELE.

O local onde foram encontrados e fotografados é aquele grande terreno baldio no alto da rua XV, ao lado da caixa d'água. O mesmo onde, no dia 29 de maio de 1986, foi encontrada nua, morta com uma estaca de madeira cravada na vagina, a prostituta Márcia de Tal, de 21 anos presumíveis, alcunhada de Polaca. Mais tarde descobriu-se que o assassino fora Jurandir Haus, de 48 anos, vulgo Careca, que mantinha sua cadeira instalada na praça Tiradentes.

O revoltante crime teve muita repercussão na época e a *Folha de Curitiba* publicou fotos do cadáver na primeira página, o que provocou protestos generalizados. A *Tribuna do Paraná*, do dr. Paulo Pimentel, também publicou as fotos na primeira página, porém tendo o decore de esconder com uma tarja preta o sexo da infeliz moça, onde o perverso assassino enfiara o galho de árvore (XAVIER, 1998, p. 319).

Apesar de afirmar, num primeiro momento, que, sem sombra de dúvida, “são sinais da passagem DELE”, o narrador se perde – já num momento inicial – numa incursão pelo passado e pela memória ao recordar um crime ocorrido naquele mesmo terreno baldio, “no alto da rua XV”. Interrompendo o próprio discurso, Xavier resgata um crime bárbaro ocorrido anteriormente naquele local. Essa preocupação com a memória, com o resgate da história de figuras já esquecidas, é uma das marcas maiores – no âmbito conteudístico – da sua literatura. O autor enxerta, entre as camadas do texto literário, elementos reais, captados nas muitas vozes que percorrem a cidade moderna. Essa rememoração de fatos e personagens relegados ao esquecimento e a utilização dos mesmos enquanto elementos de composição da narrativa configura-se como o núcleo de sua literatura, apresentando-se em todas as suas obras.

Estão presentes, ainda nesse trecho inicial, os anteriormente mencionados temas mais recorrentes nos textos de Valêncio Xavier. No relato sobre o crime contra Márcia de Tal, além do exercício ético de rememoração dos esquecidos – o que, por sua vez, remete diretamente à visão da história a contrapelo defendida por Walter Benjamin, nas *Teses sobre o conceito de história* –, vemos delinear-se claramente o tríptico temático morte-violência-erotismo. O autor entrelaça esses três elementos ao construir um relato sobre o assassinato e suas repercussões, nos convidando a refletir não apenas sobre o crime brutal, mas sobre as relações mantidas entre os acontecimentos, o tempo e aquele espaço em particular.

A cidade surge gradativamente no conto. Aos poucos, suas partes vão sendo apresentadas ao leitor, seja o terreno baldio no alto da Rua VX, ao lado da caixa d'água, ou a praça Tiradentes, lugar onde o assassino mantinha sua cadeira de engraxate. Esse espaço urbano da segunda metade da década de 1980 serve como cenário onde se desenrolará o mistério sobre a passagem de Deus pela cidade de Curitiba.

Após narrar o fato sangrento que ocorreu naquele mesmo terreno, um ano e meio antes, o narrador apresenta uma fotografia ao leitor, corroborando sua afirmação anterior de que “indiscutivelmente”, aqueles são sinais que

provam ter Deus estado naquele lugar. Apesar de ser personagem central do conto, Deus não aparece em momento algum da narrativa. O narrador apresenta uma fotografia tirada no terreno baldio e a utiliza como uma prova – na melhor acepção da literatura detetivesca – que embasará seu ponto de vista, afirmando que Deus esteve em Curitiba no dia dois de novembro de 1987, defecou no terreno na rua XV, leu – e limpou-se – com a *Tribuna do Paraná*. A fotografia, explicitamente escatológica, serve como ponto de partida para o narrador que escrutinará cada evidência contida na mesma a fim de apresentar detalhadamente o seu ponto de vista (XAVIER, 1998, p.319):

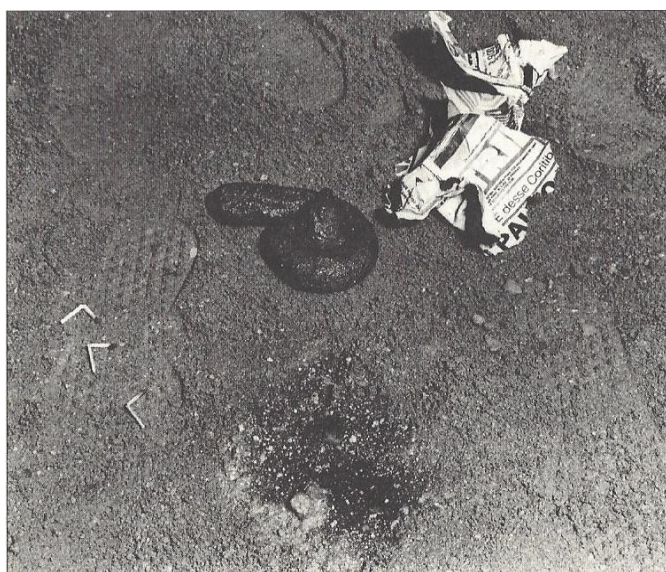


Imagem 3 – Jornal a Tribuna do Paraná
Fonte: XAVIER, 1998, p.319.

Após apresentar a fotografia, o narrador, preocupado com o grau de confiabilidade desta informação por parte do leitor, atesta a veracidade das fezes, afirmando que, apesar de parecerem com uma imitação de barro, “dessas vendidas pelos camelôs” (XAVIER, 1998, p.319), as mesmas são reais – “com dez centímetros de grossura e cerca de trinta de comprimento desde a ponta arredondada até a outra ponta no alto, onde se afina como uma cauda onde foi cortada pela contração do ânus” (XAVIER, 1998, p.319-320). A seguir, o narrador conclui – pelo formato das fezes e disposição das mesmas – que as mesmas saíram de uma vez, além disso, “ELE se manteve de cócoras no mesmo lugar durante toda a defecação, caso contrário apresentaria a outra forma que não a de um rolo” (XAVIER, 1998, p.320).

Nos parágrafos subsequentes, o narrador passa a analisar cada elemento captado pela fotografia, buscando pistas que lhe forneçam informações mais detalhadas sobre Deus, conforme podemos perceber no trecho abaixo, no qual o narrador prossegue com suas investigações, analisando cada pequeno detalhe ou evidência que possa estar contida na imagem:

A cerca de um palmo à frente, uma poça redonda já seca mostra o lugar onde o jato de mijo penetrou no chão.

À esquerda do bolo fecal, três pedaços amassados e sujos da *Tribuna do Paraná*. Provavelmente ELE leu esse jornal enquanto defecava e depois, na falta de papel higiênico, limpou-se com os pedaços que rasgou, todos com mais ou menos quinze por quinze centímetros. Um deles é a parte da primeira página onde está a chamada para a entrevista com o ex-jogador de futebol Aladim, com a manchete *O gênio abre o jogo*. E também parte da foto da mansão do milionário assaltado no bairro das Mercês. Impressas em vermelho, as letras TRI, parte do título do jornal, e mais o cabeçalho, onde se lê: *Segunda-feira, 2 de novembro de 1987 Ano XXXII nº 9.062/24 páginas Às segundas cz\$ 15,00*. Do outro lado desse pedaço, está uma parte da seção Cartas dos Leitores, com as costumeiras reclamações contra os serviços públicos, e parte de um anúncio da Prefeitura Municipal de Curitiba intitulado *Procura-se um fornecedor* (XAVIER, 1998, p. 320).

Notamos, pelo trecho acima, o quão minuciosa é a análise dos elementos captados pela fotografia e o quanto ela é fundamental para apresentar, pouco a pouco, pistas colhidas sobre a passagem de Deus por aquele lugar. O narrador descreve desde a poça de urina até o tamanho aproximado dos pedaços de jornais com os quais ELE se limpou. Investigando os pedaços de jornal que o mesmo leu enquanto defecava, a voz narrativa não apenas descobre que as mesmas pertencem à *Tribuna do Paraná* como, por meio dos fragmentos de matéria apresentadas, é possível rastrear a sua data até o dia dois de novembro de 1987, quando Deus esteve naquele lugar. A seguir, o narrador passa a detalhar as principais notícias veiculadas naquela edição em especial, mantendo, uma vez mais, uma relação de diálogo direto com a história e a memória, como podemos ver nas referências à entrevista com o ex-jogador de futebol Aladim, o assalto no bairro das Mercês, nas cartas dos leitores ou no anúncio da Prefeitura Municipal de Curitiba que buscava um fornecedor.

Os elementos do cotidiano são a matéria-prima a partir da qual o autor elabora sua literatura, resgatando pressupostos defendidos por vanguardistas

do Modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, que buscavam uma renovação formal e conteudística da nossa literatura e uma aproximação da mesma aos temas do dia-a-dia. A própria representação do divino se dá de forma mundana: Deus é retratado de uma forma profana, terrena, secular, como uma figura anônima que perambula pelas ruas de nossas cidades, alguém com quem nossos caminhos se cruzam e sequer chegamos a perceber de quem realmente se trata.

Esse movimento de evocar Deus enquanto personagem é um recurso comumente encontrado nas obras modernas. Roberto Calasso sinaliza esse como sendo um traço da literatura pós-século XVIII, onde notou-se um gradativo resgate dos deuses por parte dos poetas e prosadores – aquilo que ele definiu como Literatura Absoluta, “a literatura na sua forma mais aguçada e intolerante, de qualquer camada social” (CALASSO, 2004, p.22).

No entanto, é importante ressaltar, essas novas representações do divino que são inauguradas por nomes como Hölderlin, Heine e Baudelaire, configuram-se por apresentarem um desdobramento gradativo: se os séculos XVII e XIX presenciaram uma literatura que resgatava divindades clássicas e orientais, o século XX viu surgir, desde sua aurora, uma literatura que se voltava para a exploração do divino judaico-cristão. Os deuses, resgatados pela literatura, não se situam mais no Olimpo ou no Paraíso, eles perambulam pelo mundo contemporâneo onde, conforme aponta Calasso (2004, p.22),

Os deuses ainda estão presentes. Mas não são mais uma só família, ainda que complicada, habitando vastas moradas esparsas sobre as encostas de uma montanha. Atualmente são uma multidão que pulula numa cidade exterminada. Não importa se, com frequência, seus nomes soam exóticos e impronunciáveis, como os que se leem junto às campainhas das casas de imigrantes. O poder das suas histórias continua a agir (CALASSO, 2004, p.22).

Ao apresentar Deus enquanto uma figura mundana, que defeca em terrenos baldios e se higieniza com pedaços de jornal, Valêncio Xavier elabora um movimento que corrobora os pressupostos de Calasso (2004, p.46), ao sinalizar que o divino “não é um simples material inerte, tirado do depósito da retórica, utilizável, sobretudo, nos ornamentos e nos zênites neoclássicos, mas sim a própria substância viva da literatura”.

A seguir, o narrador-detetive, aprofundando-se na investigação acerca das evidências encontradas, desenvolvendo assim uma série de reflexões que trazem mais iluminação à personagem Deus, ressaltando que o mesmo teve a preocupação de escolher as partes do jornal com maiores partes brancas, afinal, como aponta o narrador, “é sabido que a tinta de impressão provoca irritação no ânus” (XAVIER, 1998, p.320). Além disso, ele reflete sobre o que motivou Deus a utilizar determinadas partes do jornal para se limpar e outras não. Segundo o narrador, ao analisar o jornal daquele dia, ele deixou inteiro o caderno esportivo – que veiculou a vitória do Coritiba por 3 X 2 contra o São Paulo –, assim como a página policial, onde estão intactas as notícias sobre o pai que atirou na própria filha, o miliciano que roubou uma moto, a morte do ancião atropelado por uma locomotiva e o caso do padeiro que foi assaltado na saída de um bailão. Para o narrador, provavelmente “ELE leu a *Tribuna do Paraná* enquanto defecava e, depois, levou-a consigo para terminar a leitura. Daí o cuidado de estragar somente as partes desimportantes do jornal” (XAVIER, 1998, p.321).

Notamos nessa passagem do conto uma nova irrupção de fatos reais, ocorridos no dia anterior e veiculados na *Tribuna do Paraná* daquele dia em questão. Mais uma vez, dando voz à cidade que a cerca, a voz narrativa resgata fatos do passado e os utiliza como elementos constituintes do *Mistério*; tais fatos, concomitantemente, acabam por atribuir uma maior veracidade e verossimilhança aos acontecimentos narrados.

Após analisar as fezes e o jornal lido e utilizado por Deus, o narrador se volta para os três palitos de fósforo que estão dobrados em formato de V no lado esquerdo das fezes. Sua primeira suposição era a de que Deus poderia estar fumando enquanto defecava, no entanto, ao não encontrar bitucas de cigarro e constatar que os palitos não foram queimados, o narrador constata que Deus tem o cacoete de dobrar palitos de fósforo ao meio, sem parti-los. Analisando a fotografia, vemos que, no tempo que passou defecando, Deus dobrou três palitos. O narrador complementa essa informação apontando que se soubéssemos quanto tempo “ELE leva para dobrar cada um, e o intervalo entre um palito e outro, poderíamos determinar com precisão durante quantos

minutos – pois não acredito ter chegado a horas – ELE esteve defecando no terreno baldio naquele dia de Finados” (XAVIER, 1998, p.321)

Terminadas as observações acerca da fotografia, o narrador inicia a apresentação de suas conclusões para o leitor:

Examinando a fotografia com os sinais que comprovam ter ELE estado em Curitiba no dia 2 de novembro de 1987, chegamos a uma série de conclusões: ELE usa o corpo de um homem; fosse o de uma mulher, a marca da poça de urina estaria mais junto do bolo fecal – a vagina fica mais perto do orifício anal do que fica o pênis. ELE não é muito alto e pesa pouco: apesar do solo arenoso do terreno baldio ser bastante duro e ressecado, fosse ELE alto e pesado certamente suas pegadas seriam mais profundas, o que não acontece. Tem ELE o estômago em bom funcionamento, ou pelo menos não sofre de diarreia. ELE tem o hábito de ler enquanto defeca, e é leitor da *Tribuna do Paraná* – se bem que esta última afirmação seja discutível, podendo-se argumentar que foi o único jornal encontrado na banca. No jornal prefere o noticiário esportivo e o policial. ELE não fuma, porém carrega fósforos e tem o sestro de, a intervalos regulares, apoiar um palito nos dedos indicador e médio para, em seguida, pressioná-lo com o polegar, quebrando-o ao meio sem contudo parti-lo (XAVIER, 1998, p. 321).

Percebemos agora que a poça de urina e as pegadas – elementos sobre os quais o narrador até então não havia volvido a sua atenção – são utilizados a partir desse ponto para determinar informações referentes ao sexo, altura, peso e sistema digestivo de Deus. No instante seguinte, o narrador faz um apanhado de suas conclusões, ressaltando uma série de hábitos de Deus, como o fato do mesmo não fumar, de ler enquanto defeca, sua preferência pelos cadernos esportivo e policial, assim como sua mania de dobrar palitos de fósforo ao meio sem parti-los.

Na esteira de suas conclusões, o narrador complementa, a título de confissão junto ao leitor, que suas observações são rápidas e superficiais e que o mesmo, certamente, tem suas próprias ponderações a fazer ante o que viu. Afirmando que “exames mais acurados da passagem DELE nos darão informações cada vez mais precisas” (XAVIER, 1998, p.321), o narrador complementa, encerrando o seu *Mistério*:

Pode parecer escusado, porém quanto mais dados tivermos sobre seu comportamento, mais aptos estaremos a saber como ELE é na realidade, tanto física quanto espiritualmente. É terrível dizer, mas não sabemos com qual semblante ELE se mostra ao mundo: se algum dia estivermos na frente DELE, não saberemos reconhecê-lo e certamente ELE não se revelará a nós. Por esse motivo, quando

surge uma oportunidade como esta não podemos deixá-la escapar, temos que nos debruçar atentos sobre cada sinal da passagem DELE sobre a Terra e estudá-lo incansavelmente. Somente agindo assim é que seremos capazes um dia – que espero não esteja longe – de O conhecermos na plena complexidade do seu ser e da sua obra (XAVIER, 1998, p.321-322).

Nos deparamos agora com os motivos, as justificativas que levaram o narrador a elencar todas as hipóteses anteriores sobre Deus, tanto no aspecto material quanto imaterial. Nas palavras do próprio narrador, “é terrível dizer, mas não sabemos com qual semblante ELE se mostra ao mundo”, afirmando a seguir que, dessa forma, caso algum dia estejamos em frente a Deus não saberemos reconhecê-lo, nem o mesmo se revelará a nós. A escolha do adjetivo “terrível” para designar a sensação de deparar-se com Deus na rua e não reconhecê-lo é esclarecedora, afinal ela reflete o sentimento negativo e todo o seu impacto – o terror evocado por esse pensamento – que assola o narrador ao conceber tal possibilidade. O mesmo não apenas considera terrível essa ideia, como – conforme podemos ver na parte final da citação – apresenta um pensamento esperançoso, que vai na direção contrária, afinal, o mesmo espera que o dia em que possa encontrar-se com Deus não demore a chegar.

Essa curiosidade pela aparência e personalidade do criador, percebemos agora, foi o principal fator que motivou toda a “investigação”, afinal, nas palavras do próprio narrador, conforme vemos no trecho acima: “quando surge uma oportunidade como esta não podemos deixá-la escapar, temos que nos debruçar atentos sobre cada sinal da passagem DELE sobre a Terra e estudá-lo incansavelmente” (XAVIER, 1998, p.322). Para o narrador, apenas agindo dessa maneira, seria possível conhecer Deus em toda a complexidade de seu ser e de sua obra. Essa parece ser a curiosidade que o motiva, curiosidade essa que é compartilhada com o leitor. Se o conto, no seu decorrer, remete a uma investigação sobre os sinais que comprovam ter Deus estado no terreno baldio no alto da rua XV, seu encerramento adquire ares de confissão, onde nos deparamos com os motivos e justificativas que levam o narrador a se questionar sobre a essência e aparência de Deus.

Dessa forma, podemos perceber que, em *Mistério dos sinais da passagem DELE pela cidade de Curitiba*, a representação do sagrado – mais precisamente do divino – que se configura nesse conto, apresenta-se de uma

forma única na obra de Valêncio Xavier. Como vimos, o sagrado enquanto tema, que sempre surge como um complemento a outros assuntos explorados pelo autor, adquire papel central no conto-mistério, além disso, a cidade – personagem que sempre figura num primeiro plano de suas narrativas – passa a dividir a cena com outra personagem importante nessa narrativa em especial: Deus.

Elaborando uma narrativa que amalgama elementos que vão da literatura medieval aos anseios vanguardistas das décadas de 1920-1930, passando pelo jornalismo investigativo das últimas décadas do século XX, Xavier constrói uma série de questionamentos sobre a fotografia – única prova que atesta a passagem de Deus pela cidade de Curitiba, no Dia de Finados de 1987 –, buscando perceber, na mesma, pistas que forneçam informações mais detalhadas sobre Deus, tanto no aspecto físico quanto no espiritual.

Esse divino, cujos traços são captados, na escatológica fotografia de um bolo fecal, apesar de não se apresentar em nenhum momento da narrativa, acaba ocupando um papel de destaque em toda a obra. Os indícios seguidos pelo narrador na imagem analisada remetem – de uma forma paródica, irônica – às investigações e indagações humanas acerca do transcendente. No entanto, ao invés de perscrutar os desígnios de Deus, em todo o seu mistério e magnitude, o narrador especula informações mais voltadas para o âmbito fisiológico e referente às preferências e manias da figura divina, resgatando não apenas uma tradição paródico-textual de séculos passados, mas, sobretudo, refletindo os anseios de uma literatura de finais do século XX, impregnada pela liquidez da modernidade pós-industrial, sua sobreposição de discursos e sua iconoclastia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo. Brasília: Editora Hucitec: Editora UnB, 2008.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In **Magia e técnica, arte e política (Obras Escolhidas Volume I)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIREÇÃO – O Paraná no rumo certo. **O mago de Curitiba**. Ano I – n. 3, p. 98-99, jun. 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, Rodrigo Vieira da. **Enquanto Curitiba agoniza**: as configurações do espaço urbano em O mez da gripe, de Valêncio Xavier. Campina Grande, 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba.

XAVIER, Valêncio. **O Mez da Gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Crimes à moda antiga**. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **rRememбранças da menina de rua morta nua e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ANOTAÇÕES SOBRE A VERDADE ENTRE FERNANDO PESSOA E HEIDEGGER ¹

José Arlindo de Aguiar Filho
(Docente do Curso de Filosofia-UEPB)

“Beauty is truth, truth beauty,” – that’s all Ye know on earth, and all ye
need to knowKeats”²

“A beleza é a verdade, a verdade é a beleza”. O verso é belíssimo, mas nem por isso é verdadeiro. O filósofo, em sua escravidão à deusa Aletheia (ainda aguardamos o mea culpa de Parmenides), quando ao lado do poeta, sempre anda mais devagar e desajeitado. Enquanto poetas criam mundos e explicam vidas inteiras em duas frases, os filósofos desesperam em milhares de páginas na luta para provar a existência de uma cadeira. Quase uma tartaruga ao lado de uma lebre.

A verdade na filosofia e a verdade na poesia parecem ser coisas diferentes. Por que? Talvez por estar perdida em discussões entre os que a julgam como correspondência, ou manifestação; ou fingimento, que deveras se sente?!

“Toda procura retira do procurado sua direção prévia” (HEIDEGGER, 1998a p.30). Se vamos buscar o lugar da verdade no discurso poético e no filosófico, o primeiro direcionamento que a procura nos indica é abandonar o questionamento sobre o conceito de beleza ou o sentido racional da proposição, e pôr em questão a própria noção de lugar da verdade. Afinal, aquilo que se conceitua verdade nesses discursos não explora o lugar da verdade, e sim suas formas de manifestação. O poeta busca outra coisa, não a

¹ Texto da palestra proferida por ocasião do “I Seminário do grupo Litterasofia: Hermenêutica Literária em Diálogo com a Filosofia e a Teologia”, ocorrido na Universidade Estadual da Paraíba em 2 de dezembro de 2015.

²Verso final da “Ode sobre uma Urna Grega” (KEATS, 2010 p.51).

verdade, o filósofo busca outra coisa, não a verdade. E mesmo o cientista busca outra coisa, não a verdade. A beleza, o sentido, o empiricamente verificável (ou útil) respectivamente.

Nesse contexto de aproximação daquilo que revela o poeta e do que revela o filósofo é que se propõe aqui um exercício: a tentativa de realizar uma “leitura heideggeriana” de Fernando Pessoa. Tentemos imaginar o filósofo lendo Pessoa, até porque tenho minhas dúvidas se o poeta teria paciência com Heidegger. E dada a vastidão do assunto (102 volumes de Heidegger e 60 volumes de 500 páginas, segundo contagem de José Paulo Cavalcanti, de Pessoa) e a brevidade da vida (e da palestra!), recorto o ponto filosoficamente, e poeticamente talvez, relevante: suas anotações sobre a verdade.

Para executar nossa proposta precisamos de dois passos preparatórios: 1 - Estruturar o que entendemos como uma “leitura heideggeriana”; e, 2 - Destacar a extensão da obra de Fernando Pessoa a se estudar.

Ao primeiro ponto. Digamos de pronto que não traçaremos aqui a teoria completa de Heidegger sobre a verdade. Falamos principalmente do parágrafo 44 de Ser e Tempo, e secundariamente de seu Parmênides. O aspecto principal a ser colocado, o ponto central que nos serve, é compreender a natureza da crítica heideggeriana ao conceito de verdade como correspondência. Esta crítica é que tentaremos encontrar traduzida poeticamente em Pessoa.

Tomando por base o parágrafo 44 de Ser e Tempo precisamos colocar o projeto que este livro representa como primeira parte da inacabada estruturação de uma ontologia fundamental. Uma tarefa cuja consecução implica a *Destruktion* fenomenológica da história da ontologia. Essa destruição surge prelineada em diversos momentos cruciais de Ser e Tempo, um deles é o parágrafo 44. Para “circunscrever explicitamente o fenômeno da verdade” Heidegger propõe três passos: “a) Expor os fundamentos ontológicos do conceito tradicional de verdade; b) Demonstrar o caráter derivado do conceito tradicional de verdade; c) Esclarecer o sentido ontológico da verdade que “se dá” (HEIDEGGER, 1998a p. 281)

Lembrando que o que nos interessa aqui de modo mais próximo é o ponto “A”, vamos ao raciocínio: Heidegger estabelece como teses do sentido tradicional da verdade as afirmações:

A VERDADE TEM SEU LUGAR NA PROPOSIÇÃO

A ESSÊNCIA DA VERDADE É A CORRESPONDÊNCIA ENTRE A PROPOSIÇÃO E O OBJETO

É comum ouvirmos críticas à verdade como correspondências baseadas na multiplicidade de sentidos das proposições ou num alegado relativismo de verificação. Poucas dessas críticas tem alguma consistência. A heideggeriana segue outra direção. Ponto forte de sua análise é a busca pelo sentido profundo e pelas condições de possibilidade da relação de correspondência ou adequação. Não se nega que as proposições que correspondem à realidade são verdadeiras. A questão é entender que a verdade não é a adequação, e sim o que a possibilita. A correspondência é verdadeira porque deriva de um fenômeno mais amplo que a permite ser, e a faz verdadeira ou não. Ao analisar a relação de correspondência e dela perceber as implicações problemáticas, na dificuldade em estabelecer com clareza a especificidade do que ela vem a ser, encontramos o caminho para a análise heideggeriana.

Correspondência é uma relação. Mas apenas um tipo de relação entre outros. E dentro do que entendemos por correspondência há vários tipos de relação de correspondência. Como a convenção por exemplo: É por convenção que o apelido Tom corresponde ao nome Antonio. Ou ainda, Biu corresponde a Severino por convenção. Outro exemplo: a igualdade, citando de Ser e Tempo (p.283), 6 corresponde a 16-10, pois são quantidades numéricas iguais. Mas a relação dos juízos com os objetos não é simplesmente convencional, nem uma relação de igualdade. Há um elemento, uma perspectiva, na correspondência que liga os polos da relação de modo “verdadeiro”. Esta perspectiva só pode ser encontrada no contexto ontológico que estrutura as condições de possibilidade da correspondência.

A problemática que estamos prestes a adentrar é nas palavras de Heidegger “a questão sobre o sentido ontológico da relação entre real e ideal” (HEIDEGGER, 1998a, p.284).

Criticar a verdade tradicional é, já e sempre, criticar a pressuposição de que a realidade divide-se em dois mundos. Sejam eles mundos de ideias e aparências, de ser e não-ser, de sujeito e objeto. Considerar essa estrutura dualista como originária decreta a impossibilidade de superação do problema da verdade e veda o esclarecimento do sentido da correspondência, afinal há de haver um ponto comum, de origem unitária, na constituição de dois entes que se correspondem! Não é à toa que a citação inicial de *Ser e Tempo* provem do Sofista platônico.

Sendo a perspectiva de unidade um pressuposto para a correspondência podemos entender que a separação dualista é uma derivação posterior de um estado originário. Este estado originário, em Heidegger, é o ser-no-mundo. Dele derivam estruturas existenciais que se manifestam como diferentes contextos, entre os quais estão os que possibilitam o dualismo da verdade tradicional, como o contexto de conhecimento teórico. O exemplo é interessante inclusive na obra *Ser e Tempo*, o percurso realizado no parágrafo 13, sobre o caráter derivado do conhecimento se assemelha ao do parágrafo 44.

O conhecimento é um dos modos do Dasein *ser-em* um mundo. Simplificando, conhecimento é um modo de nos relacionarmos com o mundo ao redor. Em nosso cotidiano as relações estabelecidas por atividade finalística, a rede de significados a que Heidegger chama significância, se manifestam num nível pré-compreendido. A atitude teórica que gera o conhecimento como conceito e também de onde deriva a possibilidade de verdade tradicional é uma exceção. Uma exceção que surge quando o contexto finalístico é quebrado. Algo para de funcionar, daí a pergunta pela explicação, pelo porquê. No contexto da ocupação em que os entes vem ao encontro na forma da manualidade não há conhecimento teórico, nem verdade como correspondência. Mas se é desse contexto que surge a verdade tradicional como derivação, nele devemos encontrar a verdade originária que a possibilita. E seu lugar é na estrutura existencial do Dasein.

Ora, se a proposição é uma manifestação do discurso humano e a tradição afirma que o lugar da verdade é na proposição podemos inferir que o lugar da verdade é no homem. A ideia de que a verdade é uma característica da linguagem e não das coisas, colocada como primeira tese da verdade tradicional mostra dois aspectos: o primeiro é a estrutura ontológica frágil que considera a realidade artificialmente cindida entre ideal e real. Afinal a proposição é sim uma coisa, e logo a verdade precisa ser uma característica das coisas. O pressuposto da tese leva à negação da própria tese. E segundo chegamos ao ponto originário da proposição: o discurso existencial, parte da própria estrutura do Dasein. Uma estrutura ampla da qual a verdade correspondentista é apenas a ponta do iceberg.

Nas palavras do filósofo: “O discurso pertence essencialmente à abertura da presença” (HEIDEGGER, 1998a, p.292). Aqui na conhecida tradução de Márcia Schuback de Dasein, ser-aí, por presença. Bem, se o discurso se manifesta em um contexto derivado ou mesmo decadente de objetificação esvaziada da realidade (como em diversos artigos alerta Zeljko Loparic³) a verdade originária aparecerá como uma pálida sombra de correspondência entre a frase e a realidade. Isto se dá pela própria dinâmica da estrutura do Dasein, a decadência é parte existencial do ser humano. Lembremos que a cura, o existencial mais próprio do Dasein só pode se dar como um resgate da inautenticidade e decadência. Assim, a verdade originária na abertura do Dasein se manifesta em decadência e cura, em verdade descobridora – autêntica, e verdade encobridora – tradicional.

Em sequência a estas reflexões derivadas da primeira tese, o lugar da verdade é a proposição, e da análise das fragilidades do conceito de correspondência podemos agora indicar o cerne da condição de possibilidade da própria correspondência.

A proposição é sempre um *ser-para* o ente real, a finalidade e o destino das frases são sempre entes. O *ser-para* é um dos modos constitutivos do Dasein, e como tal encontra seu reflexo no discurso constituindo o *ser-para* da proposição. O ente intramundano que vem ao encontro da abertura do Dasein

³LOPARIC. A linguagem objetificante de Kant e a linguagem não-objetificante de Heidegger, 2004.

se estrutura a partir de um ser-junto, ser-com e de um ser-para, neste contexto o ser da proposição e o ser do ente descoberto por ela coincidem em um ser-para comum permitindo em outro âmbito a manifestação da correspondência tradicional. É da relação do Dasein com o ente que deriva a relação da proposição com o ente.

Finalmente se desenha a verdade nos termos heideggerianos: “Da interpretação ontológico existencial do fenômeno da verdade resultou, portanto: verdade no sentido mais originário é a abertura da presença à qual pertence a descoberta dos entes intramundanos” (HEIDEGGER, 1998a, p.291-292).

O mundo se mostra no homem, acontece em nós. A proposição desvela o mundo, descobre os entes, para nós mesmos e para o outro. Por isso a inversão heideggeriana: “A proposição não é o ‘lugar’ primário da verdade. Ao contrário, [...] A ‘verdade’ mais originária é o ‘lugar’ da proposição” (HEIDEGGER, 1998a, p.295).

Fernando Pessoa um heideggeriano?

Agora passemos ao desafio de mostrar aspectos de Fernando Pessoa associados ao conceito de verdade e tentemos compreender o alcance de suas posições sobre a verdade. Até agora não foi especificado que obras de Fernando Pessoa pretendemos usar. A questão é que devemos usar trechos de Álvaro de Campos, e também uma parte pequena e controversa do legado de Pessoa: a sua própria vida.

Tratando de Fernando Pessoa encontramos uma dinâmica peculiar entre autor e obra que autoriza dizer: pode revelar algo sobre verdadeiro e falso! (Há o que se questionar sobre sinceridade e falsidade na vida de Heidegger também).

A começar pela própria noção de uma biografia, que Pessoa parece compartilhar de Walt Whitman, de quem declarou sofrer forte influência, e, como ele, um grande fingidor:

ENQUANTO EU LIA O LIVRO
Enquanto eu lia o livro, a ilustre biografia,

Então é isto (eu disse) que o autor considera ser a vida de um homem?
E assim, alguém, quando eu estiver morto ou ausente, escreverá minha vida?
(Como se qualquer homem soubesse realmente algo sobre minha vida,
Quando até eu mesmo penso saber pouco ou nada sobre minha vida real,
Apenas algumas dicas, umas poucas dicas pálidas difusas e despistes
que procuro para meu uso próprio na trilha aqui fora (WHITMAN, 2005, p.31).

A recusa do sentido de uma definição de vida através de dados objetificantes, de descrições sequenciais de calendário parecem querer dizer: a verdadeira vida não pode ser contada em proposições informativas, ela é a origem indizível que permite a biografia. A pálida expressão biográfica é pobre de significado. O autor não se identifica com o indivíduo de seus hábitos cotidianos, o autor se identifica com sua obra. Se esconde, e se revela nela.

Se depois de eu morrer quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada mais simples
Tem só duas datas – a da minha nascença e da minha morte.
Entre uma e outra coisa, todos os dias são meus (CAEIRO apud CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 21).

O autor se cria como indivíduo na medida em que cria sua “biografia” na sua obra. Fernando Pessoa levou essa criação de si na obra literária ao extremo: ele criou a si mesmo 127 vezes! **“De tanto lidar com sonhos, eu mesmo me converti num sonho. O sonho de mim mesmo”** (Bernardo Soares, “Livro do Desassossego” apud CAVALCANTI FILHO, 2011 p.201).

Este incomum traço de múltiplos “eus”, de múltiplos autores, com suas próprias biografias informativas objetificantes, também criadas por Pessoa, levou diversos leitores ao questionamento: quem é o verdadeiro Fernando Pessoa? Esta pergunta não faz sentido realmente, mas o motivo pelo qual ela não faz sentido pode nos dizer algo sobre a natureza da verdade.

Todos os heterônomos são Fernando Pessoa. Há teses sobre o assunto vinculadas ao espiritismo e mesmo a transtornos psiquiátricos, mas, descartando essas hipóteses (que não invalidam a afirmação: todos são Fernando Pessoa), consideremos sua obra não como destacada da vida.

Como na primeira tese sobre a verdade tradicional: as proposições são parte da abertura do Dasein, a obra e o autor formam uma estrutura única em determinado contexto de significância. Por isso a pergunta pelo verdadeiro Pessoa não faz sentido, ela duplica a realidade artificialmente do mesmo modo como a metafísica tradicional separa sujeito e objeto.

Neste sentido a recusa da biografia é a crítica ao reducionismo do homem ao objeto de conhecimento. A multiplicidade de nomes em que Pessoa mergulhou apaixonadamente revela a liberdade de manifestação do mundo e sua variedade através do discurso (através e no homem) e, ao mesmo tempo, revela ainda esconderijos em seus “eus” doloridos: “Queria compreender tudo, saber tudo, realizar tudo, gozar tudo, sofrer tudo, sim, sofrer tudo. Mas nada disso faço, nada, nada. A minha vida é um sonho imenso. Deixem-me chorar” (Trecho de seu diário, 30/10/1908 apud CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 217).

Sigamos em frente, muito ainda se poderá discutir sobre a antiga e perigosa questão da relação entre autor e sua obra. Nestas anotações fiquemos com a solução da unidade originária entre os dois.

Quanto aos prometidos trechos de Álvaro de Campos vamos propor uma hipótese guia: A hipótese levantada é que Fernando Pessoa ao criticar intelectualismos pretensiosos, está criticando o esvaziamento objetificante da vida em técnica, em ciência, em metafísica. Em termos heideggerianos, estaria denunciando a decadência e inautenticidade das quais faz parte o conceito tradicional de verdade.

Um sinal dessa posição e motivo para buscar Álvaro de Campos: em sua obra Fernando Pessoa atribui ao heterônimo Alberto Caeiro, homem simples de estudos primários, a condição de “mestre” reconhecida pelo heterônimo Álvaro de Campos. Observemos a força dessa dicotomia construída a partir da percepção do próprio Álvaro de Campos nesse poema sem título:

Mestre meu mestre querido!

Coração do meu corpo intelectual e inteiro!

Vida da origem da minha inspiração!

Mestre, que é feito de ti nesta forma de vida?

Não cuidaste se morrerias, se viverias, nem de ti nem de nada.
Alma abstracta e visual até os ossos,
Atenção maravilhosa ao mundo exterior sempre múltiplo.
Refúgio das saudades de todos os deuses antigos.
Espírito humano da terra materna,
Flor acima do dilúvio da inteligência subjectiva.

Mestre, meu mestre!
Na angústia sensacionista de todos os dias sentidos.
Na mágoa quotidiana das matemáticas do ser,
Eu, escravo de tudo como um pó de todos os ventos,
Ergo as mãos para ti, que estás longe, tão longe de mim!

Meu mestre e meu guia!
A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou.
Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente.
Natural como um dia mostrando tudo,
Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
Meu coração não aprendeu nada,
Meu coração está perdido.

Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu.
Que triste a grande hora alegre em que primeiro te ouvi!
Depois tudo é cansaço neste mundo subjectivado,
Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas.
Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas.
[...] (PESSOA, p.32).

Além da reveladora dualidade entre a condição existencial de Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, que pode ser traduzida na dinâmica entre a autenticidade/serenidade e decadência/angústia, o verso final do trecho selecionado permite uma proposta de unidade da verdade. “Mentira, tudo é

mentira neste mundo”. Todas as coisas e todos os pensamentos. A mentira é ampla, não é do pensamento. O contexto de um ser-no-mundo decadente torna tudo encoberto, a proposição não está em seu lugar (na verdade) daí tudo se torna mentira.

A angústia que transborda nos versos de Álvaro de Campos são o outro lado da serenidade de Alberto Caeiro, são a etapa existencial crucial em que o Dasein se percebe fora da verdade, decadente e daí se permite perceber a possibilidade da autenticidade. A angústia em Ser e Tempo é o doloroso portão a ser atravessado entre uma cotidianidade enredada na significância vazia e a pesada compreensão da liberdade. Os versos finais do poema:

A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.
Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir (PESSOA, p. 33).

Um exemplo mais irônico de como a relação do homem com sua cotidianidade molda a sua existência: para a mediocridade de um cotidiano sem sentido, a verdade; para a condição física de um corpo disfuncional, a aspirina.

Tenho uma grande constipação,
E toda a gente sabe como as grandes constipações
Alteram todo sistema do universo.
Zangam-nos contra a vida,
E fazem espirrar até à metafísica.
Tenho o dia perdido cheio de me assoar.
Dói-me a cabeça indistintamente.
Triste condição para um poeta menor!
Hoje sou verdadeiramente um poeta menor.
O que fui outrora foi um desejo; partiu-se.

Adeus para sempre, rainha das fadas!
As tuas asas eram de sol, e eu cá vou andando.
Não estarei bem se não me deitar na cama.

Nunca estive bem senão deitando-me no universo.

Excusez um peu... Que grande constipação física!
Preciso de verdade e da aspirina (PESSOA, p. 48).

O texto aponta uma direção na dinâmica Caeiro/Campos: o processo de ruptura com o banal do cotidiano de Álvaro de Campos e o destino autêntico da serenidade de Caeiro. Na quebra do sentido falso em que nos encontramos na ocupação, parágrafo 13 de *Ser e Tempo*, só na quebra do sentido do ente pode desvelar-se o sentido do ser.

Símbolos? Estou farto de símbolos...
Mas dizem-me que tudo é símbolo.
Todos me dizem nada.
Quais símbolos? Sonhos. –
Que o sol seja um símbolo, está bem...
Que a lua seja um símbolo, está bem...
Que a terra seja um símbolo, está bem...
Mas quem repara no sol senão quando a chuva cessa.
E ele rompe as nuvens e aponta para trás das costas
Para o azul do céu?
Mas quem repara na lua senão para achar
Bela a luz que ela espalha, e não bem ela?
Mas quem repara na terra, que é o que pisa?
Chama terra aos campos, às árvores, aos montes.
Por uma diminuição instintiva,
Porque o mar também é terra...
Bem, vá, que tudo isso seja símbolo...
Mas que símbolo é, não o sol, não a lua, não a terra,
Mas neste poente precoce azulando-se
O sol entre farrapos finos de nuvens,
Enquanto a lua é já vista, mística, no outro lado.
E o que fica da luz do dia

Doura a cabeça da costureira que para vagamente à esquina
Onde demorava outrora com o namorado que a deixou?
Símbolos? Não quero símbolos...
Queria – pobre figura de miséria e desamparo! –
Que o namorado voltasse para a costureira (PESSOA, p. 68).

O símbolo não tem sentido fora da rede pragmaticamente construída de significados. Como no preceito fenomenológico husserliano, ir às coisas mesmas, o símbolo simboliza, simboliza algo: o ser-para-o-ente. A proposição tem como lugar de sua constituição o ser-para-o-ente.

O símbolo, maior instrumento para nos ocuparmos, quando quebra, nos faz olhar para ele e ver que a verdade está mais para lá (e por isso ele sempre quebra). Daí vem o poeta empurrar as palavras de volta para o lugar.

CONCLUSÃO?

Para o fim do texto uma tentativa de algo usualmente chamado conclusão, mas que, nestas breves linhas, está mais para uma anti-conclusão. Afinal, concluir é derivar por meios argumentativos, por vezes mais por vezes menos racionais, aquilo que as premissas já contém e revelar, para quem não viu, o que estava diante de seus olhos.

Passos lógicos podem ser descritos para o convencional regulamentar de um artigo: as características da abordagem heideggeriana do conceito de verdade como crítica à correspondência entre discurso e realidade podem ser encontradas na poesia de Álvaro de Campos. Aqui destacamos o indício do esvaziamento da subjetividade moderna que surge tanto na filosofia heideggeriana quanto na fragmentada figura do autor e do biografado em Fernando Pessoa; o posicionamento do conhecimento teórico em relação à ocupação prática com o mundo na crítica do parágrafo 13 de Ser e Tempo e na dupla relação que permeia o pseudônimo Álvaro de Campos com sua angústia existencial frente a Alberto Caeiro e sua serenidade autêntica.; por fim, desta dinâmica de crítica emerge a denúncia da decadência do próprio discurso, numa convergente percepção da verdade (prática e cotidiana) como lugar da

proposição, invertendo o cânone correspondentista aristotélico da tradição metafísica.

Heidegger jamais finalizou sua obra capital. Ser e Tempo permanece uma introdução sem conclusão. Fernando Pessoa deixou uma obra dispersa e em muitos aspectos inacabada como a heideggeriana. “Ocorre que Pessoa também é, sobretudo, um melancólico que quase nunca conclui suas tarefas. Deixa a meio seu curso universitário. A maioria dos poemas fica sem título ou data. Não acaba nem dá forma ao *Desassossego* – o livro, como hoje o conhecemos, é reunião dos textos que deixou em envelopes”(CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 637).

Escritores por toda a vida, de várias faces e fases, avessos ao dogma fechado de uma interpretação unívoca. Podem daí nos dar um motivo final de reflexão: da pouca utilidade e sentido das conclusões.

Não: não quero nada.

Já disse que não quero nada.

Não me venham com conclusões!

A única conclusão é morrer.

Não me tragam estéticas!

Não me falem em moral!

Tirem-me daqui a metafísica!

Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas

Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –

Das ciências, das artes, da civilização moderna!

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-na! [...] (PESSOA, p. 247).

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa**: uma quase autobiografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1998a.

_____. **Parmênides**. Bloomington: Indiana University Press, 1998b.

KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2010.

LOPARIC, Zeljko. A linguagem objetificante de Kant e a linguagem não-objetificante de Heidegger. **Natureza Humana**, v.6, n.1. jun. 2004.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Obras Completas de Fernando Pessoa – Coleção Poesia. Lisboa: Ática, [s/d].

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

AS AUSÊNCIAS QUE HABITAM AS PALAVRAS: MÍSTICA E POESIA EM HILDA HILST E ALEJANDRA PIZARNIK

Paullina Ligia Silva Carvalho
Doutoranda do PPGLI-UEPB

“La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo”
(Alejandra Pizarnik).

INTRODUÇÃO

Hilda Hilst (SP, 1930-2004) e Alejandra Pizarnik (Bs.As., 1936-1972) são poetisas cujas obras podem ser vistas como um emblema do profundo desamparo humano diante de uma consciência da própria finitude e a busca por uma linguagem sem limites. De tonalidades mística e filosófica, as poesias de Hilst e Pizarnik dividem-se, por um lado, entre as ausências, os silêncios e as esperas que lhes conferirão uma dimensão trágica e, em outra partida, uma busca obstinada pelos sentidos absolutos que casará com o caráter transgressivo de suas poéticas. Escrever torna-se, acima de tudo, um exercício de resistência contra o vazio que mantém as consciências poéticas suspensas diante de elementos como, por exemplo, a morte, o amor-impossível, o divino-ausente e os limites da própria língua natal.

Dentre as diferentes modalidades de composição literária da vida exercida por ambas as autoras, o gênero poético permanece sendo o que sempre esteve em maior destaque no conjunto de suas obras. Dentre os temas recorrentes em seus universos poéticos, destacamos o próprio fazer poético imbuído de reflexão crítica acerca do papel da poesia e as funções e usos da linguagem. No tocante às formas e aos conteúdos, estão presentes a irregularidade dos versos livres e a temática existencialista que perpassam

suas obras, situando-as no horizonte estético de uma experiência da modernidade que, negando as metafísicas e dogmas racionalizantes, propõe inaugurar novas relações com o sagrado. Para Pizarnik (2012), dentre as múltiplas questões temáticas e sintaxes empregadas pelo poeta modernista é possível destacar: “La poesía como un modo de ser sagrado, como una revelación distinta de la revelación religiosa. Ella es la revelación original, el verdadero principio. Esta reconstrucción del divino por medio de la poesía es propia de la poesía moderna” (PIZARNIK, 2012, p.234).

Outro ponto de convergência entre as autoras diz respeito à recepção de suas obras pelo público leitor e pela crítica literária. Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik surgem, no cenário da literatura brasileira e argentina, caracterizadas como autoras detentoras de linguagens herméticas, exacerbadas por quimeras metafísicas e de difícil acesso ao público leitor. Na atualidade, muito do que se disse sobre suas poesias e literaturas revelou apenas a imaturidade da crítica em avançar para novidade dos seus textos, que não se deram às classificações, fácil ou difícil, como quaisquer outros textos literários que resguardam suas densidades próprias. É revestindo-se com esse manto de incompreensão e espécie de dandismo que Hilda Hilst declarou:

O poeta é um mutilante, um devorador. Social ou não, hermética ou não, a poesia é válida pela comunicação que encerra, pela coletividade que o poeta traz dentro de si. Descobri-la é encontrar o entendimento, a emoção como uma forma precisa de inquietações comuns. E para tal é preciso sentir, sofrer, refletir. A aspiração do poeta é ter sobre si mesmo todo o peso da humanidade (HILST, 1961 apud DINIZ [org.]2013).

A experiência poética descortina em seus horizontes dilemas de ordem estética imbricadas com uma dimensão ética da língua, ou seja, as problemáticas voltadas para materialidade das formas não se encerram em si mesmas uma vez que se assomam ao pensamento estético questões de cunho ético concernentes a uma consciência existencial fulgurada pela multiplicidade de formas de ser e estar no mundo, de estabelecer relações fora das identidades cerradas, que estruturam e polarizam a experiência dos signos em hierarquias ontológicas monologizantes. Aqui, o desvio do discurso poético, que inclui toda estranheza e a dificuldade de sua textualidade, aponta para a potência de uma linguagem que consegue ser, ao mesmo tempo, intelectual e

sensivelmente capaz de dizer os mistérios e os abismos que constituem a experiência humana em toda sua pluralidade.

A radicalidade das rupturas estéticas e conceituais dos discursos poéticos de Hilda Hilst e de Alejandra Pizarnik continua assediando a crítica literária, seduzindo os leitores e influenciando novos autores ao longo desses largos anos desde as suas primeiras publicações. No contexto histórico e artístico atual, as suas obras ainda se apresentam com a mesma estranheza, elemento insólito que as fez um caso à parte entre os movimentos literários e artísticos de ontem e de hoje. Propomos, aqui, aproximarmo-nos de suas obras poéticas tendo como ponto de partida a dificuldade de a linguagem nomear e significar as ausências apontadas ao longo de seus poemas, o que nos revela que, para além de uma temática recorrente, as ausências e os vazios tematizados pela poesia figuram uma economia semiótica dos signos em constante busca de estruturar as faltas que permeiam a consciência humana fulgurada pelas ideias de Deus e Morte.

No cerne desses universos poéticos, as ausências desempenham um duplo papel: por um lado, propriamente mística e fantástica de uma desconstrução do real, por outro, de uma semiótica de uma escritura composta de rastros, ecos de presenças de cindidas, que desestruturam a linearidade referencial das relações entre o signo e seus significados. A nossa discussão atravessa então o campo teológico e religioso acerca daquilo que constitui o místico e o sagrado e alcança uma reflexão semiótica operacionalizada pelo signo poético cujos desdobramentos, veremos mais adiante, estruturam o poema como um movimento de linguagem assignificante.

Para realização dessa exegese comparativa entre os universos poéticos de Hilst e Pizarnik, optamos por selecionarmos alguns poemas publicados, especificamente, em duas obras: *Árbol de Diana* (1962), de Alejandra Pizarnik e *Amavisse* (1989), de Hilda Hilst. O ritmo poético e o rito sagrado inaugurado por cada um desses universos poéticos, criados em diferentes momentos, contextos e temperaturas histórico-culturais, nos apontarão para múltiplas semânticas das ausências enquanto fundamento místico da poesia moderna e, portanto, como expoente estético de um horizonte interpretativo até então desconhecido para nossa crítica literária.

Tendo em vista as rasuras e dobraduras de tais linguagens poéticas, propomos uma abordagem hermenêutica à luz de uma teologia apofática e semiótica do rastro a partir do pensamento crítico de Jaques Derrida (1995) desenvolvido em três obras: *Salvo o Nome*, *Khôra* e *Paixões*. Podemos agora nos perguntar em medida que a linguagem pode significar e não projetar abismos, silêncios e ausências? Há uma história a ser contada fora dos conceito-significado empregado pela Metafísica ocidental?

POESIA, MÍSTICA E LINGUAGEM

As questões estéticas e filosóficas em torno do desaparecimento de Deus e da opacidade da linguagem, profundamente debatidas nas obras hilstiana e pizarnikiana, ligam-se ao exercício de uma escritura experienciada enquanto espaço de liberdade e de confronto com todos os dogmatismos que estruturaram as relações semióticas, humanas, sobretudo, dentro de um sistema de significações rígidas. Na ordem da poesia e da literatura, em geral, a palavra desobriga-se de comunicar ou significar a experiência que se propõe apresentar ou narrar, assim, voltando-se para as ausências e os abismos da existência a escrita poética e literária torna-se espaço de potência semântica da língua, de saída para formas de vidas suprimidas, de aberturas para o divino.

Extrapolando os limites da textualidade e formulações da língua, Hilst e Pizarnik apagam os referentes e interlocutores discursivos do poema, ou seja, criam fraturas na linguagem que nos obrigam alçar um salto hermenêutico em direção à ruptura com o utilitarismo linguístico e, sobretudo, metafísico e cultural que instrumentalizaram as ideias de signo, de Deus e de sujeito dentro de uma ordem semântica-temporal homogênea e linearizante. O esforço poético, portanto, não é para encobrir os “Nadas” da existência (Deus, Morte, Tédio, Angústia, Absurdo) com a nomeação de uma palavra absoluta, ao contrário, no dizer-falar poéticos somos constantemente ameaçados pelos abismos, o estranho e imprevisível que assinala o destino de todo humano.

As ausências que estruturam a escrita poética tornam-se, portanto, um signo/emblema do desterro dos deuses, ao mesmo tempo, em que se firma a

marca do desamparo divino marca-se, por outro lado, a irreducibilidade de uma heterogeneidade dos signos. Nessa ordem negativa, em que as interpretações recusam uma afirmativa final dos sentidos, as ausências que habitam a poesia também estão na religião e ressaltam, fundamentalmente, o aspecto ambíguo que constituem tanto as experiências estéticas quanto as místicas. Das ausências – tomadas, aqui, enquanto força motora da ambiguidade constitutiva dos signos poéticos e das experiências místicas – tecesse um lugar de resistência que contraria a estaticidade dos sistemas metafísicos e dogmas religiosos.

O exercício poético e literário confunde-se com um exercício de liberação do desejo e das possibilidades de ser e estar no mundo, ou seja, um exercício das diversas formas de viver e de morrer. A descentralização das forças simbólicas e culturais que determinaram a experiência da linguagem e da religião dentro de conceito-significados monologizantes implicará na não-reposta absoluta de uma outra experiência que não corresponde ou se assemelha a não ser a sua própria singularidade, por sua vez, plural, múltipla, inacabada. Neste aspecto hermenêutico ou qualidade semiótica de uma escritura marcada pela obliquidade de seus signos, Derrida (1995) reconhece formas de organização econômicas sígnicas que chamará de Rastro, de Khôra, de apófase, laços e hermenêuticas de escrituras que também são uma forma de democracia, de ética e de responsabilidade política, pois recusa reduzir a pluralidade das diferenças à identidade dos conceitos.

Dentro do que seriam as histórias das interpretações filosóficas e teológicas, os paradoxos dos signos linguísticos e divinos sempre estiveram lateralizados. Nesse âmbito de crítica desconstrucionista dos conceitos que orientaram nossas compreensões de escritura, Jacques Derrida (1995a) propõe pensarmos a “obliquidade do Nome”, algo que excede o jogo das binariedades que engessaram o pensamento ocidental sob o viés das oposições dissimulação/revelação, terra/céu, corpo/espírito, para dar conta daquilo que seria um “segredo” sobre o qual se fala, mas que permanecerá irrompível. Ao segredo irreducível que o filósofo enxerga como pertencente ao poético e ao literário, como também à própria existência, há duas formas de articulação dos discursos cotejados, respectivamente, nas tradições filosóficas

e teológicas de ordem menores: Khôra e Apófase. Ambos, como veremos, estão na contramão de uma lógica dos conceitos-significados arrolados, segundo o filósofo, pela tradição metafísica da presença, e dizem respeito, finalmente, ao que seria “indeferência destituinte” do rastro (DERRIDA, 1995a, p.50).

São dos conceitos de Khôra e de apófase que se desdobrará a teoria *derridiana* de uma escritura constituída por rastros, signos que já não estabelecem relações lineares com os significados e assinalam, antes de tudo, as fraturas da linguagem. O cenário composto por Khôra, apófase e rastro é, portanto, de um mundo-texto em ruínas, cujas presenças estão cindidas pelo esquecimento, ausências e apagamentos de referentes fixos. Tal enfrentamento, que atravessa o campo crítico-metodológico da filosofia e alcança nossas compreensões de signos e linguagem poéticos, abrirá um caminho de reflexão acerca de uma história da poesia e do sagrado para além dos umbrais das formas monológica e monoteísta. Para Derrida (1995b), sempre é possível fazer a poesia ou sagrado dizer-nos algo, nos servimos de suas obliquidades e imprimimos nossas interpretações, o que não nos é permitido é suprimir a pluralidade das vozes e o segredo que ultrapassa qualquer direção que seguir nossos conceitos.

Encarar a pluralidade das vozes que atravessam a escritura poética e as diversas faces do sagrado condiz, sobretudo, com um modo de reconhecer as várias formas de organização de vida humana. Exatamente onde se encerram os caminhos dos significados e o pensamento interpretativo chega ao seu limite se iniciam possibilidades de vida e de linguagem imprevistas pelos sistemas rígidos. Acerca desse caráter multifacetado do sagrado, George Bataille (2004), em seu famoso ensaio acerca do erotismo, diz que:

Ainda na antiguidade Clássica, o sagrado tinha um sentido duvidoso. Aparentemente, para um cristão, o que é sagrado é forçosamente puro, o impuro está do lado do profano. Mas, para o pagão, o sagrado podia ser também o imundo. E, se olharmos de perto, é preciso logo dizer que, no cristianismo, Satã permanece bem próximo do divino e que o próprio pecado não podia ser considerado radicalmente estranho ao *sagrado*. [...] É sempre ao sentimento do horror, inspirado pela coisa proibida, que estão ligados o medo e o tremor dos quais o homem moderno não pode ele mesmo se desfazer diante daquilo que lhe é sagrado (BATAILLE, 2004, p.351-352, grifo do autor).

A visão apresentada por George Bataille (2004) é de um sagrado ambíguo e contraditório, cujas forças opositoras traduzem-se nos movimentos de interdição e de transgressão que enleiam, ao mesmo tempo, a mística inerente à experiência do sagrado e do erotismo. As forças dissonantes que mobilizam as tradições filosóficas e religiosas, especialmente, no contexto do pensamento ocidental, foram historicamente policiadas pelas ideologias universalizantes que, conseqüentemente, suprimiram o caráter contingente e paradoxal dos signos sagrados e poéticos ao mesmo tempo em que hierarquiza as diferenças segundo valores religiosos, filosóficos e estéticos excludentes de tudo que não for condizente com a ordem própria dos seus sistemas abstratos e generalizantes.

Todos os sistemas e códigos de classificação que buscam organizar sob o prisma da homogeneização e da coerência as pluralidades dos signos acabam, mediante estreitamento dos seus conceito-significados, estabelecendo os foras, as margens, lugares de exílio para as forças mutantes que ameaçam a unidade das identidades dominantes. A grande tarefa assumida pelo poeta moderno condiz, justamente, em nomear ou, simplesmente, adentrar nesses espaços desconhecidos que assombram os lugares conceituais rigidamente definidos. Para Alejandra Pizarnik (2011, p. 119),

A experiência poética da linguagem e mística do sagrado traz, então, novas formas de existir e se relacionar com o divino. O elemento convergente dessas experiências, estéticas e religiosas, é exatamente a inefabilidade dos seus signos, dispersantes e paradoxais, cujos caminhos hermenêuticos sinalizam apenas os rastros dos ausentes (deuses, significados, lugares de pertencimentos e destinos fixos). Em *Salvo o Nome*, Jacque Derrida (1995b), atentando para uma história das interpretações em torno do significado do Nome, contraria as formas afirmativas que unilateralizam as relações de sentidos restringindo-as as representações, negligenciando outras textualidades discursivas como as interrogativas e negativas comuns, a saber, por exemplo, aos pensamentos teológicos apofáticos e poéticos.

Sobre essa voz poética e mística, que se move no âmbito do apofático e só se reduz a si mesma, Derrida (1995b) diz que ela é, estruturalmente,

ambivalente, tende a abarcar os contrários sem reduzir suas singularidades a nenhuma suposta superioridade de suas partes. Discute-se, então, não acerca do que significa o Nome/Deus, mas a multiplicidade das vozes que o constitui e as formas como estabelecem relações de sentidos intermináveis. Confundida com ateísmo, a mística apofática esteve sempre marginalizadas das teologias oficiais e das convenções de organização social. Revelando a audácia da língua e do pensamento em transpor os limites, nas palavras do filósofo, “eis um dos traços essenciais de qualquer teologia negativa: a passagem do limite, depois da travessia de uma fronteira, inclusive, aquela da comunidade, portanto de uma razão de uma de ser sociopolítica, institucional, eclesial” (DERRIDA, 1995b, p. 9).

Esse não-lugar, em que se situa os místicos e os poetas, ressalta, todavia, não uma falta de pertencimentos, mas uma profunda percepção da tradição pelo revés de suas narrativas e hermenêuticas oficiais. Em Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik, as ausências assinalam os abismos da existência e as rupturas, mas, também, o lugar de diálogo com diferentes frentes das tradições literárias, religiosas e culturais. Assim, Hilst fala obliquidade de Deus e Pizarnik do Nome, sempre retomando as dissimetrias e paradoxos do pensamento e da linguagem, em um exercício de escavação da língua que supõe no nomear poético não a dominação e colonização do Outro-desconhecido, mas a liberação de suas multiplicidades e estranhezas ameaçadoras.

Os pensamentos poéticos e místicos encaram a instabilidade da linguagem. Segundo propõe Jaques Derrida (1995c), é necessário interrogar acerca de certo valor de uma verdade de teor logocêntrico que desvocaliza e desmaterializa a palavra e o pensamento e, conseqüentemente, acaba excluindo o feminino, o poético e o sensível da esfera da razão. Ou seja, homogeneíza as nossas estruturas sógnicas e relações sociais. *Khôra*, palavra que surge na antiguidade clássica em *Timeu*, de Platão, reaparece na modernidade como imagem do Vazio. A (im)possibilidade de conceituar a *Khôra* a partir das oposições platônicas (Logos e mito, inteligível e sensível) abre-nos um caminho hermenêutico que se pauta não na afirmação dos sentidos, mas no próprio conflito que se apresenta na indefinição. Contraditória, paradoxal, *Khôra* é um abertura, um abismo, um Vazio no discurso e no

pensamento conceitual filosófico. Khôra é um segredo sobre o qual discursaremos sem nunca esgotar as possibilidades.

Em princípio, todas as interpretações acerca de Khôra se pautaram numa negação, ela é um não-lugar, nenhuma relação estabelecida por Khôra autoriza que fixemos ou situemos dentro de uma lógica de correspondências. A imagem aludida por Derrida (1995b, p.38), no entanto, é que sendo gênero de todos os gêneros, marcada pela diferença sexual, este terceiro lugar do discurso, nem sensível e nem inteligível, permite que Khôra seja “como’ uma mãe ou uma ama”. Identificada com certa potência feminina, Ama-mãe, marca-se, também, Khôra como lugar de párias, de errância, de exilados.

Sócrates coloca como pertencentes à Khôra todos àqueles que, por natureza ou por educação, não podem participar do pensamento filosófico e da esfera política. Poetas, crianças, mulheres, etc. A eficiência prática e pragmática do Logos se distingue da abertura de Khôra, sendo esta última, do ponto de vista socrático, um receptáculo das diferenças: o mito, o sensível, o feminino, o devir.

Khôra marca um lugar à parte, o espaçamento que guarda uma relação dissimétrica com tudo aquilo que, “nela”, ao lado dela ou além dela, parece fazer dupla com ela. No casal fora do casal, essa mãe estranha que dá lugar sem engendrar, não podemos mais considerar como uma origem. Ela escapa a todo esquema antropto-teológico, a toda história, a toda revelação, a toda verdade. Pré-originária, antes e fora de toda geração, ela não tem mais sequer o sentido de um passado, de um presente passado (DERRIDA, 1995c, p.68,69).

Finalmente, Derrida (1995c) nos aponta para o esgotamento de conceitos de metáfora e analogia cabíveis, na maioria das vezes, apenas dentro de uma retórica instrumentalizante das interpretações. Aquém da razão logocêntrica, podemos e devemos exercitar o pensamento desencadeado por Khôra, retomar sua significância dentro dessa história das interpretações é liberar o pensamento das verdades metafísicas. Para o filósofo francês, assim como interpretar um poema, interpretar Khôra é uma audácia.

A audácia consiste aqui em remontar aquém da própria origem, assim como do nascimento, na direção de uma *necessidade* que não é nem geradora nem engendrada e que porta a filosofia, precede (antes do tempo que passa ou do tempo eterno antes da história) e recebe o efeito, aqui a imagem das oposições (inteligível e sensível): a filosofia (DERRIDA, 1995c, p.71, grifo do autor).

O discurso sobre Khôra se faz necessário cada vez que precisamos reconhecer nossas profundas ambiguidades, colocar lado a lado nossas contradições sem nunca fundi-las. O desafio colocado por Khôra, assim como pelo dizer poético e pelo elemento místico, é de interpretarmos qualquer que seja o corpus textual sem reduzir a composição arquitetural das diferenças à hegemonia de nossas nomenclaturas apaziguadoras das tensões.

Ainda no horizonte dessa questão, ou seja, acerca de uma história das interpretações, compreendemos que não podemos reduzir as relações de sentido que um texto estabelece aos conceitos de significados atidos à referencialidade de uma verdade cujo valor está sempre relacionado ao teor filosófico de sua proposição. Para além das oposições dialéticas entre as ausências e a presença, há o problema do Nome e, por vezes, a irreduzibilidade de seu significado, que culmina numa falta de tradução para o lugar da diferença que ocupa. Colocamo-nos, então, em um caminho de aporias sobre uma forma de discurso que recusa dizer sua origem e seu destinatário.

Assim, pensar a experiência da linguagem e as possibilidades dela nomear alguma experiência com o discurso de Khôra, deus-ausente, corpo sem-forma, e os inextricáveis mistérios de suas interpretações, implica numa injunção de “abismos” e “caos” como fundamento para o pensamento da língua e sua economia de signos. Percorremos, então, um caminho hermenêutico que nasce dos rastros e da teologia apofática, no qual as relações com a linguagem e com o divino situam-se na abertura dos jogos do desejo.

O desejo como experiência do devir que nasce das ausências e, portanto, de certa obliquidade do Nome e das (im)possibilidades de sua tradução. Por fim, o exercício de interpretação não pode ser dissociado dos mistérios que o Nome suscita, da problemática de seus temas e de suas formas, da intraduzibilidade com que se depara o pensamento filosófico obrigado a celebrar Mistérios.

Salvo o nome que não nomeia nada que afirme, nem mesmo uma divindade (...), nada cujo ocultamento desloque qualquer frase que tente comparar-se a ele. “Deus” “é” o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem. Mas o traço dessa operação negativa se inscreve no e sobre e como o acontecimento (isso que vem, isso que há e que é sempre singular,

isso que encontra nessa *kenose* a condição mais decisiva de sua vinda ou de seu surgimento) (DERRIDA, 1995b, p.37).

Em uma via teológica negativa, Deus constitui um acontecimento que só pode ser interpretado a partir do lugar de espaçamento do desejo. Tomando Deus com uma experiência do não-lugar, assim como Khôra, e do desejo, que também é deserto, programa-se uma linguagem que é constituída, primordialmente, por vestígios, rastros. Tal linguagem está, primordialmente, na poesia, nos místicos, nas crianças, nos loucos, mas também em todos àqueles que assumirem para si a tarefa de tornar os seus pensamentos audaciosos. Nada mais próximo da poesia moderna do que a Teologia Negativa, segundo o conceito deixado por Derrida:

A teologia negativa, nós o dissemos, suficientemente, não é também a formalização mais econômica? A maior potência do possível? Uma reserva de linguagem quase inesgotável em tão poucas palavras? Literatura inexaurivelmente elíptica, taciturna, crítica, obstinadamente retraída a qualquer literatura e, apesar disso, inacessível aí mesmo onde parece se manifestar, exasperação de um ciúme que a paixão enleva para além de si mesma, acreditaríamos ter sido feita para o deserto ou para o exílio. Ela mantém o desejo na expectativa e, dizendo sempre muito ou muito pouco, ela o deixa a cada vez, sem deixá-lo jamais (DERRIDA, 1995a, p.77).

Esse lugar de exílio e proscricção está intimamente estruturado, como veremos, na poética e nos dilemas que atravessam as obras de Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik. O afã e a paixão crítica dos autores modernos, os anseios em dar conta de uma totalidade dos conflitos humanos e alcançar os sentidos pluridimensionais, torna cada vez mais suas escrituras fragmentárias, dispersantes, elípticas e oblíquas, Voltando-se tanto para questões do pensamento existencial, manifestos na radicalidade de uma visão sobre a finitude humana, quanto para uma direção do espírito humano em busca de sentidos mais profundos. Finalmente, Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik estão na ordem desses poetas líricos e místicos, que enxergam nos vazios e interstícios os encontros, relações, combinações imprevistas que resultam em novas visões de mundo, de si, de deus, e, sobretudo, de laços sociais.

1. A obliquidade do Nome e o desaparecimento de Deus em *Árbol de Diana* (1962) e *Amavisse* (1989).

Deixando-se interpelar pelas ausências, os silêncios e as esperas, Hilst e Pizarnik transitam nessas margens, nesses territórios “desterritorializados”, que deslocarão nosso olhar interpretativo dos referentes para a pluralidade dos centros semânticos que constituem a linguagem poética. Jogando com a rasura dos objetos e a obliquidade dos signos, as figuras poéticas formam um verdadeiro caleidoscópio de imagens e eco de vozes numa estrutura de mundo do qual podemos apenas vislumbrar pelas dissimetrias. Se fossemos classificar de alguma maneira suas estéticas dentro dos movimentos estilísticos literários, talvez, o mais pertinente às suas formas sejam o de uma estética neobarroca.

Em suas poesias são recorrentes as figuras que marcam as fragilidades e finitudes da linguagem e da existência: o amor impossível, as divindades que tornaram ausentes, a passagem do tempo, a imanência da morte, o destino humano entregue ao absurdo, a esterilidade da própria língua e etc. Cada uma dessas formas de marcar os limites da língua e da vida confronta-se, no entanto, com a insistência das poetisas em escrever sem ter para quê, para quem, sem ter que atribuir um destino final para suas mensagens embaladas pelo absurdo. A melancolia e a nostalgia do poeta moderno, desterrado dos deuses, dos significados, e das temporalidades absolutas tornam o poema essa terra prometida, futuro incerto, figurado pelo desejo que, por fim, sempre revelará que seu objeto é um lugar inalcançável.

Das diversas formas de produção textual e estruturação dos signos, as ideias de linguagem enquanto representação e comunicação são as que mais destoam das formas poéticas de Hilst e Pizarnik, sempre prontas para revelarem abismos, ausências, como último fundamento do pensamento. O não-lugar e a não-origem são únicos pertencimentos da linguagem poética. Em torno da obra da poeta argentina, o crítico Edgardo Dobry diz que a primeira evidencia a ser observada é:

La falta completa de referencias externas: sus paisajes son mentales, abstractos, no remiten más que a la fantasía de Pizarnik, a su mundo interior, oníricas. [...] Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo ningún objeto más fascinante que Pizarnik o, mejor dicho, que

las diversas representaciones de Alejandra que aparecen en sus poemas (DOBRY, 2007, p.157).

O aparente ensimesmamento do poeta, todavia, esconde aquilo que chamaremos de coletividades desgarradas, nomeadas e apontadas por Deleuze e Guatarri (2014) como características dessas literaturas menores projetadas por escritores que estão à margem de suas comunidades linguísticas e culturais. Sem dúvidas, uma característica dos poetas modernos é certo aristocratismo espiritual já apontado pela crítica como constituinte de uma visão de poesia que se opõe à degeneração da língua e da sociedade. De forma alguma, o hermetismo poético pode ser entendido como elitismo ou superioridade intelectual, uma vez que, ao colocar-se fora dos sistemas linguísticos e político-econômicos, a fala da poesia atenta sempre contra as hegemonias, contra a redução da pluralidade dos signos e dos humanos, sendo, portanto, as suas abstrações semânticas espaços de resistência e revolução política e conceitual.

No livro *Árbol de Diana* (1962), Pizarnik descortina um horizonte de conhecimentos mágicos que culminam na dissolução do real. Segundo Octavio Paz (1962 apud PIZARNIK 2011, p.101), em prefácio à obra em questão, a poesia pizarnikiana engendra a potência dos mitos. Sua economia estética pode ser vista como uma economia de destruição das metafísicas binárias e da linguagem, ao reunir mundos, superiores e inferiores, e amalgamar os contrários, masculino e feminino, a poesia nos convida a olhar o corpo do poema, dos signos, da vida, como resulta de forças antagônicas. Do ponto de vista biopsíquico, Octavio Paz classificará a poesia como hermafrodita. Das suas formas, ressaltará a transparência, a irregularidade, a brevidade e a densidade dos versos livres que compõem *Árbol de Diana*. Segundo a apresentação do crítico mexicano, a poesia pizarnikiana é uma prova aos críticos literários e, sem dúvidas, um desafio aos leitores que com suas explicações e classificações tentam clarear as sombras dessa “figueira mítica”.

No poema a seguir, Alejandra Pizarnik, em dois curtíssimos versos, sintetizará duas formas de proscricção que perpassam toda produção poética de suas obras, a saber: as limitações da linguagem e o exílio do Eu de si mesmo.

“Explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome” (PIZARNIK, 2011, p.115).

O embate agônico da poeta é com uma linguagem que, antes de matar a fome de sentidos, revela as ausências e distâncias que devoram o ser. Não ter o amparo desejado nas palavras e reconhecer que a linguagem é um lugar de sombras e abismos, no entanto, não impede a poeta de seguir em busca desse poema inalcançável.

El poema que no digo,
el poema que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe (PIZARNIK, 2011, p.116).

A busca poética, todavia, que segue contra a opacidade e obscurecimentos dos sentidos da língua e da existência, revela, cada vez mais, a duplicidade dos signos, da consciência fulgurada ante aos contrários que consomem qualquer razão cartesiana. Esse espaço de aberturas que é a poesia e o desejo figura-se como um deserto frutífero, de esperas místicas, de esperanças, de buscas pela terra prometida enquanto que, ao mesmo tempo, se reconhece que não haverá alimento para aplacar a fome de conhecimento e os vazios que devoram o humano. O que se mostra mais uma vez, é uma estética da violência enquanto potência criadora, cada vez mais, uma consciência da alteridade dos signos invadem a poesia, o pensamento, a vida.

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida) (PIZARNIK, 2011, p.119).

No poema acima, a escritura poética assume todo poder de síntese dos contrários, a memória está cindida entre o aqui e o mais além, os ausentes

concorrem e suplantam as presenças que povoam o mundo imediato que, por fim, revela sua total irrealdade. Não há absolutos, todas as identidades estão em rebelião contra suas essências. Contar e cantar todas essas errâncias que assolam os destinos humanos é um ofício de poetas como Alejandra Pizarnik, cuja consciência é incendiada pela luminosidade das obscuridades. Aqui, a dificuldade com a linguagem atravessa a problemática da poesia e nos alcança no âmbito da análise crítica, como nos reportar a uma linguagem cuja dispersão e fragmentação dos signos são a principal estratégia semântica? O dizer poético exige que o crítico alcance semelhante voo místico, ir além do imediato e, por isso, alçar uma voz desconhecida, pós-morte, em que só lhes restará chorar e narrar os próprios funerais conceituais, a saber, da representatividade e da comunicação.

Com efeito, o signo poético apresenta-se como um assignificante, resultando numa marcada por essa incapacidade de representar um mundo coerente, coeso e organizado linearmente. Por fim, Pizarnik (2011) nos fala do tormento que é a experiência poética de sua linguagem, banhada de ausências, de impossibilidades: “Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla.”

Em algum momento, a crítica nos dirá que todas as ausências assimiladas pela poesia pizarnikiana dizem respeito à obsessão da poeta pela morte. Todavia, a morte vivida pela poeta é mais do que uma morte do corpo, também, já transfigurado em poesia. A sua morte é mais ampla do que o encerramento da vida. As figuras da morte e das ausências são, antes de tudo, um desejo de romper com todas as amarras que limitam o pensamento e a matéria, um desejo de dissolução violenta da realidade, da consciência de si, dos lugares conceituais e de pertencimentos identitários rígidos. A morte vivencia por Alejandra Pizarnik diz respeito às opacidades da linguagem e irreconciliáveis formas antagônicas que permeiam os seus mundos dessimetrias e conflitos hermenêuticos estéticos e culturais.

Como já dito anteriormente, temos em vista que a provocação poética é contra todas as pretensões interpretativas que buscam reduzir a palavra à

função representativa e comunicativa. A rebelião poética é contra os nomes que civilizam, colonizam e conformam o pensamento da linguagem à mesmidade das formas homogêneas. Este vazio intermitente, mundo indisponível que tangencia como inerentes às palavras e aos seres está refletido também na escrita íntima da poeta, ao que é possível resgatar em seus diários a seguinte passagem:

A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia (...) enfermedad de la atención o enajenamiento. Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me impulsa, algo que me deja afuera (PIZARNIK, 2012, p.286).

Estamos diante de uma experiência de linguagem que pelas dificuldades hermenêuticas impostas está estritamente próxima de uma experiência apofática do divino. A dificuldade de nomear, de restringir os sentidos do nome e as próprias ausências que estão fulgurando o pensamento poético o situa nesse espaço de negação e interrogação do discurso que, segundo Derrida (1995), é próprio da mística apofática, mas também de Khôra, da economia de uma escritura de rastros. Deste modo, constitui-se que a experiência dos signos linguísticos e sagrados é anterior aos dogmas religiosos e filosóficos que hierarquizam os sentidos em conceito-significados. A conversão dos ritos e práticas simbólicas em moral religiosa antes de apontar para as dualidades e contrastes que perfazem a experiência de vida e morte, subtrai do sagrado o seu elemento místico, paradoxal e ambíguo.

A transformação da linguagem mítica em princípio intelectual nega a realidade sensível em favor de abstrações que tornam o humano um ser cada vez mais distante de suas próprias dessemelhanças, assim, convencionaram-se os sentidos de si e do outro a partir de práticas religiosas e filosóficas que determinam níveis hierárquicos de realidades ontológicas para excluir dos seus sistemas metafísicos harmônicos toda perturbação estrangeira. Contra todo monologismo metafísico, Hilda Hilst alça seu voo poético em direção ao que seria um entrelaçamento da materialidade do corpo e a experiência mística de um divino ausente.

Em *Amavisse* (1989) – palavra, originária do latim, traduzida na epígrafe com dizeres “... ter um dia amado”, de Vladimir Jankelevitch – subdivide-se em três partes: uma homologa ao título principal e outras duas intituladas *Via Espessa* e *Via Vazia*. Na primeira, a densidade poética detém-se no enigma do tempo, pelo qual a consciência de si é confrontada com a transitoriedade e as transformações dos afetos. A efemeridade e fragilidade da vida é um dos principais temas dessa obra. Além das figurações do corpo e do desejo transmutados em palavras, o diálogo poético confronta-se com as ausências do Outro (Divino/Amante) em uma linguagem balizada pelo erotismo sagrado.

A indagação poética acerca das ausências e finitudes que perfazem a consciência humana embarca numa tentativa de (re)significação de si na memória dos afetos que, por sua vez, é imbuída por uma profunda nostalgia do encontro com esse Outro-ausente, impossível de ser nomeado e retido. Na segunda parte, *Via Espessa*, a poeta perfaz um caminho de circularidade do tempo e duplicidade do eu. O alter ego da consciência poética é personificado na figura de um louco que questiona a todo o momento a percepção do real e, ainda, a imagem de Deus que a poeta persegue e insiste construir para si. Por último, em *Via Vazia* o diálogo poético estende-se ao confronto com o Outro-Divino, ser-ausente, cuja inacessibilidade instiga a poeta a traçar um caminho buscas e lutas por dignificar a condição humana através de uma luminosidade que está nas palavras, fugidias e contingentes como o é cada um dos signos tocados pelas poetas.

Na obra em foco, os elementos da natureza sensível e os símbolos do transcendente formam uma espécie de dialética lírica entre o ser do poeta e o ser deste Outro-desconhecido, perseguido pelo desejo e pela palavra. Desolada pela solidão e as ausências que permeiam o corpo e os afetos, essa experiência poética é fulgurada por uma nostalgia da unidade e comunhão com o Todo inaugural, anterior às separações impostas pelo tempo sucessivo. O itinerário da poesia de Hilda Hilst cumpre assim um percurso de aprofundamento na experiência mais fundamental da condição humana: o sentimento de desamparo no mundo e o desejo de pertencimento a algo maior que a própria finitude. Tal experiência estética pode ser esquematizada como

uma espécie de “dialética da solidão”¹ entre o eu-desamparado do poeta e o outro-ausente do divino.

Inserido na primeira parte do referido livro, o poema XIX abre espaço para questionar os processos de significação da linguagem. Por uma via analógica, que coloca em correspondência o processo de criação poética e os impulsos do corpo, a linguagem encadeia uma relação semiótica que não é nem de igualdade e nem de separação, mas anterior a todas as oposições dialéticas. Assim, no texto que segue, a estrutura significante desse poema nasce de uma simbiose entre os signos linguísticos e as sensações corpóreas.

XIX

Empoçada de instantes, cresce a noite
Descosendo as falas. Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição não seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Estando sobre a mesa o grande corpo
Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar
Sobre as suas ventas. Nasce intensa
E luzente a minha cria
No azulecer da tinta e à luz do dia (HILST, 2004, p.60).

A poeta reflete sobre o próprio processo de criação (ou nascimento) da poesia, enriquecendo a descrição da experiência poética através de uma analogia com a experiência do corpo de uma mulher que concebe e pare um filho. Nos primeiros versos, temos uma visão do ambiente poético noturno,

¹Cf. Octavio Paz (1993), em *El laberinto de la soledad*.

situado nesse entre-lugar dos muros-mundo, do qual o corpo-poema nascerá (*de carne jubilosa e longo tempo escuro*). Interpõe-se, a percepção sensível do nascimento da linguagem, o silêncio, contra quem as palavras poéticas questionam se vale a pena lutar. Haverá uma fala capaz de romper os silêncios e absurdos que enleiam a vida? Enfim, na última estrofe, a poeta revela que, ao amanhecer surgirá o *grande corpo* do poema, *intenso e luzente*, como o define a própria poeta, operando contra toda obscuridade da criação.

A soma dessas forças obscuras e luminosas figura um universo poético composto pela relação entre o alto e o baixo, a vida e a morte, o humano e o divino, em constantes movimentos de atração e repulsão. No poema XIX, o entrelaçamento semiótico da linguagem e do corpo ressignifica tanto a compreensão de signo linguístico quanto o processo de formação de consciência do sujeito estreitamente afetado pela materialidade do mundo sensível e mobilidade de suas formas inacabadas. Os dualismos que configuram o pensamento da linguagem e o pensamento do corpo mobilizam o verbo poético, agora, do ponto de vista de uma aliança sêmica entre formas contrárias e plurais. Deste modo, a corporeidade forma com a linguagem um novo esquema de textualidade, cromatizada pela fosforescência de uma escritura que agrega diferentes movimentos estilísticos: um primeiro, em direção ao baixo, corpo, humano, e o segundo, em direção ao divino, o sagrado e o místico.

Às voltas desses signos do corpo e do sagrado não há como estabelecer níveis de hierarquias identitárias ou realidade ontológicas. Embora os paradoxos existam e mobilizem a economia estética, os conflitos e lugares hermenêuticos seguem em tensão sem se reduzirem ou sobreporem a uma única mentalidade. Na poesia de Hilda Hilst, os signos do corpo exercem a função de agentes construtores dos processos de subjetivação marcada pela transitoriedade da materialidade sensível. Porém, corpo é uma chave de significações tanto sensíveis quanto suprassensíveis. Suas formas também são ambíguas, ora assemelham-se, no interior da economia estética do poema, à função desempenhada pelos signos de caráter assignificante, ou seja, produtores das próprias significações e, ao mesmo tempo, abertos ao devir das possibilidades hermenêuticas.

Esse caráter acumulador de sentidos nos coloca em direção ao pensamento do rastro, constituindo o caráter irrepresentável dessa linguagem acelerada e potencializada por diferentes pulsões. No poema XIV, que segue incluso em *Via espessa*, segunda parte de *Amavisse* (1989), desse lugar de rasura que se move o pensamento poético. De certa maneira, o fazer poético constitui-se pelo onirismo e misticismo imbuído de erotismo. Lembremos, com Georges Bataille (2004), que tanto a experiência mística quanto o desejo erótico, em princípio, nascem de uma ausência do objeto. Na economia estética do poema abaixo, por sua vez, tais percepções são traduzidas pela solidão e a nostalgia como potência poética dessa linguagem.

XIV

Telhas, calhas

Cordas de luz que se fizeram palavra

Alguém sonha a carne da minha alma.

Ecos, poço

O esquecimento perseguindo um corpo

Aqui me tens entre a vigília e o encanto

Cativa da loucura

Perseguindo o louco (HILST, 2004, p.78).

Operando contra o esquecimento do corpo, palavra poética persegue um caminho de rastros para alcançar essa materialidade informe que é a carne da alma. O intento poético, mais uma vez, é reunir àquilo que o tempo sucessivo separou. A figura do louco, que ora surge como um duplo da poeta, uma espécie de alter-ego da consciência, ora remete à um amante ausente, acompanha essa incessante busca por uma linguagem cuja anterioridade da própria origem seja capaz de plasmar as múltiplas e incompatíveis formas de Ser: corpo sensível e desejo de transcendência. Em suma, esse poema revela uma profunda nostalgia poética em face aos vínculos afetivos desfeitos, as transfigurações do eu na transitoriedade do tempo.

A poesia de Hilda Hilst situa-se neste entre-lugar *da vigília e do encanto*. Assim, através de uma contemplação desse outro-ausente que vive na paisagem da memória, o fazer poético estabelece uma relação mística com a palavra capaz de presentificar o Outro-ausente. Nessa experiência poética, não é apenas o tempo que é a força transfiguradora, mas aquilo que constitui o próprio poético e é concernente às relações humanas e as visões de mundo: a materialidade da palavra e do corpo.

Poesia e erotismo se movem em um mesmo horizonte estético: a tensão entre os opostos. O desejo poético recupera a morte na vida, o ausente na presença, o divino no humano. Eis o jogo, quase incompreensível, do poeta com a linguagem: tornar indissociável o desejo e o objeto sem jamais perder suas particularidades. No poema, o desejo é deserto e o seu objeto (Deus) continua inalcançável. Bataille (2004) diz que a última operação do místico é a fusão com o seu objeto de desejo, tal fusão se possível no plano onírico do místico e poético não deixa de refletir um conflito, uma tensão dos contrários, que reflete os paradoxos da vida em seus movimentos de vida e morte.

Em *Via Vazia*, terceira e última parte de *Amavisse*, a poeta dirige os questionamentos metafísicos à figura de um Deus, cuja imagem é inimaginável pela falta de semelhanças com a matéria humana. No poema IV, o eu poético, ao interrogar as formas que teria este Outro divino, questiona também o destino do ser do humano para além do tempo imediato (*o depois da morte*).

IV

À carne, aos pelos, à garganta, à língua
A tudo isto te assemelhas?
Mas e o depois da morte, Pai?
As centelhas que nascem da carne sob a terra
O estar ali cintilando de treva. Hen?
À treva te assemelhas? (HILST, 2004, p.88).

Neste poema, o lirismo amoroso assume uma densidade reflexiva. A experiência poética perfaz um jogo de perguntas sem respostas, à medida que paulatinamente compreende o abismo que envolve a existência humana. Aqui, o silêncio característico dessa linguagem poética apresenta-se pela impossibilidade de converter esse Nada (o Divino) em um objeto do pensamento, de assegurar-lhe um sentido específico, sendo então a incompreensão deste Outro, a sua interdição, o motivo pelo qual o poeta busca escrever, nomear e transgredir as fronteiras do desconhecido. Em suma, a formulação metafísica e estruturação estética do nada e das ausências na poética de Hilda Hilst dar-nos conta de uma poética de busca, de perseguição do desejo e peregrinação por esse deserto que, efetivamente, não mostrará uma saída que não a própria finitude.

Hilda Hilst e Alejandra Pizarnik estão diante da irrealidade do mundo e da impossibilidade da linguagem significar os abismos da consciência humana. Suas obras, em diferentes direções, a primeira, em trono da obliquidade do Nome, a segunda, do desaparecimento do Divino, estabelecem uma busca místico-filosófica em suas poesias sempre às voltas das ausências que povoam e constituem a própria linguagem. Tal linguagem como temos visto até aqui não pressupõe um significado, mas relações de sentidos a serem estabelecidas na trilha de perseguição ao rastro das palavras e dos deuses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que, assim como a experiência poética da linguagem, o sagrado é uma expressão dos modos de ser e estar no mundo do humano, a redução das contradições e dos paroxismos que lhes caracterizam implica, sumariamente, em uma anulação das pluralidades das vidas humanas. A experiência poética da linguagem recobra então a unicidade indivisível que faz com que os opostos subsistam simultaneamente em um mesmo espaço. Subjaz, por fim, ao exercício da poesia uma consciência crítica a todas as formas de monologizar a verdade e a razão, fazendo do poeta um resistente opositor contra todos os limites do pensamento dogmático instituído.

A voz poética, portanto, é sempre política, revolucionária, combatente, democrática, em sua mais profunda articulação estética dos contrários, por se fazer plural, ambígua, incoerente e assignificante. Acima de tudo, aberta às possibilidades de vidas e relações mais imprevistas, aos devires animais e fantásticos:

(...)

Me vem a fantasia de que Existo e Sou.

Quando sou nada: égua fantasmagórica

Sorvendo a lua n'água (Hilst, 2004, p.113).

REFERÊNCIAS

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico bestas quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Tradução Loris Z. Machado. São Paulo: Papyrus, 1995a.

_____. **Salvo o Nome**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995b.

_____. **Khôra**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995c.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

DOBRY, Edgardo. **Orfeo en el quiosco de diários**: ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

HILST, Hilda. Amavisse. In. _____. **Do Desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

PIZARNIK, Alejandra. **Árbol de Diana**. Poesía Completa. Edição de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2011.

_____. **Diários**. Edição de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2012.

_____. **Prosa completa**. Edição de Ana Becciu Barcelona: Lumen, 2012a.

O MUNDO ROMANESCO INTERPRETADO A PARTIR DA MUNDANIDADE HEIDEGGERIANA

Fábio de Lima Amancio¹

Buscar aproximar Literatura (Poesia) e Filosofia, no estudo de obras literárias, é uma tarefa extremamente motivadora e, sobretudo, apaixonante. O que não quer dizer que seja uma tarefa sem desafios. Como todo estudo interdisciplinar, esta aproximação cria campos de conflitos, atrações e repulsões, aberturas e fechamentos, que o explorador deve considerar em sua viagem. O maior conflito acontece quando o crítico percebe as falhas em seus rumos teóricos, as incoerências e a não essencialidade de suas escolhas conceituais. Isto advém quando não é mais possível contornar o duro questionamento de seus pressupostos. Ele assemelha ao navegante que percebe a ameaça incontornável do recife. Neste choque há “ranger de dentes”, insegurança, vozes ansiosas e desconexas, há destroços e perdas. Mas também existe, no mergulho incerto, a oportunidade de chegar a um continente, amplo de possibilidades e recomeço.

Este texto, originado de um mergulho totalmente incerto, inseguro e renovador realizado nas dependências do PPGLI/UEPB, segue, aproximadamente, o arranjo da apresentação ocorrida no 1º Seminário do Grupo de Pesquisa Litterasofia, da Universidade Estadual da Paraíba².

Não havendo como contornar o perigo, resta-nos mergulhar. Mergulhemos!

☺ “No espaço ainda obscuro da sala” [...] revela-se a “frente – clara, estreita e sombria” de - assim principia a narrativa (LINS, 1973, p.13). Dentre muitos outros, esses são os desafios incontornáveis que se colocam quando se propõe analisar o espaço em uma narrativa literária. E Empregar os métodos e

¹Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade. Doutorado em Literatura e Interculturalidade. E-mail: fabioapmcb@yahoo.com.br.

²Organizado pelos Professores Dr. Antonio Carlos Magalhães e Dr. Eli Brandão, em dezembro de 2015.

as considerações epistemologias comuns às ciências ditas exatas ou naturais (Física, Geometria, Geografia Espacial) não estrutura as melhores questões para estes desafios. Buscando diferentes modos de estruturar as questões que se dirigem à obra, propomos uma discussão, cujos fundamentos teóricos são os conceitos de “mundo” e de “mundanidade” do filósofo Martin Heidegger. Embarcados nesta nau teórica, navegaremos pelo oceano desafiador de *Avalovara*³, romance do escritor pernambucano Osman Lins.

Aceitando que os conceitos de “espaço” estão submetidos à história, o que une inextricavelmente “nossas concepções de espaço” e as “concepções que temos de nós mesmos” (WERTHEIM, 2001, p.27), perguntando-nos: como analisar os lugares narrados? Como interpretar a espacialidade de um corpo narrado (feito de cidades, de pessoas ou de palavras, como os corpos das mulheres de Abel)? Como analisar o espaço em um texto escrito? A qual escala de medida está subordinado o espaço romanesco?

Heidegger (2008, p.174-179) responde a última pergunta: a medida do habitar humano, e do próprio “homem”, é a poesia – medida estranha ao conhecimento científico, pois “[...] não se deixa apropriar em qualquer época”. Então, sob medida estranha, propomos uma “heterotopologia” (SARAMAGO, 2008, p.21)⁴ do mundo romanesco.

Partimos do “pressu-posto” de que o “mundo” (ficcional) não se submete simplesmente à mensuração cartesiana, à referência ou à representação de um “espaço exterior”, isolado de um “sujeito”, entendemos que ele “[...] significa a estrutura de um momento constitutivo de ser-no-mundo, que pode transfigurar-se em muitas estruturas de ‘mundo particulares’, determinando o ‘ser-no-mundo’” (HEIDEGGER, 2005, p.104-105).

³Sobre o título “simétrico” do livro, afirma: “há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara” (LINS, 1979, p.165).

⁴A partir de Ligia Saramago, significamos o termo “heterotopologia” (*hetero=diverso, diferente; topos=lugar; logos=linguagem*) o estudo do mundo romanesco. O termo “topologia” em Heidegger marca a “vinculação entre lugar e linguagem”.

Para Heidegger, o “mundo circundante”⁵ encontra seu paradigma no mundo do trabalho manual, no âmbito do qual nosso ir e vir, nossos usos dos utensílios; nossas preocupações representam a dispersão do *Dasein*, seu estilhaçamento em modos determinados de ser-no-mundo. O mundo da *práxis* está repleto de instrumentos, utensílios que vêm ao nosso encontro no mundo circundante, com os quais nos preocupamos: deparamo-nos com entes para escrever, para coser, para caminhar, para transportar, para sentar etc.

No cotidiano, preocupamo-nos quase unicamente com a aplicação dos utensílios. Igualmente, o escritor preocupa-se, durante a escritura, mais com a aplicabilidade das coisas que ambientam seu mundo do que com a sua essência. Cada utensílio narrado é interpretado com base no “para-que...”, no “para quem...”, no “de-que...”. Para Nunes,

[...] antes de tornar-se objeto de uma proposição categórica, a sua significação imediata é a instrumentalidade, o seu uso numa prática determinada. *Práxis* no sentido mais amplo da palavra, a conduta de trato comporta a compreensão prévia do instrumento como instrumento (NUNES, 1986, p.169, grifo do autor).

A compreensão do mundo parte do conjunto de relações de referência que constituem a “significatividades” (NUNES, 2007, p.60). Esta não nasce de uma consciência isolada, nem está simplesmente nas coisas, antes está na lida cotidiana do ser-no-mundo. O Ser compreende o mundo a partir de seu habitar: “a espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo”, e o mundo, a partir da linguagem (HEIDEGGER, 2005, p.162-163). Como consequência, toda tentativa de interpretar o mundo romanesco depende, desde sempre, de uma prévia compreensão de mundo, chamada “mundanidade”: “estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, p.104).

Especializar (re-arrumar ou ambientar – direcionando e aproximando) é abrir aos entes locais habitáveis, conforme uma conjuntura ampla, na qual a objetividade não tem primazia alguma. É importante entender que o caráter pragmático da analítica heideggeriana destaca-se: a) pelo foco na conduta do trato na perspectiva cotidiana das tarefas, na qual descobrimos os utensílios e

⁵Para Heidegger (2013, p.48), “mundo” é “o círculo em constata transformação da decisão e do trabalho, do ato e da responsabilidade, mas também da arbitrariedade e do ruído, da decadência e da confusão”.

encontramos os entes; b) na ação no mundo circundante, na qual se localizam os utensílios; e c) na prioridade do instrumento sobre a coisa natural (NUNES, 2007, p.66). Pragmática significada inevitavelmente pela linguagem e alterada pelos encontros com o Outro.

A narrativa não oferece um espaço simplesmente dado e mensurável, antes oferece uma circunvisão narrativamente estruturada por um ser-no-mundo: o escritor. Simulando “a conjunção de fragmentos dispersos” da existência, incompreensíveis em sua totalidade (LINS, 1973, p.27), a obra é um “longo, árduo, paciente esforço” (LINS, 1969, p.36), e sua leitura acessa apenas um pequeno trecho, pois ela é “um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente, com a velocidade da luz” (LINS, 1973, p.291-292).

Sempre inexatas, nossas rotas requerem verificações: um Norte está na “hipótese de base” de Paul Ricoeur (1994, p.85), para quem: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”. A partir desta, o nosso Norte é: “o espaço torna-se mundo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge sua plena significação quando se torna uma possibilidade da mundanidade”.

A decisão de escrever uma obra literária nasce do desejo de inquirir, interpretar e projetar o mundo (LINS, 1976, p.96). Portanto, está no ato de escrever a oportunidade do escritor “projetar a sua unicidade, a sua originalidade” (LINS, 1969, p.37) e no ato de ler a oportunidade do leitor inquirir, interpretar e projetar um mundo.

Sendo o mundo romanesco feito de palavras, alegorias, mitos e história não é pertinente ler a ficção a partir de “suportes físicos” ou tentar “palpar a matéria descrita” (LINS, 1969, p.203). Assim, o mundo narrado se articula a partir do ‘saber’ que interpreta os modos de encontro e uso, de percursos e de linguagem. Para analisá-lo, é preciso considerar os modos de habitar, encontrar, usar, fazer, localizar e dialogar.

A narrativa osmaniana segue a evolução não-linear de uma espiral⁶ sobre um palíndromo. Passando por três regiões (Europa, Recife, São Paulo), ela termina em um mundo (estruturado) em forma de jardim (tapete), cheio de marcas alegóricas, geométricas, espaciais, históricas, cotidianas, sociais e sexuais. A sala obscura do início e o jardim (tapete) do final são o último lugar de encontro dos amantes, portanto, unem o princípio e o fim da narrativa, unem as duas pontas da espiral (CARONE, 2004, p.231).

A estrutura rigorosa de *Avalovara* (1973) baseia-se no palíndromo latino “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”, cuja tradução é apresentada pelo escritor da seguinte forma: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1973, p.32). A principal característica de um palíndromo é permitir a leitura da esquerda para direita ou da direita para a esquerda, sem que a sintaxe, a semântica e a morfologia das palavras se alterem. Possibilidades indicadoras de um sentido cósmico, resumido da seguinte maneira: no “[...] campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável” (LINS, 1973, p.34).

☺ A figura 01, presente no próprio romance, oferece a estrutura rigorosa do mundo osmaniano. Na figura 02, destacamos o surgimento das cento e vinte três micronarrativas que compõem os oito temas, correspondentes às oito letras diferentes formadoras do palíndromo (R- e Abel: encontros, percursos, revelações; S - A Espiral e o Quadrado; O - História de , nascida e nascida; A- Roos e as cidades; T- Cecília entre os Leões; P- O Relógio de Julius Heckethorn; E- e Abel: ante o Paraíso; e N- e Abel: o Paraíso).

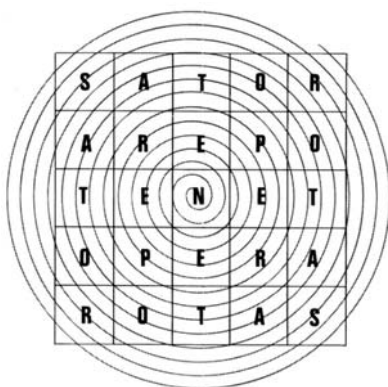


Figura 01 - Estrutura mundo Osmaniano

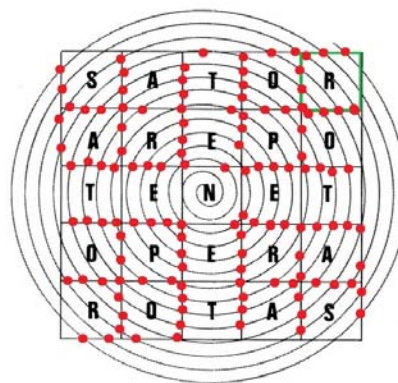


Figura 02-
Estrutura mundo Osmaniano

⁶A “espiral” é definida no romance como um “cone” (LINS, 1973, p.19; p.38; p.325), que é um fractal: formado pela soma infinita de partes iguais e menores.

Fonte: O próprio Romance.

Fonte: O próprio Romance.

☺ As mulheres amadas por Abel, Anneliese Roos, Cecília e são feitas, respectivamente, de cidades, de pessoas e de palavras o que marca sua importância na composição do mundo romanesco. Tudo isto estrutura um mapa à Deleuze, resultante de uma circunvisão narrativa, constituída por três regiões habitadas por três mulheres (Anneliese Roos, Cecília e). O mapa dinâmico pode ser transfigurado, porque é resultado da tecitura de momentos constitutivos de seres-no-mundo que se encontram na obra. É percurso, e não conclusão.

Refletindo sobre o pensar a espacialidade romanesca, evitando dissecações, consideramos as relações hermenêuticas que estruturam a narrativa, tomada como uma totalidade de mundo. Nesta aproximação e direcionamento, que aglutinam personagens, afazeres, encontros, procuras, conflitos, utensílios, lugares, regiões e contextos, a interpretação do mundo romanesco perpassa quatro dimensões:

1 – dimensão fática⁷ na qual existiu o escritor;

2 – dimensão compreensiva/interpretativa do escritor (a interpretação de sua facticidade);

3 – dimensão das possibilidades (estruturas) de sentidos do texto escrito (a dinâmica das palavras ordenadas sobre a página);

4 – dimensão compreensiva/interpretativa do leitor (ao mesmo tempo, transfigurado e transfigurador do mundo romanesco).

Toda obra depende da tecitura dinâmicas das interpretações: “não podemos ver o mundo de hoje com os olhos dos séculos passados”, e mesmo que apliquemos uma visão naturalista num romance atual, o naturalismo aplicado diferirá do naturalismo do século XIX (LINS, 1979, p.69-70). Obras e conceitos modificam-se ao longo do tempo. A *Ilíada* ouvida pelos gregos de

⁷A facticidade que nos referimos é o “aí” (cotidiano) heideggeriano, no qual o Ser é, projetando, negando e caindo no presente, do qual continua a fugir em prol do projeto de si.

seu tempo é diferente da *Ilíada* lida atualmente: a experiência altera-se pela distância no espaço-tempo, pelas “metamorfoses sociais” e pelo crescimento da crítica ao longo do tempo (LINS, 1969, p.223).

Mesmo tendo o conhecimento racional do sistema solar, nós ainda vemos o sol surgir com alegres raios matinais e nos deixar tristemente ao fim da tarde. Nunca houve uma dessacralização prática do espaço, ainda o habitamos poeticamente (FOUCAULT, 2009, p.412-413; GADAMER, 1997, p.651). O “espaço”, inteiramente carregado de “qualidades”, é a estruturação de heterotopias: posicionamentos que “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designados, refletidos ou pensadas” (FOUCAULT, 2009, p.414-416).

A partir dos conceitos de “similitude” (FOUCAULT, 1988) e de “heterotopia” (FOUCAULT, 1999) de Foucault, entendemos que o mundo romanesco é composto por “heterotopias” que, ao mesmo tempo, representam, contestam e invertem os espaços reais. Os substantivos literários, dinâmicos, não representam a coisa “real”, mas são “similitudes” destas coisas, que são singularizadas por pequenos acréscimos e diferenças.

O texto, inapreensível em sua totalidade, articula uma complexa rede de acontecimentos⁸, que nem escritor nem leitor dominam. Cada um é um “homem sempre em luta consigo próprio e com um mundo” (LINS, 1969, p.272-276). Mesmo ligado ao que os fere e empolga, nenhum livro é a transposição direta dos “acontecimentos vividos” por eles (LINS, 1979, p.200).

Para Lins (1979, p.19), o “silêncio ativo” da escritura⁹ reelabora um novo aspecto da realidade. A “ficção” e a “poesia” abrem “novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana” (RICOEUR, 1990, p.57). Havendo oferecimento de uma interpretação de mundo, não há escritura, leitura ou mundanidade neutra. Com base nisto, a tecitura depende das linhas de força

⁸Para Romano (2012, p.49-66), o “acontecimento” é como uma pura manifestação, que sobrevém a uma pluralidade aberta de entes, independente do fazer humano, que reconfigura os possíveis do ser, que com ele se relaciona, e o mundo. O acontecimento é tomado de um modo único e incomparável por cada ser, daí seu caráter neutro e insubstituível. Um acontecimento, em seu caráter anárquico, surge justamente como um transtorno de um lado a outro o mundo. Ele só pode ser explicado, ao surgir, a partir do contexto que inaugura.

⁹O escrever dirige-se à “laboriosa conquista do real” ao “avançar um pouco na obscuridade das coisas” (LINS, 1969, p.20).

que afastam ou aproximam, do ritmo interior dos ambientes, do oferecido ou omitido nas descrições, dos direcionamentos, dos encontros e usos possíveis, dos termos empregados, dos desequilíbrios existentes e da própria estrutura do texto. A Cidade sonhada por Abel, suas construções, ruas, monumentos, praças e igrejas são depósitos de memória, de acontecimentos e de finitude humana (GOMES, 2013, p.17).

No romance, cada instrumento tem direcionamentos e aproximações com relação a determinadas personagens ou coisas, e o leitor torna-se coautor neste mundo de palavras. Isto é indicado em *Avalovara*, quando, em Ubatuba, Abel afirma que o “texto” presente na cena equilibrada no cais em T¹⁰ não teria o sentido que simula ter acaso os amantes (observadores) estivessem ausentes, ficando então “incompleta”, “perdida” (LINS, 1973, p.201). Toda ambientação obedece a uma finalidade (LINS, 1979, p.207), cada coisa tem um “para que...”: se estragada ou feita de material inadequado é para promover dinâmicas específicas; ou se ausente onde sua presença seria óbvia é para destacar um determinado complexo ou induzir uma busca.

O escritor ambienta uma totalidade: utensílios, móveis e imóveis, exteriores e interiores; personagens, com baixo ou alto grau de pessoalidade; acontecimentos, encontros; usos e diálogos – insólitos ou próximos ao cotidiano. Entretanto, nenhum instrumento ficcional está finalizado ou pleno, também não há um “mundo em si”, parâmetro exterior para toda análise. O viajante (leitor) amplia seu mundo – ele é um “ir-para...”; o exilado (autor) conserva seu mundo – ele é um “voltar-para...”. Cada um desses modos de existência depende de uma estruturação narrativa inter-relacionada.

O ficcionista cria uma visão pessoal e, por vezes, insólita do mundo. Mas, há um “foco imantado” orientando seu trabalho que possibilita a formação de um polissistema estruturante em mundo¹¹. O simples ato de nomear uma

¹⁰O cais em T revela, simultaneamente, relações econômicas, modos de usos e encontros, a ligação da cidade com o mar, os movimentos de seus habitantes entre estas duas regiões, a esperança da pesca e da subsistência, as relações humanas, os ânimos, a dureza da construção, a vitória sobre a fúria e profundidade do mar, a coragem, a ventura e a desgraça, a vitória e a ruína.

¹¹O escritor transforma em símbolos os elementos de sua “vida”: familiares; conflitos; ruídos e cheiros do bairro, da cidade onde habita; seu país e suas estações; árvores; estrutura política; tempo; eventos (LINS, 1969, p.64).

personagem implica “todo um processo de trato com a vida”, coragem e força para “enfrentar o mundo em que esses nomes ressoam com a sua verdade indiscutível” (LINS, 1969, p.66-68). Cada “palavra arrasta consigo todo o léxico existente ou virtual”, isto é, chama outras que são próximas por familiaridade. Dizer “serra” evoca: “a palavra estridor e todos os seus derivados, e as palavras serra, aço, dentes, brilho, azul, madeira, operário, mão, serragem” (LINS, 1973, p.332-333). Sintaticamente, para realizar esta tarefa, cada palavra, cada sinal gráfico, cada silêncio e vazio é significativo.

☺ Na Europa de Roos predominam os percursos e as construções desconectados; há falta de intimidade devido ao uso instrumental da língua. Esta região do mapa é marcada pela impossibilidade de relacionamentos, pela desconexão fática dos espaços (cidades), pela incapacidade comunicativa. Em Recife de Cecília predominam os encontros marcados pelas profissões, há o mar e muita chuva – tudo isto está presente no corpo povoado da jovem andrógina. Esta região é aquática, repleta de encontros; é uma região (Nordeste) familiar a Abel, por isso, organiza-se como os azulejos das igrejas de Olinda: espaços organizados, porém, ainda em silêncio. Na São Paulo de *Avalovara* predomina a perturbação sonora¹² - máquinas; transportes; obras; multidões -, as palavras (re)velam o mundo, e a narrativa é sua máquina primordial. Nesta região, Abel começa a entender a arte narrativa através do amor a , começa a perceber os nós e fios que ligam as coisas e os seres no mundo. Sob esta região, marcada pela modernidade e pela ditadura, surge a figura que estrutura a obra: a espiral, o quadrado e o palíndromo.

☺ No tema E – “ e Abel: ante o Paraído”, a casa dos Barros Hayano, onde moram e o esposo, é ambientada por fotografias da família, janelas e portas bem decoradas, ornamentos e móveis antigos e valiosos, tapetes¹³, cortinas, pratarias, o que impoe uma atmosfera de “aceitação e contiuidade” de uma tradição. Mas, a presença de “desarticula os limites físicos da peça, torna os

¹²Lins (1979, p.85) se refere às barulhos urbanas, suas máquinas, seus inadequados horários, seus inescrupulosos desserviços como perturbadores do silêncio e do descanso do cidadão.

¹³O tapete, ainda sem vida, exhibe árvores com raízes fixas ou aéreas, um casal afastado, animais diversos, coelhos. Abel, sem alterar “a unidade do quadro, o espaço, terreno e aéreo, inventa “peixes ausentes” num lago invisível (LINS, 1973, p.357).

móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras” (LINS, 1973, p.337).

☺ Para Abel, o encontro¹⁴ é uma conjugação de “tudo” o que, em suas existências, disseram, fizeram, andaram, erraram, acertaram e encontraram. Ele ocorre no centro de um “complexo arcabouço”: o corpo de . Semelhante às “figuras femininas de Tintoretto ou de Tiziano Vecello” (LINS, 1973, p.363), ela é o centro, cujos mamilos, frutos gêmeos, formam um fractal que “encerra na sua polpa o mundo, e, no mundo, outra árvore com novos frutos gêmeos, fruíveis mas inseparáveis da árvore e nos quais o mundo mais uma vez -, e sempre - se repete” (LINS, 1973, p.349-350).

☺ , símbolo da convergência, é a alegoria da narrativa, da língua e da palavra que atraem o jovem escritor. Abel observa o sexo da amada e nele vê o “acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro”, através do qual avança nas “noções de abertura, de ingresso e de conhecimento”. Ele percebe que o mergulho em direção à Cidade, em direção ao N, significa “revelações” pela linguagem. Em uma construção frasal semelhante a um fractal, o amante diz: “Ela e ela, tu, o acesso, ó corpo mágico, ó glória e privilégio desta travessia, [...] espaço de vozes e vozes e vozes e vozes, múltiplas bocas múltiplas, nossas línguas um laço [...]” (LINS, 1973, p.400).

☺ Abel, ao fim, atingido pelos tiros de Olavo Hayana, incorpora o ser de e torna-se misterioso e duplo, parte “fêmea” parte “macho”: “Pousamos no tapete, eu por trás de mim e de costas para mim, o duplo ser, círculo fechado, boca e boca, bifronte, quatro pernas, quatro mãos diligentes e permutáveis” (LINS, 1973, p.393). Esta descrição remete ao Andrógino platônico, ao corpo múltiplo de Cecília.

No penúltimo tema, Abel se refere aos mapas em T (Trocóides), cuja simbologia medieval passa a ser fundamental para a definição do mundo romanesco nesta narrativa. Lemos então:

☺ Fim e início. e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em T. Onde? Surgem, ao tempo de Carlos Magno, os

¹⁴Este amor oferece a Abel revelações: “Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro” (LINS, 1973, p.377).

mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? (LINS, 1973, p.314).

☺ Pode haver uma relação entre a palavra “Terra” e o mapa em T: separados “T” e “erra” aludem ao errar humano no mundo. As rotas nesses mapas advêm de um modo de habitar, e, mesmo inexatas, possibilitaram aos viajantes chegar ao lugar imaginado. Portanto, suas escalas estranhas e simbólicas, não oferecem menos certeza de chegada do que os mapas modernos. Em *Avalovara* há uma ordem misteriosa, que aproxima e direciona tudo para um centro: do mundo, do palíndromo, do quadrado, da espiral, da sala, do tapete, do jardim, de , etc..

☺ O corpo de define a Cidade procurada, mas, ela surge vazia, silenciosa e “arrancada do mundo”. Podendo ser um “território cercado de desmoronamentos” ou uma ilha cercada por um mar. Esta Cidade sem nome “existe sobre os ossos de doze outras cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos [...] O nome ou metáfora de nome, como a Cidade, deve repousar sobre doze cidades soterradas” (LINS, 1973, p.404). Sabemos que toda cidade é linguagem materializada, ela nasce da estruturação de três elementos: percursos (encruzilhada de caminhos); encontros (viajantes, destinos) e; revelações (diálogos, comércio).

A Cidade, contudo, não é “real”, nem mesmo é Jerusalém que está no centro dos mapas em T. Se pertinente, sua heterotopia está mais próxima de Babel (porta de Deus): primeiro por que há referência a esta cidade no tema sobre Cecília, quando Abel fala sobre a Torre de Babel e a “Confusão das Línguas” (LINS, 1973, p.237); segundo, por que se relaciona com o nome do protagonista: Abel.

A Torre simbolizaria a limitação da condição humana que reage contra a tirania divina. Flagrados e punidos com a diferenciação das línguas, os homens não conseguem mais se comunicar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.888-889). A torre (novamente ‘T + orre’, que ao contrário é ‘erro’) representa o desejo humano de vencer sua finitude, e o resultado é maximização de sua finitude pelo início da historicidade da língua. No mito do Andrógino há um desafio semelhante: estes seres pretendem subir à morada dos deuses, porém,

☹️ O descobertos e punidos com a divisão de seus corpos: viverão, a partir de então, encontros nunca plenos. Em Roos há corpos e linguagem distanciados, em Cecília os corpos se juntam, em juntam-se corpos e linguagem, contudo, há flagrante e punição do casal.

Outra indicação de Babel está na máquina/torre de vozes e encontros insólitos: Martinelli. O Edifício Martinelli é a exaltação do apogeu econômico de São Paulo, porém, devido à própria dinâmica econômica, entra em decadência e passa a ser um ambiente marginalizado. *Avalovara*, estruturado para superar a finitude e exaltar a arte narrativa, acaba atingido – como Babel, o Martinelli e os Andróginos – pela dinâmica da língua, pela leitura: sua palavra se multiplica e seus corpos se dividem.

Abel, ferido, vê uma Ave feita de pequenas manchas escuras como se fosse uma máquina. É o “Avalovara” que vem cumprir sua função: estruturar narrativamente sua existência. Ele vê uma “Ave de grande porte [...] Novas manchas [...] muitas se impõem mesmo assim como um todo”, vê, “nesses objetos distantes [...] um ser único, ainda fragmentário, esquadra de outros mundos, [...] letras de um nome (LINS, 1973, p.398).

☹️ Em um instante a “travessia” se finda, e as palavras invadem o corpo de Abel como se fossem “lâmina veloz do relâmpago” (LINS, 1973, p.403). O corpo é definido como o “espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável”. Essa mulher fractal “guarda em si o que nomeia o mundo, o surgir o evolver o acabar”, em sua carne “jazem as palavras” – “(jazem? ou formam-se? ou abrigam-se?)”. Seu corpo, “luxuriante copioso aprazível”, “imita o aprazível copioso luxuriante mundo do jardim” (LINS, 1973, p.407).

Considerando que a “heterotopia” é uma contraposição com o real, que está simultaneamente representado, contestado e invertido, um “jardim” é uma heterotopia que organiza uma perfeição inexistente no “real”, “é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”. O “tapete” é um jardim transportável (FOUCAULT, 2009, p.418).

No centro da espiral, na letra N, a corporeidade andrógina de Cecília é retomada: “Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera [...] eu sob e sobre, dois e um, sou

“somos” (LINS, 1973, p.394). O último encontro, ocorrendo sobre o tapete, representa, contesta e inverte cada lugar ambientado no romance, e vice versa, até o infinito. “Dentre as ramagens do tapete”, Abel fala “com três bocas” e três vozes, que se dirigem a Anneliese Roos, Cecília e , todas o ouvem, simultaneamente (LINS,1973, p.373).

☺ A partir do conceito de “mundanidade”, o tapete e o jardim constituem o mapa, dentre os muitos possíveis, do mundo em *Avalovara*. Seu mundo é então resultado dos percursos em Roos, dos encontros em Cecília e das revelações. Estas três regiões são as alegorias dos constituintes da estrutura narrativa. Por meio delas (re)vela-se a circunvisão que mantem em órbita, direcionados e aproximados, coisas e seres. Suas heterotopias, interligadas e cada vez menores, formam um fractal, como janelas que dão para outras janelas e para outras janelas, até o infinito.

☺ Baseados nisto, propomos um mapa do mundo romanesco, estruturado a partir da tecitura das quatro dimensões hermenêuticas indicadas anteriormente, tecitura que dinamiza a interpretação da espacialidade romanesca. Sua configuração remete aos mapas medievais em T, tendo como centro: a Cidade procurada; o local do último encontro (a sala); o tapete; o jardim; o paraíso; a árvore no centro, a cicatriz do tiro no corpo de , seu sexo, o ponto no círculo, a letra N, etc.. São pontos que estão concomitantemente no centro do quadrado, da espiral e do palíndromo. O T do mapa é o T do Cais em Ubatuba. Este divide o mundo em três regiões, articuladas por meio de fios e nós.

A interpretação dos percursos, encontros e revelações no mundo em *Avalovara*, dá origem a um “mapa” à Deleuze, que:

[...] é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE; GUATTARI,1995, p.21).

Fica indicado que a interpretação do mundo romanesco revela menos a “verdade” ou a objetividade do mundo narrado do que o modo de estruturação do ser-no-mundo que o interpreta. Sendo assim, o espaço torna-se mundo na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma possibilidade da mundanidade. E a

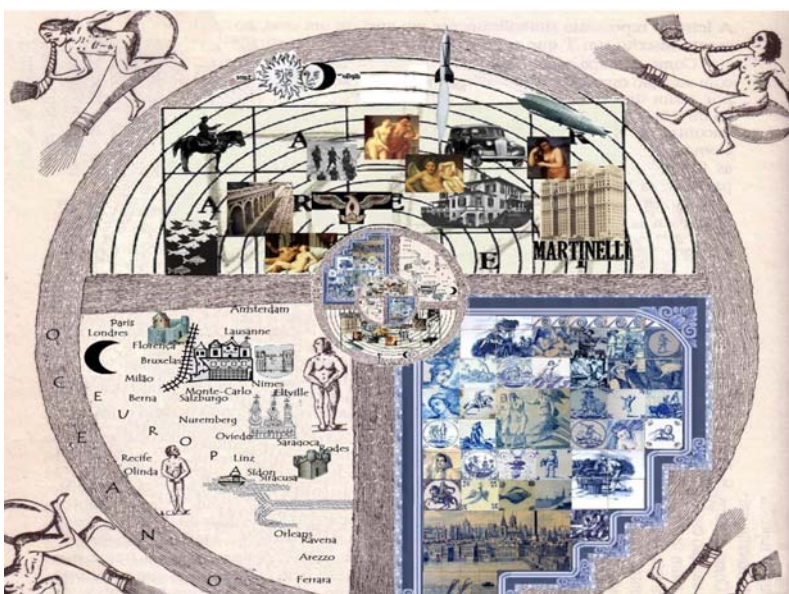
mundanidade é tecida a partir de quatro dimensões, inacessíveis em sua totalidade: 1) da facticidade na qual existiu o escritor; 2) da interpretação desta facticidade por parte do escritor; 3) da estruturação do texto narrativo, que exige conhecimento sobre a arte narrativa; e 4) da interpretação do leitor.

Em resumo, sintetizamos a compreensão dos sentidos de duas palavras: “espaço” que abre a narrativa; e “jardim” que a finaliza. O “espaço” é junção de fragmentos, já o “jardim” é estruturação de espaços em um mundo. A espiral parte do espaço/obscuro rumo ao jardim/mundo.

Mapeando tão só a uma margem de infinitas possíveis do romance, o “Avalovara” (re)vela (linguagem) que sobreviver ao perigo dos arrecifes (encontros) leva-nos à insegurança da floresta densa, a qual impõe outros e outros perigos (percursos), até o infinito. Por se tratar de um continente, todo retorno (releitura) reestrutura de canto a canto o mundo narrado. Cada leitura é um novo acontecimento que dá vida nova ao casal de amantes, que continua a passear “entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p.413).

O singelo relato dessa viagem, ante a profundidade da obra literária e do estudo interdisciplinar entre Literatura e Filosofia, discute o “mundo romanesco” a partir do pensamento de Heidegger. Ao indicar a relevância da circunvisão da facticidade, percebemos que, além dos percursos e encontros, a linguagem é fundamental na compreensão de mundo, porque é seu paradigma incontornável, porque significa todo percurso e encontro.

☺ Seu mundo se realiza plenamente com , símbolo da narrativa e silêncio que chama palavras. Com ela, Abel estrutura narrativamente sua existência, como uma viagem “íntegra: partida, percurso e chegada”. Assim, eis o mundo romanesco, articulado em quatro dimensões:



[

Figura 3 - mundo romanesco, articulado em quatro dimensões

Fonte: Figura concebida pelo pesquisador, a partir da interpretação da obra e de suas regiões.

REFERÊNCIA

CARONE, Modesto. Avalovara: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins: o sopro da argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. V.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Tradução de Inês A. Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3. ed.. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

GOMES, Leny da Silva. Avalovara: um romance de formação. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). **O nó dos laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. 5. ed. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia de Sá Cavalcante Sachuback. Petrópolis/RJ: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2008.

_____. **Ser e tempo**: parte I. 15. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

_____. **Explicações sobre a poesia de Hölderlin**. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 2013.

LINS, Osman. **Avalovara**: romance. 2. ed.. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **Evangelho na taba**: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **Tempo e narrativa** (Tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1994.

ROMANO, Claude. **El acontecimiento y el mundo**. Salamanca: Ediciones Síngueme, 2012.

SARAMAGO, Lgia. **A topologia do ser**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Ed. POUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à internet**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

O PÊNDULO E O RIO: LEITURA DE “XOTE DE NAVEGAÇÃO”, DE CHICO BUARQUE

Gesimiel Rodrigues Santos

Doutorando do Programa de Pós-graduação
em Literatura e Interculturalidade

Dos temas presentes no cancionário de Chico Buarque, um dos mais recorrentes é o tempo. De fato, desde a sua aparição no cenário da música popular brasileira, em meados da década de 1960, até as suas produções mais recentes, muitas são as canções que abordam o tema e procuram revelar, na base mesmo do fenômeno, o comportamento do eu lírico em reconhecida postura de estranhamento diante da percepção da voragem infinita do tempo.

Se observarmos a obsessão com que o tempo é abordado nas canções do autor, podemos pensar em uma poética cuja maior tentativa é entender os mecanismos de funcionamento da “máquina do mundo”¹. Uma busca incessante pela essência do estar-no-mundo, em que a categoria fundante é o tempo. O cerne da questão, portanto, é tentar compreender como a passagem do tempo influencia a visão que o poeta tem da vida e como seu trabalho artístico é moldado por essa questão fulcral. Como dizem os versos de uma de suas canções, “Tempo e artista”, que, não à toa, aborda a relação do artista com o tempo, à medida que ele passa, muda também a forma como o poeta forja sua obra:

Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela
Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso

¹Expressão que serve de título ao poema de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro *Claro Enigma* (1962).

Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso

Mais do que apenas apresentar o tempo como uma das preocupações do estar-vivo, Chico Buarque procura significados para a transformação operada no âmago do indivíduo, modelado ao feitio da passagem das horas. E essa abordagem quase sempre se dá pela forma da constatação, como se o fenômeno se abrisse aos seus olhos e, portanto, sobrasse a ele a capacidade de compreender que, à revelia do indivíduo, o tempo paira, absoluto.

A julgar pela insistência do autor em trazer para as suas canções a discussão em torno da passagem do tempo, observa-se que, de forma não-aleatória, esse tema aparece como uma das maiores preocupações do compositor em sua relação com o universo ontológico, transpessoal, para utilizar um termo cunhado por Heidegger. Dessa forma, diante do inimigo implacável, em uma atitude de reverência, mas também de inquietação, o autor procura compreender o funcionamento do que, para ele, é marca registrada da condição humana: a precariedade da vida frente à soberania do tempo.

Essa postura, essencialmente filosófica, porque fundada no espanto, caracteriza o cancionista buarqueano. Mesmo antes de se tornar o compositor de vulto que é, mesmo quando ainda não era unanimidade, como reconheceu Nelson Rodrigues, Chico demonstrava uma profunda inquietação face à existência, procurando detectar nos meandros do *estar-aqui* (*Dasein*) os desdobramentos da aventura existencial. Seja através de uma postura de indagação, numa tentativa de entrever na base mesmo do fenômeno as respostas para os seus questionamentos, seja no próprio método de construção poética, que abarca os temas mais caros à compreensão da existência. E, como não poderia deixar de ser, as reflexões sobre o tempo integram o itinerário que o autor palmilha na tentativa de compreender a maneira como o tempo o influencia em sua lida diária com a palavra poética e com a própria vida.

De fato, em muitas canções, o autor trata diretamente do tempo, ora mostrando como se ele fosse arquiteto de todas as coisas, ora roedor silencioso de tudo. Em muitas outras canções, o retorno aos tempos passados

serve como refúgio momentâneo que faz com que haja uma suspensão do indivíduo, fazendo com que ele esqueça os problemas que marcam o cotidiano.

Nesse caso, o tempo, mais precisamente o passado, aparece como lugar onde o sujeito pode ficar imune, pelo menos momentaneamente, a todas as adversidades que atravancam o seu estar-no-mundo. A volta ao passado é, pois, uma maneira de resistir àquilo que se configura estranho às formas de vida do eu lírico, como pode ser visto nesses versos de “Doze anos”, canção composta ao estilo dos poemas saudosistas românticos, em que, nitidamente, há uma relação hipertextual e interdiscursiva, configurando uma significativa paródia referente ao conhecido poema de Casimiro de Abreu:

Ai que saudades que eu tenho
Dos meus doze anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
Trocando figurinha
Matando passarinho
Colecionando minhoca
Jogando muito botão
Rodopiando pião
Fazendo troca-troca.

A volta ao passado através do verso (verso = volta) é fundamental para a resistência à truculência do regime militar, em vigência no período de composição da canção. O passado é a fonte da qual o poeta bebe e a maneira que resta a ele para não compactuar com as atrocidades de um governo que retirou da população, acima de tudo, o direito de expressão e a liberdade de voz.

É nesse contexto, muitas vezes opressor, que o poeta resiste mediante o trabalho artístico. Uma das formas de resistência é, como pensa Alfredo Bosi (2004), o resgate do passado e sua resignificação, a volta a tempos pretéritos

para, assim, procurar ressignificar o tempo atual, evitando, dessa forma que o sujeito se acomode com o presente sufocante e, quase sempre, estéril. O crítico aponta que “mesmo quando o poeta fala do seu tempo, de sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, enquanto ou na condição de poeta, de um modo que não é o do senso comum” (BOSI, 2004, p.131).

Alfredo Bosi, ainda nessa perspectiva, com palavras certeiras, entrevê na atividade poética uma maneira de discordar daquilo que se configura atroz. Mesmo diante de uma realidade castradora, o poeta tem a possibilidade de resistir, resgatando, através de sua atividade artística, momentos em que os acontecimentos eram divergentes da atualidade. Imagens da infância são trazidas à tona não por pura nostalgia, mas por serem uma maneira de discordar de um *status quo* repleto de incongruências e frieza. Alfredo Bosi:

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente (BOSI, 2004, p.132).

Mais do que uma questão existencial, o tempo abordado por Chico Buarque em algumas canções, compostas, sobretudo, no decênio de 1970, possui um faceta ética, uma vez que, na procura de um tempo já-ido, reside a tentativa de fugir à opressão e às hostilidades características da época de composição.

Além disso, outras questões concernentes ao tempo são abordadas em canções do autor. Uma das mais relevantes é a forma como a experiência adquirida com o passar dos anos é responsável pelo adensamento da subjetividade na discussão da relação entre o trabalho artístico e o tempo. É exatamente disso que uma das canções mais célebres de Chico Buarque, a saber, “Xote de navegação”, trata. A partir dessas considerações iniciais, tentaremos mostrar como o eu lírico aborda a questão da passagem do tempo e as implicações existenciais que o correr das horas provoca no indivíduo reconhecidamente inferior ao poder da roda viva.

CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO “XOTE DE NAVEGAÇÃO”

O “Xote de navegação”, presente no álbum *As cidades* (1998) é uma canção composta no período de maturidade de Chico Buarque, quando o compositor já tinha mais de cinquenta anos. E isso, claro, não é um dado que deva passar despercebido, uma vez que a visão que o autor tem acerca do tempo está atrelada à sua própria experiência existencial, ou seja, à medida que se passam os anos, muda também a concepção que o artista tem sobre a vida e suas implicações.

De fato, se acompanharmos o processo de evolução por que passou a obra de Chico, veremos que, em diferentes épocas, existe uma postura diferente na abordagem do tempo e isso se relaciona ao momento em que está sendo composta a canção. É como se a juventude do autor lhe impedisse de ver nos meandros do processo as implicações que lhe são inerentes. E é só com a maturidade que a visão acerca de certas questões existenciais muda, e isso, de fato, é essencial quando se pretende compreender a forma como o autor se porta diante de temas tão desconcertantes.

Por exemplo, se tomarmos a canção “Carolina”, veremos que a reflexão em torno da passagem do tempo se dá em terceira pessoa, numa postura notadamente contemplativa, mas, concomitantemente, de aviso, em uma tentativa clara de mostrar à personagem da canção que o tempo passa e não regressa e, portanto, deve ser colhido em cada instante:

Carolina

Nos seus olhos tristes

Guarda tanto amor

O amor que já não existe

Eu bem que avisei, vai acabar

De tudo lhe dei para aceitar

Mil versos cantei pra lhe agradar

Agora não sei como explicar

Lá fora, amor

Uma rosa morreu

Uma festa acabou

Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu

Nesses versos, é possível observar a representação de uma cena melancólica, em que uma personagem, passivamente na janela, não se dá conta de como o tempo é impiedoso e, por isso, amarga os efeitos temporais devastadores sem que tenha aproveitado o mínimo possível de tudo que lhe foi ofertado: “a festa acabou”, “Uma rosa morreu”, “o barco partiu”.

Aqui, a personagem se resguarda, evita se lançar à vida e, como consequência dessa atitude de resignação, vê tudo acabar sem ter feito algo que pudesse lhe autenticar a aventura existencial. A passividade de Carolina é indício de que o poeta, nos primeiros vagidos de sua produção artística, possuía uma visão que se transferia para além dele. Não era ele a vítima da corrosão, mas outra pessoa.

Do mesmo modo, Januária (do latim *janus* = janela) observa tudo ao seu redor pelo espaço restrito da janela. O mundo inteiro se rende à sua graça, mas ela não corresponde ao que fazem por ela. Tanto Januária quanto Carolina são personagens emblemáticas, pois, pela forma como se relacionam com o mundo externo, nos trazem uma ideia de passividade frente ao tempo que corre e isso é fundamental para compreendermos a visão inicial de Chico sobre o que se vem discutindo.

Vale salientar que, em ambas as canções, bem como em muitas outras, o narrador está à distância, como que numa posição em que uma sensação de imunidade lhe tomasse. A experiência da passagem do tempo é externa a ele, pois, apenas pela observação da situação de Carolina e de Januária é que ele constrói a sua reflexão. É, como dissemos, uma experiência em terceira pessoa.

A esse respeito, Adélia Bezerra de Meneses, comentando a postura política de Chico nas canções do início de sua carreira, nos fala algo que também se estende à forma como ele encara o tempo nos primórdios de sua obra. De acordo com a estudiosa, “as canções dos primeiros discos de Chico

revelam uma atitude básica que é a do distanciamento: o poeta se situa à margem da vida, vendo a Banda (e toda as outras metáforas para a comunhão entre os homens) passar” (MENESES, 2004, p.22).

Entretanto, tomando como base as canções feitas a partir da década de 80, percebemos uma mudança na forma como o eu lírico se relaciona com o tempo. A experiência deixa de ser contemplativa, distanciada, e passa a ser parte da constituição vital do indivíduo. Ou seja: não mais ele fala do tempo que passou para outrem, mas, sim, que passou para ele próprio. O sujeito, então, reconhece que a finitude é algo em comum na experiência humana e, como não poderia deixar de ser, o tempo se abate sobre ele para lhe escancarar a precariedade da vida. Ele, então, se insere no seu próprio universo discursivo, tornando-se, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de suas composições.

É uma canção paradigmática, a qual serve para reforçar essa hipótese é a canção “Xote de navegação”. Trata-se de uma poética sobre a qual se pode empreender uma reflexão em torno da passagem do tempo, que se constrói em torno da constatação do eu lírico que percebe que, acima de tudo, paira o tempo com sua mão modeladora, mas também, devastadora:

Eu vejo aquele rio a deslizar
O tempo a atravessar meu vilarejo
E às vezes largo
O afazer
Me pego em sonho
A navegar

Com o nome Paciência
Vai a minha embarcação
Pendulando como o tempo
E tendo igual destinação
Pra quem anda na barcaça
Tudo, tudo passa
Só o tempo não

Passam paisagens furta-cor
Passa e repassa o mesmo cais
Num mesmo instante eu vejo a flor
Que desabrocha e se desfaz
Essa é a tua música
É tua respiração
Mas eu tenho só teu lenço
Em minha mão

Olhando meu navio
O impaciente capataz
Grita da ribanceira
Que navega pra trás
No convés, eu vou sombrio
Cabeleira de rapaz
Pela água do rio
Que é sem fim
E é nunca mais

Composta em parceria com Dominginhos, a canção é um dos destaques do disco mencionado. Nela, a discussão sobre o peso do tempo se dá de forma nitidamente lírica, com forte predomínio da subjetividade. A visão pessoal sobressai àquela anterior e a passagem do tempo é experimentada pelo próprio eu lírico, o qual empresta a sua concepção de vida para discutir as implicações que o correr das horas traz a si e aos que o cercam.

Na primeira estrofe, vê-se a referência ao rio, que, na tradição filosófica foi utilizado como metáfora da passagem do tempo. Ora, sabemos, com Heráclito, que, assim como as águas do rio nunca são as mesmas, também mudamos constantemente e isso é muito significativo em relação à nossa forma de encarar o tempo. O rio, nesse caso, aparece como indício da instabilidade das coisas do mundo, de como a mudança é a tônica daquilo que

nos cerca e, portanto, a impossibilidade de termos uma imagem, mínima que seja, do que é realmente a realidade.

Marilena Chauí, traduzindo o pensamento de Heráclito nos fala que o grego acreditava que “não podemos entrar duas vezes no mesmo rio, porque suas águas não são as mesmas e nós não somos os mesmos”. Para Chauí, está aí “expressa a ideia mestra de Heráclito: o mundo é um fluxo ou mudança permanente de todas as coisas” (CHAUÍ, 1994, p.67).

A referência ao rio como metáfora da passagem do tempo é confirmada posteriormente, quando o eu lírico fala do tempo que atravessa o vilarejo em que ele está. Nesse instante, é possível observar que, mais do que apenas simbolizar o processo de mudança, o rio possui, na letra, uma conotação de algo que traz à tona a experiência do sujeito, o qual, ao vê-lo, é imerso em um universo de lembranças.

O eu lírico passa, então, a perceber como o tempo moldou o lugar ao qual ele lança a sua observação. O vilarejo, por onde o rio corre, é o espaço sobre o qual o tempo impôs as suas formas e o eu lírico, por estar presente no local, reconhece o caráter fugidivo dos elementos em torno.

O olhar que o eu lírico lança mostra também um momento de suspensão, ou seja, a interrupção da rotina e a entrada em outra dimensão, um espaço de reflexão em que, notadamente, ele passar a considerar o modo como o tempo é responsável pela mudança na forma de vida e na maneira como, devido à fugacidade, a angústia passa a tomar os indivíduos:

E às vezes largo o afazer
Me pego em sonho a navegar

Largar o afazer é abrir mão da rotina, passar a experimentar a vida como ela se apresenta aos seus olhos, procurando enxergar nela o que é, realmente, fundamental. O rio que desliza diante do eu lírico é o passaporte para uma compreensão de como é, realmente, a existência: marcada, acima de tudo, pelo correr frenético dos instantes. Mas, mais do que isso, instaura-se um tempo utópico, que se constrói, principalmente, pelo sonho.

E esse momento de suspensão é muito representativo na forma como o eu lírico pretende encarar a passagem do tempo. Para ele, o tempo é o grande

responsável pela nova configuração do lugar de sua observação. O rio que corta o vilarejo não apenas o atravessa, mas muda, dá ao local novas feições e, decerto, estabelece novas formas de vida. O tempo, então é o grande artesão, aquele capaz de forjar as formas mais duras.

Por experimentar intimamente as sensações da mudança que o tempo trouxe para a sua vida, o eu lírico se aproxima do que conhecemos como “tempo psicológico”, o qual pode ser entendido como a sucessão de estados interiores e, por causa disso, não pode ser mensurado. Um dos seus traços mais ostensivos é a descoincidência com as medidas temporais objetivas.

Pomian (1984) nos esclarece o que é, finalmente, o tempo psicológico. Para ele, esse tipo de tempo não pode ser medido, uma vez que é resultado de estados imprecisos, próprios da condição humana. Ao contrário do tempo físico, que pode ser medido através do uso de objetos feitos exclusivamente para esse fim, o psicológico é impreciso. De acordo com o teórico,

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, “intervalos heterogêneos incomparáveis” (POMIAN, 1984, p.276).

Interessante observar que, após nos apresentar o rio, o eu lírico embarca nas suas águas, resgatando as suas experiências e recordações. O processo, portanto, é de reconstrução do mosaico de todas as suas vivências. Ao navegar pelo rio, o eu lírico constata que, mais forte do que quaisquer das suas vontades, o tempo passa e não regressa, não sem deixar marcas, antes, moldando o universo do sujeito e transformando-lhe as formas.

Nessa travessia, muitos são os elementos com os quais o eu lírico se depara, alguns servindo como indício da fugacidade do instante e da vanidade de tudo:

Passam paisagens furta-cor
Passa e repassa o mesmo cais
Num mesmo instante eu vejo a flor
Que desabrocha e se desfaz

Essa é a tua música
É tua respiração
Mas eu tenho só teu lenço
Em minha mão

Os verbos utilizados para iniciar a estrofe reforçam o caráter passageiro dos elementos do mundo. O verbo “passar” e seu derivado “repassar”, colocados reiteradamente nos dois primeiros versos, trazem a ideia de efemeridade, de algo que se extingue rapidamente. As paisagens que passam são um indício de que a vida é caracterizada pela transitoriedade. O indivíduo que está observando tem consciência disso e traz para a sua experiência de observador da vida uma certeza: nessa viagem, assim como os elementos à sua volta, ele é passageiro.

O tempo, aqui, passa a ter uma concepção parecida com a visão órfica dos gregos, os quais acreditavam que havia uma potência criadora, *Chronos*, de cuja ação surgiram o céu e a terra. Antes de tudo, absoluto, está o tempo, cíclico, imortal e imperecível, o tempo do *eterno retorno*, que, em “Xote de navegação” aparece representado pelo movimento pendular e pelo volta ao mesmo cais, como se quisesse mostrar que a vida se constitui de um eterno movimento de ida e vinda, o pêndulo, que, embora possa dar a ideia de retorno, na canção em análise, serve muito mais para reforçar a efemeridade dos elementos do mundo. E se considerar que o presente representado pela figura do pêndulo é o seu ponto de inércia, vertical, os movimentos laterais podem apontar para duas dimensões conjugadas, para esquerda/direita, passado/futuro, perpassando sempre pelo presente, sem que nele nunca estacione, exceto, na morte do sujeito intérprete/existente.

Nessa esteira, Hans Meyerhoff relaciona o tempo do mundo moderno, observando, acima de tudo, a maneira como as mudanças sociais influenciaram a maneira como os artistas veem o mundo. O autor comenta que,

O tempo veio a ser experimentado mais e mais como mudança constante, sendo inserido com a dimensão da vida e da história humanas neste mundo mutável. O conceito de eternidade conserva-se ainda dentro da perspectiva religiosa, mas essa perspectiva perde crescentemente sua força, função e significado quando inserida no contexto da real situação histórica e humana (MEYERHOFF, 1979, p.78).

Esse caráter efêmero é reforçado pela presença da flor, símbolo da fugacidade do tempo. Ora, desde a antiguidade, a flor simboliza a precariedade da vida frente ao tempo. No poema abordado, ela nasce e logo desvanece, representando a fragilidade humana, metaforizada aqui pela extinção do elemento vegetal.

Em outras canções de Chico Buarque que também tematizam o tempo, a flor aparece para simbolizar o que é efêmero. Em “Carolina”, canção citada anteriormente, a rosa nasce, mas sem que a personagem consiga perceber a sua beleza e a sua fugacidade, ela logo morre:

Lá fora, amor
Uma rosa morreu

Na canção “Roda-viva”, a começar pelo título, há a discussão sobre o tempo, sendo ele algo que agita, dispersa, destrói; é ele o responsável por levar tudo “pra lá”, ou seja, encaminhar os elementos para o processo de extinção:

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração.

Acerca dessa canção, Adélia Bezerra de Meneses acrescenta que “trata-se aqui de um tempo destruidor, que tudo acaba, e que destrói até a tentativa de retenção, que é a memória” (MENESES, 2009, p.148). É importante observar que não apenas a roseira é extinta, outros elementos também são. A voracidade do tempo é simbolizada aqui pela fogueira, a qual consome tudo que está em torno, do mesmo modo que o tempo, que, ao passar, corrói a própria essência da vida. Por causa disso, todo esforço para retê-lo é vão, pois, acima de tudo, a roda-viva corre, muitas vezes indiferente ao que querem os indivíduos.

De volta ao “Xote de navegação”, é importante observar que a discussão sobre o tempo se dá, também, pela relação inextricável com a música. De fato, em um dos versos, o eu lírico menciona, então, a música, metonicamente, evidenciando o que rege a nossa condição mesma de homens, uma das nossas mais características mais peculiares: o ritmo com que nosso organismo funciona, obedecendo, claro, a um tempo que o ordena e que o harmoniza:

Essa é a tua música
É tua respiração
Mas eu tenho só teu lenço
Em minha mão

Música e tempo se interdependem (lembrando que, aqui, ela é símbolo do ritmo sob o qual pulsa nosso organismo), uma vez que ela é classificada como arte temporal, o que nos lembra os comentários de Thomas Mann em sua obra *A montanha mágica*: “O tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música” (MANN, 1980, p.601).

Nesse mesmo sentido, Adélia Bezerra de Meneses aponta a relação indissociável entre música e tempo. Para a autora, “de todas as artes, a música é a mais fulcralmente articulada ao Tempo” (MENESES, 2002, p.152). Dessa forma, é importante ressaltar que, como arte temporal, a música é moldada pelo tempo e se serve desse para fazer com que acordes e versos não sejam caóticos, mas ordenados linearmente.

A referência à música na letra, muito mais do que evidenciar a relação com o tempo, serve como metáfora da própria vida. Do mesmo modo que os acordes se sucedem, cadenciados num determinado ritmo, que é a ordenação do som num determinado tempo, para formarem a melodia, os instantes se juntam para formarem a experiência existencial. A música, tão temporal quanto a vida, é o que há de mais humano, o que representa mais cabalmente a essência do que somos enquanto seres movidos pelo tempo.

Na última estrofe, um caráter insólito aparece no texto para reforçar o que foi dito ao longo do poema:

Olhando meu navio
O impaciente capataz
Grita da ribanceira
Que navega pra trás
No convés, eu vou sombrio
Cabeleira de rapaz
Pela água do rio
Que é sem fim
E é nunca mais

É importante observar a presença da imagem do capataz, caracterizado aqui como “impaciente”. Ele é a personificação do tempo fugaz, que, do mesmo modo que o rio, corre inexoravelmente, carregando, com a sua força, a vitalidade dos indivíduos. E nesse itinerário muda a própria vida, cessam as forças, se esgota o caminho. E, como sempre, o tempo mostra a sua força de ser um rio “sem fim”, que corre indiferente ao que queremos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura, é possível perceber que se repete em “Xote de navegação” uma tendência muito forte no cancionero de Chico Buarque: a coexistência de duas concepções diferentes de tempo. A primeira, mais ligada ao monoteísmo judaico, nos traz a ideia do tempo infinito, teleológico, que,

mais atrelado à metáfora do rio heraclítico, passa minuto após minuto até a extinção completa do sujeito. O tempo, aqui, é o agente do envelhecimento e da finitude, traduzidos, sobretudo, nas imagens do rio e da rosa que “desabrocha e se desfaz”.

Mas também existe o tempo cíclico, do eterno retorno, da tentativa da permanência, o tempo órfico dos gregos. Além dos próprios artifícios da composição (o ritmo, o último verso encostado ao primeiro), a canção traz em si uma tentativa do sujeito resistir à força da passagem do rio. Por meio das lembranças, há, claramente, uma procura em achar uma forma de sabotar a voracidade da passagem do tempo e, quando o eu lírico nos diz que “passa e repassa no mesmo cais” é exatamente essa característica que o assalta: o retorno ao lugar de onde partiu é indício da ânsia do sujeito em construir um universo em que a sua essência permaneça.

Em “Xote de navegação” articulam-se, dialeticamente, essas duas concepções de tempo: aquela ligada à nossa própria experiência humana da decadência inexorável e a força com que o sujeito procura frear o processo de decrepitude. O pêndulo e o rio. É, pois, uma canção que se estrutura em torno de dois contrários. Mas, como Bachelard (1991) procura desenvolver, o instante poético nada mais é do que uma “relação harmônica entre dois contrários”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUARQUE, Chico. **Tantas palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MENESES, Adélia Bezerra. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3.ed. ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. Tempo: tempos. IN: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Tradução: Myrian Campello. São Paulo: McGraw do Brasil, 1979.

POMIAN, K. **A ordem do tempo**. Paris: Gallimard, 1984.

ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO EM NARRATIVAS HISTÓRICAS E LITERÁRIAS

Hudson Marques da Silva¹

“A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso”
(VEYNE, 1998, p.18).

INTRODUÇÃO

A interface entre história e literatura tem acompanhado essas duas formas discursivas desde sua gênese. Uma breve incursão pelas produções literárias fundacionais no Ocidente é suficiente para perceber claramente que conferem abordagens imbricadas e interdependentes.

Na Antiguidade, as narrativas bíblicas² trazem na figura de Abraão a origem de um povo e a epopeia clássica, com a *Ilíada* e a *Eneida*, a destruição e a fundação de cidades: Troia e Roma, respectivamente. Na Idade Média, os poemas épicos *El Cantar del Mio Cid*, na Espanha, e *La chanson de Roland*, na França, desdobram as desventuras de personagens históricos: Rodrigo Díaz de Vivar e conde Rolando. Pode-se mencionar ainda o romance histórico scottiano do século XIX, ou, no Brasil, o romance histórico alencariano. A lista é ampla e contínua nos anos que se seguem.

Antes do advento da “história científica” de Leopold von Ranke, no século XIX, história e literatura sequer eram diferenciadas, tidas “como ramos de uma mesma árvore do saber” (HUTCHEON, 1991, p.141).

O imbricamento entre narrativas históricas e literárias revela-se de diversas maneiras. Às vezes, como fontes de pesquisas mútuas tanto para historiadores quanto para escritores literários. Outras vezes, de modo mais peculiar, como fusão representada em suas próprias narrativas.

¹Doutorando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba e Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco.

²A respeito dos textos bíblicos enquanto textos literários, ver Magalhães (2009; 2008).

A historiografia, ao longo dos tempos, tem sempre servido como fonte para escritores literários em suas elaborações de personagens, eventos e períodos históricos. Isso pode ser ilustrado com o famoso escritor inglês Charles Dickens, que encontrou na obra do historiador Thomas Carlyle a principal fonte acerca da Revolução Francesa para a elaboração de seu romance *A Tale of Two Cities (Um Conto de Duas Cidades)*.

O fenômeno parece ser inversamente proporcional, ao constatar que muitas obras reconhecidas como literárias também têm fundamentado e inspirado os historiadores, conforme confessa Burckhardt (1955, p.136, tradução livre): “A história encontra na poesia não apenas uma de suas fontes mais importantes, mas também uma de suas mais puras e melhores”.³

No âmbito da literatura brasileira, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, tornou-se referência indispensável para historiadores no estudo da Guerra de Canudos. A obra tem composto o currículo de diversas pós-graduações *stricto sensu* (Mestrado e Doutorado) em História no país. Luiz Costa Lima (2006) identifica nela uma espécie de hibridismo entre ciências humanas e arte, ou, nas próprias palavras do teórico: *Os Sertões* representa “simultaneamente, obra de ciência e de literatura” (LIMA, 2006, p. 374).

Nessa linha de pensamento, este ensaio propõe uma breve revisão teórica, na ótica da Filosofia da História e da Teoria Literária, sobre as tensões e congruências que as narrativas históricas e literárias têm travado desde sua origem, com especial atenção para a relatividade da cientificidade enquanto representação da “realidade” presente nessas narrativas.

A historiografia e a literatura de ficção: representações da “realidade”?

O embrião da tentativa de delimitação entre história e literatura foi empreendido por Aristóteles, no famoso capítulo nove de sua *Poética*, quando o filósofo aponta a historiografia como “o que aconteceu” e a poesia como “o que poderia ter acontecido”. Para o filósofo grego, tal distinção dar-se-ia não

³Original: “History finds in poetry not only one of its most important but also one of its purest and finest sources.”

pela forma (prosa ou verso), mas pelo vínculo de seu conteúdo com a realidade. Como exemplo, Aristóteles cita Heródoto, historiador grego do século V a.C., declarando que, mesmo se sua obra fosse escrita em verso, preservaria o *status* de história. E, por fim, classifica a poesia como mais elevada do que a história por ter caráter universal, enquanto a historiografia estaria reduzida ao particular. Nesse prisma, com uma visão mais holística, o poeta estaria mais próximo do filósofo (ARISTÓTELES, 2011).

Essa hierarquização que põe a literatura em lugar privilegiado não tem sido rara entre os sucessores de Aristóteles, nem se encontra caduca na contemporaneidade, como se pode verificar na proposição do teórico alemão Eberhard Lämmert, em seu estudo sobre a historiografia e o romance:

[...] a literatura ficcional, em todos os tempos, sempre teve de vantagem sobre a historiografia: romances podem, com a força imagética de seus textos, não apenas animar o diálogo entre o passado e o presente de seus leitores de forma sempre nova, como podem também desentranhar uma visão de relações de vida para as quais nem as instituições sociais nem as ciências jamais encontraram, no passado ou no presente, soluções compatíveis com a dignidade humana (LÄMMERT, 1995, p. 304).

Ainda que verossímil em determinados casos, essa superestimação do texto literário em relação ao historiográfico não se demonstra tão plausível, sobretudo se considerada a produção historiográfica pós-moderna. É bem certo que também não se aplicaria ao tempo de Aristóteles. O historiador britânico Ste. Croix (1992) já teria alertado que o pressuposto aristotélico não faz justiça sequer à historiografia do próprio Aristóteles, que tem n' *A Constituição de Atenas* uma rica descrição do regime político ateniense, a qual transcende o caráter particular da historiografia sugerido pelo filósofo. De tal modo, Ste. Croix situa as duas formas discursivas (a literária e a historiográfica), ainda que distintas, no mesmo nível do ponto de vista do conhecimento que podem oferecer. Traçar então posturas hierarquizantes em favor de qualquer uma das áreas não reflete uma conclusão verificável, tampouco convincente. Além do mais, não se trata de um propósito neste ensaio.

No entanto, ao indicar a narrativa histórica como “o que aconteceu”, presume-se da concepção aristotélica que a “realidade” ou os “acontecimentos históricos” pudessem ser reproduzíveis ou duplicáveis por intermédio da

linguagem. Uma premissa um tanto exígua, senão ingênua, se considerados os estudos linguístico-filosóficos modernos. Esse pressuposto perde sustentação, por exemplo, se levado em conta o pensamento filosófico de Wittgenstein, que, desde o seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, relativizou o isomorfismo linguagem/realidade, principalmente ao demonstrar a plasticidade da língua, cujos significados se elaboram e reelaboram continuamente conforme o seu uso nos diversos e dinâmicos contextos semânticos, fenômeno que ele chamaria de “jogos de linguagem”, elucidados em suas *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 1999, 1968).

A filosofia da linguagem wittgensteiniana assinalaria um prognóstico às tendências de fragilização e relativização da “verdade” historiográfica que se disseminariam com maior impacto no século XX, notadamente por Paul Veyne, Hayden White e Linda Hutcheon. Declarações como as do antropólogo Clifford Geertz (1988), de que os clássicos da Antropologia permaneceram na mente das pessoas não pelo seu conteúdo, mas pelo talento literário de seus escritores, ou ainda do filósofo Richard Rorty (*apud* LAMARQUE; OLSEN, 1994), de que toda realidade é uma grande ficção, demarcam os rumos que seguiria a Filosofia da História a partir do século XX.

Emerge, assim, uma tendência a compreender a historiografia não como a reprodução dos acontecimentos históricos, mas como uma narrativa quase tão literária (e até ficcional) quanto os próprios textos literários. Essa concepção chegou a gerar, na língua inglesa, o neologismo ‘*faction*’, aglutinação das palavras ‘*facts*’ (fatos) e ‘*fiction*’ (ficção). O termo faz referência a textos em que a delimitação entre o ficcional e o real seja imprecisa (se é que existe algum texto em que essa delimitação exista!). Essa noção conduz diretamente às palavras de Ronald Weber (1980, p.14, tradução livre), ao estabelecer que,

A não-ficção não podia narrar a realidade mais que a ficção, visto que todas as formas de escrita oferecem modelos ou versões da realidade em vez de reais descrições dela: conseqüentemente, a não-ficção [é] inerentemente tão ‘irrealista’ quanto a ficção.⁴

⁴Original: “Nonfiction could no more chronicle reality than fiction since all forms of writing offer models or versions of reality rather than actual descriptions of it: consequently nonfiction [is] as inherently ‘irrealistic’ as fiction.”

Declarações dessa natureza não agradariam aos historicistas positivistas, embora carreguem um princípio bem razoável. Todo cuidado com os conceitos de “realidade” ou “verdade” é sempre bem-vindo, a fim de evitar as perspectivas objetivantes e totalizantes inerentes aos próprios termos. A “verdade histórica” tem sempre se revelado problemática e, por isso, “[...] a aporia da verdade há de ser entendida com extrema cautela” (LIMA, 2006, p. 155). Na compreensão de Costa Lima (2006), a “verdade histórica” tem incessantemente mantido “um lado escuro”, não questionado. E o ofício do historiador parece estar mais próximo da mimesis que do próprio relato histórico, visto que suas reconstituições estão sempre sujeitas ao lugar-social em que foram produzidas, trazendo suas marcas, seus limites e preconceitos.

No campo literário, como observa Compagnon (2012), levando-se em conta a visão aristotélica (da literatura enquanto representação da realidade), tal tentativa não ultrapassaria a mimesis. E disso também não se livraria a historiografia, porque a sua tentativa de dizer “o que aconteceu” faz do mundo o seu referente, o que nem sempre acontece na literatura, conforme demonstra Compagnon (2012) no seu capítulo sobre “O mundo”.

Os críticos literários, sobretudo os formalistas, defenderam a autonomia da literatura em termos de representação da realidade e a posicionaram como autorreferencial e autossuficiente. De tal forma, ignoraram que, antes mesmo da elaboração textual, houvesse na sociedade e no ser humano uma “literatura externa” que a viabiliza e com a qual está imbricada. Nesse sentido, o advento dos Estudos Culturais no campo literário, a partir da segunda metade do século XX, traria proeminentes contribuições.

Com vistas para uma espécie de “impotência da linguagem” em retratar a realidade, como concebeu Roland Barthes, Compagnon (2012) conclui que, embora um significante não possibilite um acesso direto a um referente ou que um romance não reproduza a “realidade” fidedignamente (existe meio que o faça?), a língua, ainda assim, é referencial e a literatura continua a representar a “realidade”.

No caso da historiografia, ao desdobrar suas impressões acerca da visão pós-moderna sobre narrativas históricas, Jeroen Dewulf deixa implícita a inconsistência da delimitação aristotélica entre o poeta e o historiador ante a

diversidade de narrativas disponíveis hoje, relatando que “[...] passou a ser cada vez mais difícil distinguir entre obras ficcionais e não-ficcionais, alguns defendem até que a ideia em si de se tentar fazer esta distinção já é uma ficção” (DEWULF, 2004, p.209). Essas noções acabaram por compelir os próprios historiadores a contestarem a cientificidade ou a “verdade histórica” visada pelos historicistas. E, como relata Chartier (2009, p.11-12), “[...] obrigavam os historiadores a abandonar a certeza de uma coincidência total entre o passado tal como foi e a explicação histórica que o sustenta”.

Chartier (2009, p.12) observa ainda que a historiografia passou a ser vista por essa nova geração de historiadores como “[...] uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção”, o que é, de modo geral, corroborado por um dos principais expoentes do ramo que problematiza a epistemologia historiográfica no século XX: Paul Veyne. Em *Como se escreve a história*, Veyne (1998, p.3) declara que “Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página”. E, com sua crítica ao historicismo quantitativo e determinista, conclui que “[...] o tecido da história é o que chamaremos de uma trama [...]” (VEYNE, 1998, p.42).

Para o teórico, portanto, a historiografia não passaria de uma narrativa literária, com seus personagens, suas tramas, seu recorte temporal, suas ideologias, tudo organizado conforme as intenções de seu autor ou dos interesses de seus financiadores. Em síntese, Veyne viu na história “um verdadeiro romance”.

Emblemático historiador do século XX, Marc Bloch, em seu texto sobre o ofício do historiador, vai denunciar a cientificidade da história, ao declarar que “[...] a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda” (BLOCH, 2001, p.52). E aponta o historiador como um “[...] investigador que se esforça para reconstruir um crime ao qual não assistiu [...]” (BLOCH, 2001, p.69). E vale destacar que o resultado do ofício do historiador, ou seja, essa sua grande trama literária nomeada historiografia, torna-se “refém” dos sistemas, das instituições, como bem observou Michel de Certeau (1982).

Em sua *Escrita da história*, o teórico francês acusa as instituições de influenciarem o ofício do historiador. E que sua escolha do objeto e das fontes permanece sob tutelas acadêmicas que nortearão o resultado final. Para ilustrar, Certeau (1982, p.42) destaca que, com a distância temporal e uma visão mais epistemológica, se conseguem hoje perceber “[...] os preconceitos que limitaram a historiografia mais recente. Eles aparecem tanto na escolha dos assuntos quanto na determinação dos objetivos dados ao estudo”. O teórico relativiza ainda a descrição historiográfica da realidade ao conceber real e discurso como oximoros.

Dentre tantos historiadores ou filósofos da história no século XX, decerto, Hayden White, com sua meta-história, foi o que teve maior visibilidade e, provavelmente, o que melhor consolidou o elo entre narrativas históricas e literárias (apesar de ser também o que mais recebeu críticas). Em sua obra *Metahistory*, White lança seu estudo sobre as narrativas pretensamente históricas de quatro grandes historiadores do século XIX: Michelet, Ranke, Tocqueville e Burkhardt, além dos escritos de Hegel, Marx, Nietzsche e Croce. Na análise, White identifica categorias literárias que se deixam escapar nos textos desses autores, dentre as quais se encontram os tropos: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia (figuras de linguagem tipicamente literárias). Além disso, tomando por base a teoria da ficção de Northrop Frye, Hayden White indica ainda quatro arquétipos retóricos: romance, tragédia, comédia e sátira.

Com esses resultados, preconiza-se que as narrativas ditas históricas encontrar-se-iam mais no terreno literário do que no científico. Segundo White, a historiografia não passaria de “[...] uma estrutura verbal em forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos do passado com o intuito de explicar o que eles foram ao representá-los”⁵ (WHITE, 1975, p.2, tradução livre). Em outros termos, a historiografia seria nada mais que uma narrativa, uma produção linguística com

⁵Original: “[...] a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of explaining what they were by representing them.”

características semelhantes àquelas contidas na literatura. Na conclusão de sua *Metahistory*, White declara:

Em minha opinião, nenhuma teoria da história existente é convincente ou atraente para um dado público apenas com base em sua adequação enquanto uma “explicação” dos “dados” contidos em sua narrativa, porque, na história, assim como nas ciências sociais em geral, não há forma de preestabelecer o que valerá como um “dado” e o que valerá como uma “teoria” através da qual se “explique” o que os dados “significam”⁶ (WHITE, 1975, p. 429, tradução livre).

Com conclusões tão contundentes como essas, que deixariam o trabalho dos historicistas positivistas quase no niilismo (considerando que seu propósito seria revelar as verdades históricas), claro que Hayden White não se esquivaria das críticas, tendo Carlo Ginzburg como principal opositor. Entretanto, o próprio White já alertaria sobre os limites de seu trabalho, quando confessa: “Eu não sei se as quatro estratégias interpretativas que identifiquei esgotam todas as possibilidades contidas na linguagem usada para a representação de fenômenos históricos”⁷ (WHITE, 1975, p.429, tradução livre). E essa é exatamente uma das principais críticas a White, a de que existem muitas outras figuras de linguagem e categorias retóricas presentes na historiografia além das apontadas por ele.

Mas as críticas não se reduzem a isso. Estudiosos mais recentes, como Lamarque e Olsen (1994) e Dorrit Cohn (1999), contestam-no por não considerarem a presença de categorias literárias na historiografia subsídios suficientes para caracterizá-la como ficcional ou literária, o que, sobremaneira, é compactuado por Costa Lima (2006, p. 385) na percepção de que “não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiográfica”.

Lamarque e Olsen (1994) e Dorrit Cohn (1999) sugerem ainda que Hayden White não levou em conta o que chamaram de “responsabilidade” ou

⁶Original: “In my view, no given theory of history is convincing or compelling to a given public solely on the basis of its adequacy as an “explanation” of the “data” contained in its narrative, because, in history, as in the social sciences in general, there is no way of pre-establishing what will count as a “datum” and what will count as a “theory” by which to “explain” what the data “mean”.

⁷Original: “I do not know whether the four interpretative strategies I have identified exhaust all the possibilities contained in language for the representation of historical phenomena.

“compromisso” do historiador em relação ao leitor. Essa responsabilidade poderia ser traduzida, analogicamente, no que Lejeune (2003; 1991) chamou de “pacto autobiográfico”. Para este teórico, a principal fronteira entre a autobiografia histórica e uma obra de ficção residiria tão-somente no pacto que o biógrafo estabelece com o leitor. Trata-se então da responsabilidade de o autor anunciar *a priori* o caráter autobiográfico ou ficcional de sua obra de acordo com seus propósitos. Nesse âmbito, do mesmo modo, o historiador carregaria tal responsabilidade de elaborar uma narrativa verossímil em função do respeito ao pacto com o leitor. Tratar-se-ia de uma espécie de “pacto histórico”.

Os críticos de White ressaltam ainda que a historiografia é fruto de um longo trabalho de resgate documental, de vestígios, inclusive arqueológicos, dos quais o romancista, o dramaturgo ou o poeta estariam livres. Dorrit Cohn (1999) compreende a narrativa histórica como distinta da literária por ser sempre controlada, comedida, passível de explicações do historiador e questionamentos do leitor, “[...] com sua obrigatória correspondência aos acontecimentos que narra abertamente no próprio texto. A relação do romancista com suas fontes é livre [...]”⁸ (COHN, 1999, p.114, tradução livre). Nessa ótica, a literatura estaria liberta das tutelas cientificistas e da “prova” às quais a historiografia é submetida.

Essa visão parece não ultrapassar uma utopia, pois o que se verifica na historiografia dominante (os livros de história conhecidos e veiculados) é a “história dos vencedores”, como apontou Benjamin (1994). Quanto à literatura, deve-se considerar que não faz parte de sua natureza a submissão ao teste da “verdade” ou verificação do real. Recorrendo aos termos de Todorov (1981), a literatura não é verdadeira nem falsa. Essa questão nem deve ser levantada, visto que é justamente nisso que reside seu *status* de ficção.

Refletir se o controle sobre a historiografia colocá-la-ia em posição de vantagem ou a tornaria mais restrita que as narrativas literárias faria retornar às posturas hierarquizantes que aqui se procura evitar. Além do mais, não é bem certo que as obras literárias estejam tão livres do “controle”, dos interesses,

⁸Original: “[...] with its obligatory correspondence to the happenings it narrates overtly displayed in the text itself. The novelist’s relation to his sources is free [...]”

das tutelas ideológicas dominantes nos contextos em que são produzidas, na medida em que, como bem alertou Bakhtin (1990; 1981), toda manifestação da linguagem emerge de um contexto ideológico. Basta olhar para a produção literária dos românticos brasileiros para ter uma evidência bem clara a esse respeito.

A crítica à meta-história de Hayden White também se dirige ao fato de que foram analisados somente textos de autores do século XIX, ficando excluída a nova historiografia pós-moderna, mais engajada com a prova (GINZBURG, 2002). O historiador italiano Carlo Ginzburg, vanguardista no que se chamou micro-história, tenta desfazer o que seria, em sua opinião, um radicalismo de Hayden White, especialmente ao aproximar a suposta divisão entre retórica e verdade, ou retórica e prova. Para tanto, Ginzburg refaz o percurso da retórica grega e presume ser equivocada a interpretação cética dos defensores do pós-modernismo por concentrarem sua discussão na *Poética* de Aristóteles em substituição de sua *Retórica*, na qual se encontraria o núcleo racional que seria a prova, ou as provas. O historiador enxerga a retórica como o recurso mais realista existente. E, para ele, o que não se notou é que a *Retórica* aristotélica rompe com a retórica sofista, que se apresentava mais como “a arte de enganar” (GINZBURG, 2002).

Portanto, para Ginzburg, retórica e prova não se excluem. Ao contrário, a prova representa o cerne racional da *Retórica* aristotélica. A noção de prova está centrada em três tipos de oratória: a deliberativa, a demonstrativa e a judiciária, sendo esta última a que mais se conecta à historiográfica, porquanto o raciocínio judiciário, ou a retórica jurídica, trata de acontecimentos passados (GINZBURG, 2002).

A despeito das críticas à meta-história de Hayden White, alguns apontamentos preliminares tornam-se inevitáveis: em primeiro lugar, o fenômeno histórico consiste em um passado irretornável, “um crime sem testemunhas”, parafraseando Marc Bloch. Um passado sobre o qual só existem “ruínas”, como diria Walter Benjamin (1984). O termo “ruínas”, metáfora inaugurada pelo filósofo judeu-alemão, não somente se refere às ruínas históricas, mas a todos os fragmentos, os cacos, os estilhaços deixados como vestígios do passado. Em outros termos, o legado histórico se reduz a

fragmentos difusos que o historiador recolhe, organiza e reconstrói em formato de narrativa.

Portanto, da história, só restam “ruínas” e a historiografia – tanto quanto a literatura – não passa de uma narrativa planejada, recortada e, muitas vezes, inventada. História e literatura, conforme declara Hutcheon (1991, p.141), “[...] são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas”.

Além disso, narrativas históricas e literárias têm-se influenciado mutuamente e também habitado o imaginário coletivo em termos de personagens e acontecimentos históricos. Como bem lembra Lämmert (1995), os contemporâneos escoceses de Walter Scott formaram sua visão do passado com base em seus romances históricos e “Somente o romance extrairia de notícias legadas o retrato completo de uma época passada, e transformaria esta para o leitor em uma vivência imediata” (LÄMMERT, 1995, p.290), ainda que personagens e datas, muitas vezes, confundam-se um pouco (SCHEFFEL, 1919, p.20-25).

Linda Hutcheon (1991), em seu estudo sobre a poética do pós-modernismo, a partir da metaficção historiográfica, busca demonstrar a plausibilidade dos pressupostos levantados por Hayden White (apesar de suas falhas!). A teórica ratifica que, conectada às provas ou não, a história materializa-se somente no texto:

E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Essa constatação demonstra-se tão evidente – e talvez irrefutável – que não é contestada nem por Ginzburg, que também reconhece a historiografia como retórica.

Retornando o diálogo com Walter Benjamin, ainda que este filósofo não tenha desenvolvido uma filosofia sistematizada sobre a história, em seu texto *Sobre o conceito da história*, precisamente na sétima “tese”, ele denuncia a historiografia como um historicismo de identificação com “os vencedores”, isto é, os manuais de história têm frequentemente apresentado apenas a versão dos vencedores, ou a história dos vencedores, o que reporta ao “controle” do

qual falava Dorrit Cohn (1999) ou à submissão perante as instituições denunciada por Michel de Certeau (1982).

Ao utilizar o termo *vencedores*, Benjamin não se refere aos vencedores apenas de batalhas, de guerras, mas das “guerras” de classes, das lutas contra ou a favor da justiça social, como concorda Michael Löwy (2005). E, com o intento de superar essa falha, ele conclui a sétima tese evocando que é preciso “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.225). Mais uma metáfora benjaminiana, que implica ir contra a corrente da versão oficial da história, transgredir os relatos ou as “vozes” dos vencedores e, por conseguinte, dar voz aos oprimidos, revelar os invisibilizados, trazer à tona as diversas ideologias e perspectivas veladas sobre os eventos do passado.

Como ilustração de como determinados grupos podem ser silenciados nas narrativas históricas ou literárias, Linda Hutcheon (1991, p.143) indaga: “nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres?” No caso do estudo de Hutcheon, que trata da poética do pós-modernismo, a autora aponta a metaficção historiográfica como um subgênero romanesco que contesta as versões históricas oficiais ou mesmo outras obras literárias. E exemplifica com o romance *Foe*, publicado em 1986, pelo escritor sul-africano Michael Coetzee, em que a personagem feminina Susan Barton, também naufraga da mesma ilha de Robinson Crusoe, traz para Foe (Daniel Defoe) a sua versão da história para ser narrada. Esta seria uma “história a contrapelo”, como queria Benjamin, só que, neste caso, em narrativa literária.

Ao pensar num caso historiográfico brasileiro, só para ilustrar, basta procurar onde estão as vozes dos índios ou dos africanos no sistema colonial brasileiro? Quem narra a história do Brasil? Em observação oportuna, Darcy Ribeiro (2006, p.27) revela: “[...] só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor”. Ou seja: “O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador”.

Com isso, nota-se que historiografia e literatura podem silenciar ou excluir pessoas, acontecimentos e, sobretudo, discursos. A atenuação dessa problemática parece ter sido um dos propósitos – não o único – da noção de micro-história ginzburgiana, que a partir das trajetórias de personagens subalternas tenta demonstrar uma versão diferenciada, a perspectiva dos

espoliados sobre determinados episódios históricos, a exemplo de sua obra *O queijo e os vermes*, em que narra uma versão da história da Inquisição no norte da Itália na visão de um moleiro (GINZBURG, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, reconhecendo a historiografia como nada mais que um construto linguístico repleto de recursos estilístico-literários e a literatura, pelo menos em muitos casos, com certa liberdade perante dogmas científicos, não estaria esta última trazendo um retrato proeminente ou, ao menos, impactante da história?

Convém notar que o propósito desta reflexão, com o foco em relativizar a cientificidade da historiografia, consiste em uma tentativa de aproximar as duas formas narrativas. Em outros termos, se historiografia e literatura podem se (con)fundir reciprocamente, existe tanto um valor informativo e reflexivo histórico contido na literatura quanto um enredo, uma estética e uma literariedade na historiografia.

Existe assim uma matéria de extração histórica em alguns textos literários que pode ora coincidir com a historiografia, ora ampliá-la, conforme se confere em alguns clássicos da literatura como *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, *Euríco, o Presbítero*, de Alexandre Herculano, *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, *Memorial do Convento*, de José Saramago, *As Minas de Prata e A Guerra dos Mascates*, de José de Alencar, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, entre tantos outros títulos que têm deixado um legado histórico em forma literária.

Sob tal posicionamento, não se deve perder de vista que, se por um lado a noção de “realidade” ou de “verdade histórica” caminha em terreno escorregadio e difuso, sendo incontornáveis suas fronteiras com o ficcional, por outro, este não se limita ao fictício. Dito de outro modo, os termos ficção e fictício não são sinônimos. Como revela Michael Riffaterre (1990, p.1, tradução livre), “A única razão por que a expressão ‘verdade ficcional’ não é um oximoro,

como seria 'verdade fictícia', é que ficção é um gênero, enquanto que mentiras não são".⁹

Nessa mesma perspectiva, Luiz Costa Lima (2006) demonstra que a ficção, distante da mentira, não implica o mero engano, ainda que não transmita informações "exatas" (seja lá o que isso possa ser). O fato de Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ou Fabiano de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, não passarem de personagens ficcionais não pressupõe engano, ludíbrio, pois representam uma espécie de metonímia de sujeitos do universo extratextual. Referem-se aos tantos "Riobaldos" e "Fabianos" espalhados Brasil afora. Conforme alerta Thomas Pavel (1990, p. 18, tradução livre), ficcional significa "contido em uma obra de ficção"¹⁰ e fictício significa "impreciso".¹¹

O teórico alemão Wolfgang Iser (2002) trouxe significativas contribuições a esse respeito. Ele esclarece que a concepção de que a ficção pressupõe o irreal ou o fictício não ajuda mais hoje. A dicotomia entre ficção e realidade rompe-se por uma terceira dimensão: o imaginário. Essa visão triádica de Iser, além de estabelecer o imaginário como elemento dinamizador da ficção (do qual a historiografia também não se livraria, segundo essa premissa), revela que o possível não se encerra na realidade, mas pode atuar na ficção mediante o imaginário. Não são poucas as obras literárias que têm oferecido parcelas do real, sobretudo com a matéria de extração histórica. É por isso, certamente, que Costa Lima (2006, p. 282) declara: "O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade".

Por fim, nota-se que a relativização das narrativas enquanto representação da realidade confere, de certo modo, uma era de incertezas, uma pós-modernidade que questiona as verdades do passado, mas que, ao mesmo tempo, encontra sua verdade: o discurso.

REFERÊNCIAS

⁹Original: "The only reason that the phrase 'fictional truth' is not an oxymoron, as 'fictitious truth' would be, is that fiction is a genre whereas lies are not."

¹⁰Original: "contained in a work of fiction".

¹¹Original: "inaccurate".

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. E discours dans la vie et les discours dans la poésie. In: TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1981. p.181-215.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.222-232.

_____. A ruína. In: _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.199-203.

BLOCH, M. L. B. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BUCKHARDT, J. **Force and freedom: an interpretation of history**. New York: Meridian Books, 1955.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COHN, D. **The distinction of fiction**. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1999.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução : Cleonice Paes Barreto ; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte : UFMG, 2012.

DEWULFUL, J. **E se toda a história fosse ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história**. In: **Actas do Colóquio Internacional Literatura e História**, Porto, v.I, p.209-214, 2004.

GEERTZ, C. **Works and lives: the anthropologist as author**. Standford: Standford: University Press, 1988.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Relações de força: história, retórica, prova**. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é o fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LAMARQUE, P.; OLSEN, S. H. **Truth, fiction and literature**: a philosophical perspective. Oxford: Clarendon Press, 1994.

LÄMMERT, E. História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.9, n. 23, p.289-308, 1995.

LEJEUNE, P. Definir autobiografia. In: MORÃO, Paula (Org.) **Autobiografia**: auto-representação. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.) **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

LÖWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o conceito de história. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALHÃES, A. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

_____. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S.; _____; BRANDÃO, E. (Orgs.) **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; UEPB, 2008. p.11-24.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIFFATERRE, M. **Fictional Truth**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

SCHEFFEL, Victor von. Vorwort, Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert. In: **Werke**, 4 v. (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1919) v. 3, p.20-25.

STE. CROIX, G. E. M. de. Aristotle on History and Poetry. In: OKSENBERG-RORTY, A (Org.) **Essays on Aristotle's Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992. p.23-32.

TODOROV, T. **Introduction to poetics**. Translated by Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

VEYNE, P. M. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Tradução: Alda Baltar e Maria Auxiadora. Brasília: UNB, 1998.

WEBER, R. **The Literature of Fact**: literary nonfiction in American writing. Athens: Ohio University Press, 1980.

WHITE, H. **Metahistory**: the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1975.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução: José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional/USP, 1968.

O DEUS ORDINÁRIO DE MANOEL DE BARROS: A VIVÊNCIA DO SAGRADO AO RÉ S DO CHÃO

Huerto Luna
(PPGLI –UEPB)

O RETORNO DE DEUS À POESIA MODERNA

Depois de declarada a morte de Deus na idade moderna, o refugio que o Grande Personagem encontrou para apascentar-se foi a poesia. É impossível não perceber o rastro da divindade na lírica dos tempos hodiernos, seja para negá-Lo, seja para afirmá-Lo. Toda poesia, é no fim, um diálogo com o *totalmente Outro*. Tal propositura parte da assertiva de Octavio Paz (2012) quando declara que a poesia é uma substituta da religião. Tendo a razão deixado o homem órfão da transcendência, a experiência poética se constitui uma nova via para a experiência com o sagrado.

Nascida da negação da tradição, a modernidade é o ímpeto para o novo. É, paradoxalmente, uma tradição do novo. Seus fundamentos são erigidos a partir do aniquilamento dos fundamentos. A modernidade é contrária. Busca da dissolução das certezas, filha da ironia, seu ritmo é vertigem. Rompimento com a genealogia, a modernidade é ensimesmada, propõe-se ser única. Em sua obra *Os Filhos do Barro* (1972), Paz elencou um multifacetada série de posições do que seria a modernidade de nosso tempo, seu desejo foi constituir um mosaico de caracteres que nos revelasse esse ser que se pretende inapreensível e inqualificável: a modernidade. Múltipla, a modernidade habita o mundo do incerto:

Nada é permanente: a razão se identifica com a sucessão e com a alteridade. A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez. Não somos regidos pelo princípio de identidade e suas

enormes e monótonas tautologias, e sim pela alteridade e pela contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações (PAZ, 2013, p.37).

Neste sentido, a modernidade ao mesmo tempo em que instaura um vasto terreno de possibilidades, ocasiona uma sensação de liquidez, para recuperar aqui o conceito de Bauman. Realidade híbrida, que não possui um centro, um “eu” único e reconhecível, antes está imersa numa pluralidade identitária, lugar onde “as identidades flutuam no ar” (BAUMAN, 2005, p.19), a modernidade é um mundo em trânsito.

A ambiguidade que a modernidade instaura através de sua crítica, crítica que rompe com as instituições ordenadoras do mundo, não só com a Igreja, mas com a própria razão iluminista, ocasiona no homem moderno, segundo Paz, um sentimento de falta, uma experiência de desterro:

Desaparecido o mundo de valores cristãos – cujo centro é, justamente, a analogia universal ou correspondência entre céu, terra e inferno – nada mais resta ao homem exceto a associação fortuita e casual entre pensamento e imagens. O mundo moderno perdeu sentido e o testemunho mais cru dessa falta de direção é o automatismo da associação de ideias, que não é governado por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso. Todo esse caos de fragmentos e ruínas se apresenta como a antítese de um universo teológico, ordenado segundo os valores da Igreja romana (PAZ, 2012, p. 84).

A culminância da trajetória moderna atesta uma dispersão do próprio homem. Perdido, este não encontra um pouso. A modernidade com sua obsessiva autocrítica não ofereceu um substituto para razão e para religião, no fundo, este é o problema central que Paz reconhece na modernidade: “Agora o espaço se expande e se desagrega; o tempo fica descontínuo; e o mundo, o todo, explode em pedaços. Dispersão do homem, errante num espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão” (PAZ, 2012, p.266).

Diante desta dispersão, o que Octavio Paz parece reivindicar em sua ensaística, especialmente em *O arco e a Lira*, é a recuperação da totalidade, do originário. E isto só se dará através da Poesia. O crítico francês Paul-Henri Giraud afirma que:

Esta concepção sacramental da poesia pretende ser uma resposta à solidão metafísica e existencial do homem moderno. Para Octavio Paz o poeta do nosso tempo não saberia contentar-se com a aceitação do desaparecimento progressivo e, ao que parece, inelutável, do Deus judaico-cristão. Por via de um regresso a uma forma original da divindade - a Natureza - ,ele deverá poder

reencontrar, o invés dos românticos, a chave perdida da comunhão (GIRAUD, 2005, p. 43)

O reconhecimento dessa dissolução e crise existencial do homem moderno é ponto de partida para a instauração de umas das ideias mais vigorosas e audaciosas que Octavio Paz erigiu no seu pensamento sobre o poético: a poesia como um novo sagrado. Dizer isso implica estabelecer uma concorrência da poesia com a religião. Não seria mais a poesia subestimada àquela, mas sua substituta: “O poeta tira espaço do sacerdote e a poesia torna-se uma revelação rival da escrita religiosa” (PAZ, 2013, p. 55).

Aqui se encontra o ponto de divergência com os Românticos, estes se propunham à conversão religiosa, ao passo que Paz discorda desta postura. Para o autor, a poesia está para além da instituição religiosa, ela é, por natureza, religiosa e anterior à Religião:

A poesia é a religião original da humanidade. Reestabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a reestabelecer a religião original, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados.(...) A missão do poeta é reestabelecer a palavra original, distorcida pelos sacerdotes e filósofos (PAZ, 2012, p. 242-243).

A poesia é então uma experiência de fundação, inclusive da própria religião, pois esta recorre à linguagem metafórica para constituir seus textos e ritos: “Religião é também poesia, e suas verdades, à margem de toda e qualquer opinião sectária, são verdades poéticas: símbolos ou mitos” (PAZ, 2012, p. 241). É interessante notar que este diálogo entre poesia e religião em Octavio Paz é mais que uma tentativa de aproximação de coisas distintas, talvez seja a busca pela compreensão de que oferecem ao homem, cada qual a seu modo, coisas sinônimas e que ambas são fenômenos que provieram de uma mesma realidade:

O princípio metafórico é o fundamento da linguagem, e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Sejam fórmulas mágicas, ladainhas, preces ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde seriam chamados de poemas. Sem imaginação poética não haveria mitos nem escrituras sagradas (PAZ, 2013, p.59).

Os textos religiosos nascem através da linguagem poética, isto nos leva a compreender que poesia e experiência religiosa desde sempre estão irmanadas e provieram de um mesmo seio. O poeta neste contexto circunscreve-se como um portador da mensagem divina, homem escolhido

para a revelação dos deuses entre os homens, oráculo, poeta rapsodo. Estas características para Octavio Paz, que mesmo e apesar das revoluções humanas, sejam elas filosóficas, científicas, artísticas, perduram na poesia moderna. A poesia passa a oferecer uma experiência com o Absoluto que fora aniquilada pelo racionalismo:

Se a época moderna pode ser definida como a idade da razão crítica, a poesia moderna apresenta-se, para Octavio Paz, como expressão crítica e uma nostalgia metafísica. Crítica da própria razão, acusada de ter mutilado a parcela divina do homem, e nostalgia de uma religiosidade primordial, anterior às religiões constituídas (GIRAUD, 2005, p.78-79).

Em síntese, o apelo que Octavio Paz faz ao religioso não se configura como uma retomada do princípio teocêntrico, pelo contrario, com o retorno ao sagrado o homem volta a si mesmo, pois o divino, o numinoso, o totalmente outro - recuperando aqui a expressão de Rudof Otto, é parte constituinte do homem: “O sagrado é uma esfera do ser onde o divino se manifesta” (PAZ apud GIRAUD, 2005, p.86). O “novo sagrado” que a poesia instaura na modernidade é uma alternativa para homem moderno suprir sua ânsia do divino. Nesse sentido a poesia não é uma reafirmação da religião institucional, é sua negação: “acredito que a missão prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância em relação à religião, fonte da sua deliberada intenção de criar um novo sagrado, diante do que as igrejas atuais nos oferecem” (PAZ, 2012, p. 124).

O Deus banido pelo racionalismo encontra morada nos versos. Aquilo que Roberto Calasso proferiu como retorno dos deuses à literatura parece estar em voga agora: “Os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nelas o rastro de seus nomes” (2004, p.9). Retornar implica também dizer que já se fez parte. Nesse sentido, a propositura de Calasso remete à “crença” de que os deuses e a poesia provieram do mesmo berço, o mito. A insurgência do personagem Deus na poesia contemporânea encontra sua justificativa aqui: os textos poéticos descendem do mesmo lugar dos textos fundadores das grandes religiões. Para o poeta rapsodo todo dizer poético implicaria, necessariamente, um dizer sobre Deus. Poesia e Sagrado estiverem, desde o princípio, irmanados e comungados numa mesma realidade, pois: “no princípio era Deus e Ele se fez poesia” (FERRAZ, 2008, p.19).

O DEUS ORDINÁRIO DE MANOEL DE BARROS: EXPERIÊNCIA POÉTICO/RELIGIOSA AO RÉ S DO CHÃO

A produção literária de Manoel de Barros é marcada pelo diálogo constante entre a literatura e a teologia, no sentido de que instaura, através da escritura poética, novas formas de compreensão e representação do sagrado, provocando uma tensão entre as fronteiras do teológico e do literário. Ou seja: até que ponto seu texto se configura como poesia, e ao mesmo tempo, pode ser expressão teológica. Seu poema: *Teologia do Traste*, publicado originalmente no Livro *Poemas Rupestres* (2004), materializa esta questão central dos estudos teopoéticos:

As coisas jogadas fora por motivo de traste
são alvo da minha estima.
Prediletamente latas.
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
Se você jogar na terra uma lata por motivo de
traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
exemplo, do que as idéias.
Porque as idéias, sendo objetos concebidos pelo
espírito, elas são abstratas.
E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
motivo de traste, ninguém quer pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes.
A gente pega uma lata, enche de areia e sai
puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.
E as idéias, por ser um objeto abstrato concebido
pelo espírito, não dá para encher de areia.
Por isso eu acho a lata mais suficiente.
Idéias são a luz do espírito - a gente sabe.
Há idéias luminosas - a gente sabe.

Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba
atômica, a bomba atôm.....
.....Agora
eu queria que os vermes iluminassem.
Que os trastes iluminassem (BARROS, 2010, p.438).

O aspecto teológico do poema já se manifesta através de seu título: *Teologia do traste*. A escolha da expressão “teologia” para nomear seu poema nos indica inicialmente que a enunciação lírica manoeleina se confunde com o próprio fazer teológico, caso contrário, por qual motivo o poeta consideraria seu texto, neste caso o poema, como uma teologia, ou seja, um discurso sobre Deus? Aqui, literatura e teologia, estão num espaço limítrofe onde quase não é identificável as diferenças entre ambas, pois o poético se confunde, através do tecido metafórico, com uma voz sobre o sobre o sagrado, ou seja, a teologia.

Mais intrigante ainda é dizer que esta teologia, ora apresentada no poema, é uma teologia do “traste”. A quebra abrupta se dá quando se elege o que é ínfimo como matéria e conteúdo da preocupação teológica: “Agora eu queria que os versos iluminassem/ Que os trastes iluminassem”. A substancial diferença e peculiaridade que está na obra de Manoel de Barros, em contraponto a uma boa parte da produção literária latino americana que comumente, ao tratar do sagrado em suas obras, elege o que é tipicamente tido como sagrado, ou seja, as praticas religiosas oficiais, é que seu objeto de contemplação e manifestação do sagrado é aquilo que o próprio Manoel de Barros chamou de traste.

O poema é emblemático por dois motivos, primeiro; porque traz um dos temas fundamentais que percorre toda obra de Manoel de Barros: o ordinário, ou seja, como nas próprias palavras do autor: “Tudo aquilo que nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima” (BARROS, 2010, p.146); segundo, o poema se propõe ser, como o título já indica, uma fala sobre o divino: *Teologia do traste*. Mas não é qualquer teologia, é uma teologia do traste, do imprestável, das latas enferrujadas, do nulo, do nada. Aqui se encontra o ponto nevrálgico da compreensão do sagrado que emerge da poesia manoeleina: O deus de Manoel de Barros se encontra no chão, nos vermes, nos trastes, nos

loucos, no cisco, no catre, no ordinário. As imagens elencadas são, como veremos adiante, imagens que o poeta utilizou para apontar a manifestação do sagrado entre nós. O olhar da poesia de Manoel de Barros é subversivo, pois sua íris só consegue contemplar o divino nas coisas sujas: “Queria que os vermes iluminassem” (BARROS, 2010, p.438).

Este olhar singular para as coisas ordinárias já está presente desde a sua primeira obra, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), em que o poeta destina os poemas do último capítulo do livro, intitulado de “Retratos a carvão”, a personagens marginais de sua cidade, são prostitutas: “Antonhinha-me-leva”, mendigos: “Raphael”, negros: “Polina”, loucos: “Raphael”. Do último poema, retiramos um fragmento em que o poeta já demonstra sua consciência e predileção pelos marginalizados, pelo que não é sublime, pelos desimportantes:

Nem toco harpas.

Só uma viola quebrada

Surda como uma porta

Mais nada.

De resto

Juvêncio não é um herói

Raphael não tem mãe

E nenhuma cidade disputará a glória de me haver
dado a luz.

Falo da vida de um menino do mato sem importância.

Isto não tem importância (BARROS, 2010, p.29).

A predileção pelo ordinário que se acentuará ao longo de sua obra, já se apresenta, ainda que embrionária, nos versos primevos de Manoel de Barros. O poema evoca imagens do abandono e do imprestável: “Nem toco harpas, só uma viola quebrada”. Aqui, o sublime, que é representado pelo vocábulo harpa, é suprimido pela viola quebrada, que nos remete ao que inútil, ao desimportante. Mais evocativo ainda, neste poema, é a menção literal de que seu personagem não é um herói, e sim um homem anônimo, do povo: “Juvêncio não é um herói”, arrematando o feixe do poema com o verso: “Falo da vida de um menino do mato sem importância/ Isto não tem importância”.

A vida anônima, do chão, do mato será um dos temas mais recorrentes na produção manoelina, ligado a isto estará o olhar peculiar que a obra debruça sobre o ordinário. No entanto, este olhar sobre o ordinário, apresenta uma ótica diferenciada, pois não se vê o ordinário apenas como ordinário, mas a partir do ordinário se chega ao sublime, ao sagrado, a Deus. O ordinário é Deus.

Desde *Poemas concebidos sem pecados* (1937) até *Menino do Mato* (2010) seu último livro de poesias publicado, observamos a referência à imagens do ordinário como lugar onde o Divino se faz presente. No poema sem título de número 34, da obra *Menino do Mato*, o autor reafirma, mais uma vez, a eleição das coisas ordinárias como matéria de sua poesia:

Ele sabia que as coisas inúteis e os
homens inúteis
se guardam no abandono.
Os homens no seu próprio abandono.
E as coisas inúteis ficam pra poesia (BARROS, 2010, p. 465).

Nosso intuito ao polarizar poemas da primeira e a última obra de Manoel de Barros foi para que pudéssemos visualizar a recorrência ao tema do ordinário em toda sua produção, pois é imprescindível a todo leitor da poesia manoelina a consciência de que sua literatura se constitui essencialmente como uma poética da ordinariade, assim como afirma a estudiosa de sua obra Cristina Campos: “Uma das características que singularizam a obra de Manoel de Barros é a eleição das coisas pequenas do chão – coisas ordinárias – como matéria de poesia” (CAMPOS, 2010, p.180). Partindo desta afirmação buscamos verificar esta recorrência temática, que fora confirmada a medida fomos avançando na leitura de seus poemas, e que se mostrou para nós como um dos pontos principais de nossa análise da obra poética manoelina.

Um olhar panorâmico, mesmo que fragmentário, evidencia a recorrência de construções imagéticas do ordinário que percorrem toda a produção poética de Manoel de Barros. Este tema gerador torna-se a marca registrada de uma poesia singular no quadro da literatura brasileira, rompendo com a visão de que a poesia está voltada para as coisas sublimes, provocando uma inversão de

valores estéticos e incitando uma crítica à sociedade capitalista. O crítico Marcelo Marinho nos remete a este traço característico da obra de Barros quando diz que:

A matéria pré-concebida de forma trivial e inútil (segundo o juízo das pessoas alheias às pequenas coisas do universo) passa a ser exaltada por ocupar o mais alto degrau da hierarquia poética. Paulatinamente, torna-se perceptível a abertura de uma nova visão de mundo, uma cosmovisão notada a partir das coisas ínfimas do chão (MARINHO, 2009, p.54).

A construção de Manoel de Barros de uma lírica do ordinário arremessamos a uma experiência com o rasteiro, com o chão, com as coisas pérfidas e nulas da existência humana. Com o que existe de mais banal e desimportante no nosso cotidiano imediato. Não há, para Manoel, grandeza humana se ela não passar pelo baixo. No baixo está a incubadora que nos gera e o leito último que nos acolhe no “fim”. Há, paradoxalmente, uma exuberância no ínfimo. Paradoxo em um primeiro olhar, porque para Manoel não há contrários, pois: “As antíteses congraçam” (BARROS, 2008, p.49). Importante não são as galáxias, mas o mundo debaixo das pedras onde nascem os musgos. Para o poeta não há coisas simples. É ingênua a ideia de que a natureza é expressão da simplicidade, da “beleza”, do sublime, pois o feio e o monstruoso também fazem parte do mundo natural, tanto quanto do mundo humano. Em Manoel se elege as coisas consideradas menores, ou sem valor, é para elevá-las, sem sair do chão, à categoria do sublime, do celeste.

A matéria que constitui a poética de Manoel de Barros é feita de excrementos, dejetos, seres dispostos à ferrugem, inutensílios, trastes, tudo que é desimportante; como afirma o próprio poeta em entrevista concedida a Adalberto Müller, em 2010:

A matéria de minha poesia são “os nervos do entulho”, como disse o poeta português José Gomes Ferreira. Tudo aquilo que nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, é também matéria de minha poesia, eu já disse. Só bato continência para árvore, pedra, cisco. O cisco semovente e o propriamente cisco.(...) De muita compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora - eis minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra minha Nossa Senhora da Minha Escuridão que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém (MÜLLER, 2010, p.45).

Percebe-se aqui uma profunda adesão ao que é rasteiro. A voz pessoal do poeta, que se confirma também em sua poesia, reforça o caráter obsessivo que tem Manoel de Barros pelo marginal, pelo que é segregado por nossa sociedade do luxo, do consumo, do artificial e higienizado: “O que é bom para o lixo é bom para poesia” (BARROS, 2010, 147), afirma Manoel em seu poema *Matéria de Poesia*. A poesia manoelina é bruta, natural, excrementária. Nela o homem está desvelado de qualquer subterfúgio que negue sua natureza primeva: barro, suor, veias, pêlos. O baixo é o lugar onde habita a poesia de Manoel de Barros. Não há sobrevoos para as nuvens, o céu é visto no espelho das águas, na íris de uma garça. Nunca se sai do chão, o céu já habita o chão.

O olhar para chão que tem a poesia de Manoel de Barros faz emergir uma nova visão do fenômeno do sagrado, desprendida de toda solenidade, nobreza e abstração. Seu deus se faz presente no simples, no pobre e enraizado na terra. Diferentemente de toda uma tradição cristã que se voltou para as coisas do alto e se esqueceu da encarnação do verbo na materialidade humana. Diante deste transcendentalismo que predominou sobre a cultura cristã, Manoel de Barros expressa que sua poesia intenta estabelecer um novo paradigma diante da mensagem cristã, vejamos o que nos fala o poeta:

Penso que trago em mim uma pobreza ancestral que me eleva para as coisas rasteiras. Disse uma vez: “só as coisas rasteiras me celestam.” Procede que a pobreza é bíblica, procede que o ordinário é sagrado – e a desgrandeza é de Deus. Com o canto do sol e das aves nosso Francisco fertilizava sua fé. Agora, descomparando: quero fertilizar os meus cantos com as pobres coisas do chão. Sendo que não sou eu que cristianizo as ordinariedades, mas a minha linguagem (MULLER, 2010, p.103).

A voz do poeta traz questões basilares que estão presentes em sua poesia. Primeiramente é importante notar o lugar em que o poeta se coloca, autoafirmando sua pobreza e seu pertencimento às coisas rasteiras. Segundo, desloca o sagrado do espaço do sublime, do superior e do extraordinário e aloca a experiência do divino no seio do ordinário, mais ainda, compreende o ordinário como o próprio sagrado e as coisas pequenas e anônimas como qualidades de Deus: “a desgrandeza é de Deus”. E por fim, assemelha sua poesia à postura que teve Francisco de Assis, o santo italiano do Século XIII, ao compor um cântico em louvor as pobres coisas da terra. Este olhar que mira

para baixo em busca das coisas celestiais que habitam o chão se torna a marca caracterizadora que a poesia de Manoel de Barros estabelece com o sagrado, o sagrado está ao rés do chão. A poesia manoelina ultrapassa a ideia, nos moldes agostinianos, de uma cidade celestial que estaria para além da história e do mundo, pelo contrário, sua poesia intenta superar esta distinção entre céu e terra, pois o celeste se encarna no terreno.

Nesse sentido, as categorias de alto e baixo cunhadas por Bakhtin (2008), que estabelecem uma diferença polarizante entre o céu e a terra, são redimensionadas na poesia de Barros. Sabendo que esta junção não ocorre no realismo grotesco, pois na perspectiva bakhtiniana tudo está muito bem compartimentado e localizado. O ato de rebaixar acaba por eximir qualquer possibilidade de transcendência, Bakhtin deixa muito clara esta questão ao dizer que: “O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra” (BAKHTIN, 2008, p.18). Já a poética de Manoel de Barros parece ultrapassar aqui a visão bakhtiniana no sentido de que, para o poeta, não há esta diferenciação topográfica. É expressivo o seu verso: “só as coisas rasteiras me celestam” (BARROS, 2008, p. 41). Está evidente que o poeta não faz esta diferenciação. A voz presente no verso do poema insere o celeste no nível do terreno. Não há um baixo e um alto, terra e céu estão numa mesma horizontalidade.

Na poesia de Manoel de Barros não existe esta polaridade, pois não há um baixo e um alto; o baixo é alto no sentido de que o céu está no chão. As coisas rasteiras são celestiais. Não há contradição aqui. Há um nivelamento que não permite polos opostos, no baixo é que se está o alto. Este é o grande pulo do trampolim que executa a poesia de Manoel de Barros em detrimento a teoria Bakhtiniana. Elton Luiz Leite de Souza, ao analisar a obra do poeta afirmou que na poética manoelina: “entre o ordinário e o extraordinário não existe uma diferença intransponível: é no seio do ordinário que o extraordinário acontece” (SOUZA, 2010, p.74). Isto nos remete a um problema que a própria cultura popular e o riso, problematizados por Bakhtin, estabeleceu no interior de suas vivências: a distinção entre o baixo e o alto, o sagrado e o profano como categorias opostas, mesmo que só existentes se dialógicas; uma pressupõe e existe em contraponto a outra. Baixo e Alto não existem em

Manoel como coisas díspares, pois sua poesia não se erige levando em conta estas polaridades. Diz o poeta “é no ínfimo que vejo a exuberância” (BARROS, 2008, p.55), o céu já habita o chão e só as coisas terrenas divinam.

Neste momento recuperamos a compreensão de Octavio Paz (2012) quando entende o problema da transcendência com um olhar encarnado na imanência. Não existe para Paz uma vida celestial que não passe pela matéria, o lugar onde o divino se manifesta é o mundo, ou seja, é do chão que vejo o céu. Só a partir das coisas rasteiras chego às coisas celestes. Em seu *Livro sobre Nada* (1996), Manoel de Barros tece uma poética que vislumbra o sagrado através do chão, ou seja, toda experiência do divino parte da imanência das coisas ordinárias, sem préstimo, enraizadas na cotidianidade e arremessadas ao chão:

Prefiro máquinas que servem para não funcionar:

quando cheias de areia de formiga e musgo – elas
podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter
Grilos dentro – elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege) (BARROS, 2010, p.342).

Os versos do poema monoelino erigem através da emissão lírica uma visão teológica que inverte paradigmas e valores entendidos, tradicionalmente, como teológicos. Primeiro, enuncia-se a predileção pelo que é inútil: “prefiro máquinas que servem para não funcionar”, um paradoxo que nos desconcerta, pois a postura utilitarista do homem acostumado apenas a considerar relevante aquilo que lhe é útil, quebra-se com a antítese do verso. Aquilo que é inútil e comumente desprezado, aquilo que é apenas casa de musgos e de terra de formiga torna-se o lugar onde o Divino acontece: “elas podem milagrar flores”.

O lugar do sagrado, a despeito das tradições religiosas, não é a igreja, a sinagoga, a mesquita, mas: “latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro”, lugar onde milagram violetas. É uma inversão total que a poesia de Manoel de Barros opera, vindo na dispersão das “coisas jogadas foras por motivo de traste” (BARROS, 2010, p.147) o habitat do divino. Só através deste contato com as coisas abandonadas e ligadas ao chão, é que o poeta se encontra com Deus: “Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus”, ou seja, a experiência religiosa de Manoel de Barros se dá através do contato com as coisas desprezadas, é no abandono que Deus habita.

Nasce daí uma postura que tenta elevar as coisas rasteiras à categoria de poética e divina, atitude que para Octavio Paz é caracterizadora da verdadeira poesia. O ensaísta mexicano negava considerar o conteúdo da poesia apenas com temas heroicos, tidos como importantes ou superiores: “A verdadeira vida não se contrapõe à vida cotidiana nem à heroica; é a percepção do cintilar da outridade em qualquer de nossos atos, sem excluir os mais mínimos” (PAZ, 2012, p.272). A poesia de Manoel de Barros é exemplar neste aspecto, pois o maravilhoso habita o ordinário. A vida simples, corriqueira, os atos e exercícios cotidianos se apresentam como manifestação da divindade. A poesia se configura, então, como a forma que dá enlevo ao banal, ao simples e desapercibido. Ao debruçar o olhar sobre as coisas humílimas, a poesia de Barros monumenta o pequeno:

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
pés dos discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, a Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:

Hei de monumentalizar as pobres coisas do chão mijadas
de orvalho (BARROS, 2010, p.343).

O eu-poético apresenta-se como um nobre decadente, e de sua riqueza restou o gosto de elevar as coisas, esta “doença de grandezas”. No entanto, a sua índole nobre é subversiva, seu desejo, contrariamente ao senso comum que costuma elevar o que é sublime, seu desejo é “monumentar os insetos”. É um paradoxo que se estabelece, como se monumenta o que é baixo e pequeno? Olhar subversivo da poética manoelina reside neste aspecto, na postura de trazer para espaço nobre da poesia aquilo que é ralo, baixo e pobre. Apresenta-se nos versos do poema a estirpe a qual o poeta pertence: Cristo, que monumentalizou a humildade através do ato de lavar os pés dos discípulos na última ceia, momento em que o poeta estabelece uma relação interdiscursiva e intertextual com a bíblia, recuperando o texto evangélico; São Francisco de Assis, o santo que pregou para os pássaros, motivo pelo qual o eu-poético afirma que “monumentou as aves”; Padre Antonio Vieira, que no poema faz-se referência ao *Sermão de Santo Antonio aos peixes*, em que o jesuíta português usou alegoricamente os peixes para enaltecer a virtude humana da humilde contra à luxúria e riqueza; Shakespeare, que mesmo elegendo personagens nobres, no fundo, exaltou, segundo a ótica de Barros, os sentimentos e paixões humanas; e por fim Charles Chaplin, arquétipo do homem comum e banal, que com sua vagabundagem conseguiu instituir uma crítica contra à máquina capitalista. As imagens elencadas ao longo do poema demarca a linhagem literária a qual o poeta filia-se, e ainda demarca o lugar nesta tradição, a tradição que escolheu o simples e banal como matéria de sua poesia: animais, vagabundos, vícios e virtudes. Sua postura poética seria a de: “monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho”, buscando revelar o maravilhoso que habita o mundo das coisas rasteiras. A imagem que o verso evoca com o paralelo mijo/orvalho atribui aspecto de sublime ao que é abjeto. E a poesia tem esse poder, o de, segundo Octavio Paz, revelar a maravilha e o divino pousado na cotidianidade da vida: “Uma das funções centrais da poesia é mostrar-nos o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo” (2013, p.59). Dizer isto implica

considerar que a poesia, ao derramar seu olhar sobre as coisas cotidianas revela, paradoxalmente, seu extraordinário.

A poesia de Manoel de Barros parte de um princípio que considera o chão, à revelia da metafísica agostiniana, o lugar onde Deus habita. A grande marca teológica que esta poesia imprime é a experiência do sagrado através do chão. A via de acesso ao divino é a terra, pois como nos disse o próprio poeta: “só as coisas rasteiras me celestam” (BARROS, 2010, p.338). Só se chega ao céu pela terra. Aqui a encarnação é elevada ao grau máximo de sua concretude, pois a criação é a própria encarnação de Deus entre os homens. No poema de título muito sugestivo, *Bênçãos*, o eu-poético chegou a Deus através de seu contato com a natureza, com a criação terrena:

Não tenho a anatomia de uma garça para receber
em mim os perfumes do azul.

Mas eu recebo.

É uma benção.

Às vezes se tenho uma tristeza, as andorinhas me
namoram mais de perto.

Fico enamorado.

É uma benção.

Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro
para que se tornem peregrinos do chão.

Eles se tornam.

É uma benção.

Até alguém já chegou de me ver passar
a mão nos cabelos de Deus!

Eu só queria agradecer (BARROS, 2010, p.479).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Franteschi Vieira. São Paulo: Huitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, Manoel de Barros. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Cristina. **Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas. Educação pela vivência do chão**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010.

FERRAZ, Salma. **No princípio era Deus e Ele se fez poesia**. Santa Catarina: NUTEL, 2008.

GIRAUD, Paul-Henri. **Octavio Paz: caminho para transparência**. Lisboa: Editora Instituto Piaget, 2005.

MARINHO, Marcelo. **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. Campo Grande: Letra Livre, 2009.

MULLER, Adalberto. **Manoel de Barros: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do Barro**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

SEXUALIDADE E RELIGIÃO EM JORGE AMADO

Lorena Gois de Lima Cavalcante

Docente do Departamento de Letras da UFCG
Doutoranda do PPGLI-UEPB

Os elementos de matriz africana como as crenças, as tradições e a religião fazem parte dos elementos formadores de nossa cultura, como evidencia o termo afro-brasileiro que explica um processo de aculturação, em que duas ou mais culturas se põem em situação de contato. Essa miscigenação étnica está presente nas obras de Jorge Amado, sobretudo a religião. Em suas obras encontramos referências aos santos católicos e, principalmente, aos orixás do candomblé, uma das religiões afro-brasileira de mais adeptos no Brasil. Destacam-se em sua narrativa os Orixás; a língua iorubá; filhos, filhas, pais e mães de santo; enfim tudo o que rege e compõe o universo candomblecista.

A pesar da presença constante da religião nas obras de Jorge Amado, é importante destacar que ela não é tratada como tema e nem tampouco é objeto do fazer literário. Em seus romances a religião é parte fundamental da narrativa, de modo que se torna difícil pensar suas obras sem o espaço criativo oferecido pela religião. Para entender este espaço criativo nas obras do autor, apresento como exemplo o romance *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria* (1988) e *O compadre de Ogum* (2012).

Jorge Amado transcende a concepção moderna de religião, vista como uma relação de causa e efeito. Ao contrário da ideia de dor, sofrimento e dever, percebemos em suas obras outras possibilidades de ler e interpretar a experiência religiosa. Interpretando a religião em Jorge Amado “sem o poder excessivo que teorias modernas passaram a ter para a compreensão do fenômeno religioso” (MAGALHÃES, 2012, p.77), encontramos a festa, a música, a dança, as comidas, a alegria, e também, a beleza e a sensualidade do corpo, ou seja, toda criatividade e prazer proporcionado pela religião. No capítulo “A festa” em *O Sumiço da Santa*, Jorge Amado (1988) fala da chegada

dos orixás às festas nos terreiros, entre eles Iansã. Todos os presentes a contemplam, pedem favores e a entregam prendas:

Oyá entrou no barracão vestida com as cores do crepúsculo, na testa a estrela vespertina, verde perfume de mar nos seios de ébano. Não a esperavam, mas não houve surpresa ou rebuliço, apenas o som dos atabaques cresceu, e na roda dos santos êbômins, ekedes e iaôs curvaram-se em reverência (AMADO, 1988, p.33).

Os festejos nos terreiros de candomblé são descritos como um momento de alegria e de aproveitar a vida. Este é o sentido da festa, segundo Sandra Sacramento (2005, p.107) – “A festa guarda, antes, o sentido da inclusão, da alegria, da vida, do instinto, do excesso.”

Com estes elementos presentes na narrativa amadiana é possível entender a filosofia do candomblé, que é bem diferente das outras religiões. Nele se prega a alegria da vida; de viver bem, em paz consigo e com os outros. Não há castigos divinos e, nem tampouco, o conflito entre o bem e o mal. As ações feitas causam interferências positivas ou negativas e para isso deve-se buscar o equilíbrio da vida com a ajuda dos orixás.

Além das referências as festas, ao corpo, as comidas e demais elementos e rituais do candomblé, outra característica é marcante em suas narrativas – o sincretismo, que supera a concepção de mescla e de crítica à religião católica, tornando-se um espaço criativo e de resistência. Essa criatividade influencia o fazer literário de maneira que a religião aparece como um elemento constitutivo da narrativa, que se percebe nos personagens, em sua caracterização, na linguagem, no enredo, no ambiente, etc.

Nos romances de Jorge Amado, os orixás convivem no meio de homens e mulheres, em uma relação de harmonia e equilíbrio. Nesse cotidiano entre deuses e mortais, há uma relação de trocas, de mutualidade – os orixás fazem e recebem favores dos humanos, e prestam ajuda pra todo tipo de problema.

Em *O Sumiço da Santa* (1988) Iansã vem a terra para livrar Manela do controle tirânico da severa e fanática tia Adalgisa. Iansã, que em outras ocasiões já havia ajudado a jovem, volta para finalizar seu trabalho. A chegada da *ebômi* se dá com o desaparecimento da imagem de Santa Bárbara. O Sumiço da imagem é explicado pelo autor: “A santa saiu do andor, deu um passo adiante, ajeitou as pregas do manto e se mandou. Num meneio de

ancas, santa Bárbara, a do Trovão, passou entre mestre Manuel e Maria Clara e para eles sorriu, sorriso afetuoso e cúmplice” (AMADO, 1988, p.21, grifo meu). Nessa passagem, Santa Bárbara se transmuta em Iansã (par sincrético da santa por também está associada a raios e ao trovão), que ganha vida e sobe correndo as ladeiras do mercado central rumo ao Elevador Lacerda. Traçado, então, o sincretismo na obra amadiana, formando Santa Bárbara e Iansã uma única entidade.

A literatura amadiana ressematiza os valores e crenças com o seu sincretismo, que faz parte da nossa cultura, formada por diferentes elementos. Esse sincretismo que muitas vezes foi motivo de críticas, gerando várias interpretações, aparece em suas obras como um processo harmonioso de aculturação, ou seja, uma fusão harmônica entre a religião dos orixás e a dos santos católicos. Jorge Amado já dizia em seu romance *O compadre de Ogum* (2012) que o católico e o candomblé se misturam e se entendem.

O Universo sincrético de Jorge Amado apresenta-se ao mesmo tempo como mágico, mítico e religioso. Essa característica é tão forte e tão natural em seus romances que é difícil separar o que é real do que é mágico e do que é fantástico. No conjunto literário do autor, os orixás são também personagens e não apenas referências sagradas. Eles tornam-se quase humanos, uma espécie de semi-deuses que compartilham dos mesmos defeitos e qualidades dos seres humanos. Estão presentes no cotidiano dos outros personagens, transitam no meio de convidados e adeptos nos terreiros, dividindo espaço com homens e mulheres no enredo. Como exemplo, o romance *O sumiço da santa* (1988) que surpreende já no início da narrativa com a magia e o encantamento da transmutação de Santa Bárbara em Iansã.

O processo de transmutação de Santa Bárbara em Iansã, “num meneio de ancas”, é narrado com toda sensualidade e pompa erótica característica da escrita amadiana. Este teor erótico em conjunto com a sensualidade e o corpo, destaca-se a luz da narrativa, ganhando formas em toda sua natureza de detalhes – o corpo ganha vida e contornos próprios nos romances de Jorge Amado.

Na narrativa amadiana a sexualidade é um ponto forte, presente no cotidiano, na linguagem do texto, no enredo e principalmente na religião. Por

serem elementos da condição humana e fundamentos da cultura, a sexualidade e a religião partilham dessa proximidade, relacionando-se intimamente, caminhando lado a lado, dialogando sem dificuldades.

Dentro dessa perspectiva interpretativa, que busca analisar como a religião se constitui de fato na narrativa, encontra-se o erotismo dialogando com o sagrado como espaço de plenitude e de encontro com o divino, paralelo ao corpo profano local do gozo, do prazer e da dor. Superando a noção de profano, o erótico emerge em Jorge Amado numa combinação harmoniosa com a religião afro-brasileira articulando o religioso, o corpo, o cotidiano, o erótico, a sensualidade, o homem. Essa articulação de elementos eróticos e teológicos, presentes nas obras de Jorge Amado, sobretudo em *O Sumiço da Santa* e em *O compadre de Ogum*, está expressa no cotidiano das personagens, que vivenciam a experimentação da sexualidade e do *ethos* religioso.

E dançou. Dançou bonito como quê. Uma dança festiva, floreada, dança guerreira de Ogum, mas modificada, cheia de picardia e virtuosismo [...]. Foi até a roda e ali dançou diante de Agripina, tomou-a consigo e beliscou-lhe o cangote. A moça riu nervosa, Doninha espantou-se: nunca vira daquilo, orixá beliscando feita (AMADO, 2012, p.72 e 73).

A sexualidade em Amado alimenta a imaginação e a sensualidade de homens e mulheres. Essa eroticidade possui uma condição humana e também divina, inserindo-se como dimensão fundamental do simbólico e da vida. Segundo Octavio Paz (1994, p.16), “O erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens.” Refletindo sobre esta condição na narrativa amadiana, percebe-se que assim como a comida a sexualidade é um elemento central nas religiões, ambas estruturadas em crenças, mitos e ritos. Com a união destes elementos têm-se no cotidiano das personagens uma realidade permeada de erotismo, seja no candomblé e em seus ritmos exóticos que evocam a origem africana, seja nos diversos tipos que compõe a diversidade cultural e religiosa.

Os orixás transitam na narrativa como semi-deuses e como personagens que comungam dos mesmos prazeres que os humanos – “Muito do que aconteceu durante a visitação de Yansã à cidade da Bahia nunca se vai saber: onde dormiu, com quem brincou a doce brincadeira, sobre que peito amante

sossegou a cabeça [...]” (AMADO, 1988, p.107). Os atributos físicos de cada orixá são generosamente apresentados, como as representações fálicas de Exu – sua imagem na Bahia é apresentada sempre com um pênis de grande dimensão –, “orixá que governa o sêmen e a concepção, portanto a cópula” (TAVARES, 2000, p.121), e a beleza e sensualidade descrita no corpo e na dança de Iansã “Então Oyá ergueu-se inteira, volteou o corpo, seios e bunda, dava gosto de vê-la e desejá-la [...]” (AMADO, 1988, p.33). Esse teor erótico é percebido no candomblé e em algumas tradições religiosas que também vêem o sexo como um meio de comunhão com a divindade.

O sexo também pôde e pode ser visto, em algumas tradições religiosas, como meio de comunhão com o sagrado, como atestam os bacanais, as festas dionisiacas na antiguidade greco-romana, a prostituição sagrada em religiões do antigo Oriente Médio como rito de fecundação e vida, e técnica de yoga de raiz hindu, como o *tantrismo* (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008, p.73).

A união entre a sexualidade e o sagrado é tratada também por Octavio Paz (1994, p.20) em seu livro *A dupla chama*, que fala do êxtase erótico dos cultos fálicos e bacanais, e da variedade de práticas eróticas religiosas. Segundo Paz “a carne e o sexo são caminhos em direção à divindade [...] O erotismo é antes de tudo e, sobretudo *sede de outridade*.” Conforme este pensamento é possível tecer relações entre a sexualidade e a religião.

Ao analisar a erótica no texto literário e os intercâmbios simbólicos e metafóricos que se relacionam nas obras de Jorge Amado, a exemplo do romance *O Compadre de Ogum* (2012), pode-se destacar na seguinte passagem a malícia e o desejo que fazem dos orixás entidades de “carne e osso”, em que comungam dos mesmos prazeres que os humanos: “Ogum vinha atravessando o largo, num passo de dança, estava na maior vadiação, disposto como nunca [...]” (AMADO, 2012, p.62). Fica expressa, então, a liberdade dos corpos em sua natureza humana e sagrada.

Em Jorge Amado o fenômeno religioso apresenta uma hermenêutica da sexualidade em suas manifestações mais explícitas ou recônditas, onde a relação intrínseca entre a sexualidade e a religião é evidenciada na ligação entre os homens e os orixás e no próprio desejo erótico, por outro lado ela é sentida como elemento central na narrativa. Destacando a exuberância erótica

em Amado, seu conjunto narrativo nos apresenta uma explosão de sensualidade com representações e experiências de intenso prazer e gozo.

Conforme Mircea Eliade (1996, p.60), em *O sagrado e o profano*, “o homem religioso é sedento do ser”, esta sede está expressa no desejo de completude e de proximidade com os deuses, de compartilhar com estes o arrebatamento das experiências sagrada, situando-se na esteira do divino. O êxtase carnal e a erotização do sagrado manifestam essa sensação encontrada na composição do enredo em Jorge Amado e nos elementos da religião afro-brasileira presentes em sua narrativa:

O inatendido visitante vislumbrou o vulto de uma negra nua adormecida sobre o banco de madeira. Pé ante pé acercou-se: escultural! Pareceu-lhe uma deusa, mas não reconheceu Oyá Yansã – como havia de imaginar? Ao ritmo da respiração, as tetas incautas estremeciam e a bunda soberana sobrava dos limites assaz largos do leito improvisado, bunda para ensandecer qualquer mortal: Quarta-série ensandeceu, nunca vira tal munificência. Atraíam-no sobretudo os lábios roxos entreabertos mostrando dentes de morder e a punça dos pentelhos rodeando a boca da misericórdia, coisa mais linda! (AMADO, 1988, p.112).

A corporeidade é de forte expressão em suas obras e esbanja intensa sensualidade – com os movimentos sinuosos dos quadris das mulatas, o prazer orgástico das cenas, além, claro, da representação dos orixás na perspectiva erótica. Combinando o corpo, o erótico e a sensualidade com o religioso “o corpo deixa de ser lugar de negação e sofrimento e se afirma como lugar de criação e de prazer” (PEREIRA, 2001, p.1). O corpo atinge então uma plenitude erótica que se configura como um canal de comunicação com o sagrado. É neste espaço de ressignificação do divino, combinado a sacralidade do erótico, em que eclode o simbólico.

De acordo com Antônio Carlos Magalhães e Eli Brandão, o corpo é um elemento central para as religiões, superando o espírito e a alma. Cada religião tem sua forma de lidar com o corpo e de interpretá-lo, algumas buscam controlá-lo e outras o celebram em seus cultos e rituais. A corporeidade em seus estudos sobre a religião e a sexualidade é analisada partindo da condição humana e da linguagem religiosa, os autores discorrem sobre estas questões, abrangendo a ética, a simbologia e os discursos envolvidos nas relações entre religião e sexualidade:

Se a religião é uma das primeiras grandes linguagens de interpretação da condição humana, não um aparecimento posterior no mundo da linguagem, mas uma origem, um fundamento da própria tentativa do ser humano compreender o seu mundo e a sua condição marcada pelo limite e ambigüidade, então temos que associar a linguagem religiosa não primeiramente a uma fase de abstração e especulação conceitual da humanidade, mas à sobrevivência, à sexualidade, ao corpo, ao prazer, à fome, ao desejo (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2008, p.160),

Em Jorge Amado as conexões entre o erotismo e a experiência místico-religiosa estão por toda obra. Embora sejam possuidoras de uma natureza particular elas se ligam e se relacionam, reproduzindo algumas de suas instâncias como sociabilidade, crenças e rituais. A análise das obras, nesta perspectiva, reflete um exercício hermenêutico, onde a abordagem da sacralidade do corpo dá lugar à plenitude do erótico. De acordo com Jaci Maraschin (2003, p.54), “O erotismo é a dimensão espiritual do corpo vivo. É o impulso que leva o corpo para o outro corpo.” O corpo é o caminho em direção a divindade, é o lugar de encontro entre a sexualidade e a eroticidade, promovendo um êxtase de puro prazer. É neste espaço que o erótico habita como divino oposto a determinação do pecado ou da perversão.

Muitas manifestações religiosas comungam da importância dada a sexualidade humana. Algumas buscam controlar sua prática, justificada apenas por seu caráter criador. Esse exercício de controle é o que possibilita as relações sociais, pois controlar a sexualidade das pessoas é controlar as pessoas. Daí surgem os vários tabus entorno da sexualidade, que são justificados pelas suas forças não completamente domáveis. Em *O Sumiço da Santa* (1988), Jorge Amado alude esta questão de forma crítica ao controle exercido por algumas práticas religiosas ao sexo, com seu alto controle e fanatismo que limitam, deformam e castram. Em seu romance o erotismo cumpre com sua função social dicotômica – a liberação ao prazer, à sensualidade e as proibições e limitações.

A madrinha a alertara sobre o perigo do primeiro passo na ladeira escorregadia das indecências: el primer paso es fatal, hijita. Padre José Antonio, no confessional, tratava de mantê-la alerta: nada além do relacionamento necessário à reprodução da espécie humana. A voz do padre José Antonio, de hábito discursiva, possante, apoucava-se, baixa, rouca, trêmula, ao aflorar o tema melindroso: de pejo, decerto (AMADO, 1988, p.214).

Embora o discurso institucional busque domar o sexo limitando sua prática, não o consegue totalmente, pois o sexo e o erotismo são manifestações da vida – “a sexualidade, ainda que muitas vezes cercada pelas normatividades, foi vivida a partir dos desejos, das opções, das condições concretas de vida” (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2008, p.160). A mesma personagem que antes fora orientada pela madrinha e pelo padre para conter-se diante do “pecado” da carne, vivência o êxtase do gozo, ao liberar-se completamente ao prazer, se desnudando de seu fanatismo religioso, de sua ignorância conceitual e dogmática:

Não descansaram. Yansã cuspira fogo nas partes de Adalgisa, e durante os quarenta dias da confirmação ela levava pendurados na cintura os chifres de búfalo: afrodisíaco mais potente e imediato do que pau de resposta e catuaba. Adalgisa incendiou-se, e aquela noite de confraternidade na vila foi na cama a do primeiro orgasmo, por fim Dadá desfaleceu de gozo (AMADO, 1988, p.432).

No candomblé a sexualidade não se restringe ao cosmo criador, ela é tecida dentro de uma simbologia diferente de outros dogmas religiosos, estando presente nas relações divinas e em tudo o que rege a religião. Não há a necessidade de institucionalizá-la, pois ao contrario de algumas praticas religiosas que atribuem a ela um potencial caos destruidor, no candomblé ela é um espaço de expressão do sagrado, em que os “sujeitos transitam mais livremente na sexualidade e os deuses da religião são arquétipos destas práticas” (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2008, p.160).

Para além de seu papel social, seus processos de socialização, opinião pública, entre outros, o elemento erótico relaciona-se intrinsecamente com a sexualidade, informando epistemologicamente sobre uma nova dimensão hermenêutica do sexo como possuidor de um potencial vital, que o põe na esfera do sagrado, de onde surgem seus processos simbólicos- ritualísticos. O sexo, instrumento de desejo e prazer, com sua plenitude e sacralidade do corpo reverbera no texto de Jorge Amado, se configurando como um elemento de relevância na narrativa de forma a ser impensável pensar o texto amadiano sem tais relações.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **O sumiço da santa**: uma história de feitiçaria. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. **O compadre de Ogum**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. **Religião, crítica e criatividade**. São Paulo: Fonte editorial, 2012.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. **Expressões do sagrado**: reflexões sobre o fenômeno religioso. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2008.

MAGALHÃES, Antonio; BRANDÃO, Eli. (Org. et. al). **Deuses em poética**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; UEPB, 2008.

_____.Religião, sexualidade e representações de gênero. Considerações Introdutórias. In: **Identidade de gênero e práticas discursivas**. Antonio de Pádua Dias da Silva (Org.). Campina Grande: EDUEP, 2008.

MARASCHIN, Jaci. É no corpo que somos espírito. In: **Revista estudos de Religião**. São Bernardo do Campo. Metodista, ano 17, n. 24, p. 97-116, Jun. de 2003.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, Nancy Cardoso. Sagrados Corpos. Introdução. **Revista de interpretação bíblica latino-americana**, Petrópolis: Vozes, n.38, p.5-10, 2001. Disponível em: <<http://www.itf.org.br/ribla-revista-de-interpretacao-biblica-latino-americano>>.

_____.A alegria é a prova dos nove. Antropofagia e Ecumenismo. **Revista Numen**: Revista de estudos e pesquisa da religião, Juiz de Fora, v. 13, n. 1 e 2, 2010 – p. 241-272. Disponível em: <<http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/numen/article/view/1502/1049>>

TAVARES, Ildásio. **Candomblés na Bahia**. Salvador, Bahia: Edições Palmares, 2000.

SACRAMENTO, Sandra M. P. do. A expressão Híbrida feminina através da festa em Jorge Amado. **Revista Graphos**: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB. João Pessoa, v. 7, n. 2/1, 2005 – p. 105-108. Disponível em: <<http://www.uesc.br/projetos/coisasdogenero/aexpressao.pdf>>.

A TEOPOÉTICA DAS ÁGUAS EM ASSUNÇÃO DE SALVIANO

Geam Karlo Gomes
PPGLI/UEPB

APROXIMAÇÕES

Nos últimos tempos, a literatura e a teologia vêm criando um solo fixo e consiste de diálogo crítico sobre a análise literária, fundamentada a partir de uma reflexão que nasce do confronto teológico-literário. Denominada de Teopoética e proposta inicialmente pelo alemão Karl Josef Kuschel, esse campo vem se enraizado no Brasil através de vários pesquisadores. A lista em ordem alfabética dos principais estudiosos nessa área é elencada por Antonio Geraldo Cantarela (2014): José Carlos Barcelos, Eli Brandão, Carlos Caldas, Douglas Rodrigues da Conceição, Salma Ferraz, Eduardo Gross, João Leonel, Antonio Magalhães, Antonio Nery, Cleide Oliveira, Alessandro Rocha, Anaxsuell Silva, Suzi Sperber e Waldecy Tenório. Não cabe mencionar aqui as contribuições e grupos de pesquisas que esses estudiosos, na grande maioria também professores, vem engendrando. Importa destacar apenas o atual crescimento dessa área de pesquisa.

Num diálogo interdisciplinar, essa hermenêutica busca responder aos inúmeros questionamentos sobre as faces de Deus. Como afirma Ferraz (2008), esse campo de investigação contribui para desmistificar o posicionamento de alguns teólogos de que a presença da Literatura seria uma intromissão no campo da Religião, gerando hostilidades.

Em *Deus no Espelho das Palavras*, Magalhães (2009) afirma que a interface literatura-teologia é resultante da inquietação surgida a partir da observação da presença de diversas formas de expressão da linguagem religiosa na literatura. Figuras, imagens e citações bíblicas que se tornam os principais motivos da própria produção literária e pressupõe um afastamento da herança bíblica estritamente presa ao monopólio da Igreja. Uma tradução

secular que vem exercendo e experimentando transformações contundentes e significativas para garantir uma mensagem suficientemente abrangente, capaz de atingir os mais diversos âmbitos da cultura e da sociedade. Assim, nesse núcleo operacional, a tarefa da literatura se define a partir de indagações sobre as “implicações desse uso para a elaboração dos estilos literários” (MAGALHÃES, 2009, p.166).

Ainda de acordo com esse pesquisador, essa hermenêutica tem revelado que a herança religiosa na literatura ultrapassa questões de ordem estéticas do texto. Na dinâmica entre linguagem religiosa e linguagem profana, os textos literários nos permitem defrontar com a presença de temáticas fundamentais da vida humana e de suas complexas relações e conflitos. Ora, é exatamente nos mais crivos dilemas da vida humana secular onde surge a manifestação do sagrado, do místico, do misterioso e das mais enigmáticas teofanias.

Antes de adentrar na temática a ser retratada, buscamos aqui contextualizar nosso *corpus* literário. Primeiro romance de Antonio Callado, *Assunção de Salviano* (1954) apresenta uma enredo simples, no entanto, de uma riqueza de detalhes do contexto do Nordeste, propriamente Juazeiro da Bahia e Petrolina, em Pernambuco. Nesse cenário, assolam-se os problemas da seca e da luta pela posse de terras. Somado a isso, o romance se materializa por meio de uma linguagem que se torna fascinante, principalmente em função da presença de uma metaforização muito arquitetada da natureza e suas imagens, provenientes também de um diálogo intertextual e interdiscursivo muito intenso com a Bíblia Hebraica e as diversas tradições do Cristianismo.

Essa análise se concentra no personagem central, Salviano, a princípio ateu e avesso aos padres e a Igreja Católica. Também marceneiro e tendo ligações com o Partido Comunista, sob a liderança de Júlio Salgado na região, Salviano foi convencido a se fingir de beato e conquistar a confiança da camada camponesa, roubando a influência que tinham até então os padres. Esse fingimento deveria durar certo tempo até revelar a mistificação ao povo, quando iria desmoralizar os padres e a Igreja. O objetivo era transformar a procissão de Nossa Senhora da Glória numa verdadeira revolta, chamada de

“Operação Canudos”. Contudo, esse fingimento se transforma numa verdadeira conversão. Isso porque as pregações de Salviano começam a funcionar como um tipo de reflexo em sua alma, encadeando uma crença da qual ele não é capaz de explicar.

A partir do diálogo profícuo e produtivo que as áreas da literatura e da teologia podem consubstanciar, nosso propósito aqui é evidenciar o que a linguagem simbólica da água na imaginação do personagem Salviano pode revelar sobre sua repentina conversão. A partir da expressão filosófica de Gaston Bachelard (1998), a reflexão sobre uma natureza é capaz de nos educar porque propõe uma imaginação aberta, e por isso, pode se projetar sobre as mais diversas questões metafísicas.

Tendo em vista também que a água é altamente representativa na teologia da Bíblia hebraica, esse artigo busca relacionar a obra de Callado com a simbólica desse elemento da natureza nas Escrituras Sagradas. Esse viés de interpretação parte das fundamentações de Magalhães (2009) de que os textos da literatura estão repletos de imagens e expressões que são frutos de criatividade e se baseiam nas metáforas e alegorias da Bíblia. Sendo assim, as imagens da água nos episódios bíblicos suscitam significativas representações que se tornam contundentes na compreensão da conversão religiosa da personagem Salviano, sobretudo, na sua condução divina e, conseqüentemente, na captação do sinal da presença de Deus na literatura.

Por meio dessas percepções e fundamentações teóricas, busca-se aqui subsidiar o estudo da temática da água com a finalidade de promover reflexões que possam contribuir com o campo da Teopoética. Para isso, o romance de Callado será discutido de forma ampla, recorrendo-se as suas metáforas e expressões e considerando o capítulo doze como recorte do *corpus* literário. Nessa parte da obra, a personagem Salviano se encontra na prisão diante de uma profusão de devaneios, apresentados em forma de solilóquio e repleta de metáforas e símbolos.

Assim, essa análise consta de três partes: a) apresentação do imaginário material do mundo de Gaston Bachelard, b) a recorrência metafórica da água na busca incessante de Salviano em entender sua dimensão de convertimento; e c) fundamentação do diálogo entre a Bíblia e a literatura e a

evidenciação do sentido (divino, salvífico, beatífico) da água na literatura de Callado. Dessa forma, essa abordagem crítica-analítica da literatura versa apresentar os sentidos inerentes à busca incessante e ambivalente do homem: compreender a figura Deus e alcançar uma dimensão transcendental.

A IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA AQUÁTICA E A LITERATURA

A literatura produz rede de imagens que dão forma ao pensamento do escritor e permite ao leitor extrair sentidos. Diante do conhecimento que temos do mundo representado na arte literária, as imagens podem ajudar a compreender determinados temas, valores, crenças e conceitos. Elas também podem conduzir traduções de determinadas dimensões da experiência humana. Dessa forma, o autor possui um importante papel de representação da vida, inclusive aqueles referentes às mais profundas questões que inquietam o homem.

É também da necessidade de seduzir que a literatura recorre às imagens, trabalhando-as como forma de materializar os pensamentos do autor. Com o intuito de esclarecer as forças vegetantes e materiais presentes na imaginação íntima, em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, Bachelard busca compreender como trabalha a imagem, evidenciando que as formas e as cores apresentam sentidos variados que se metamorfoseiam. Nessa obra, o autor confere uma enorme importância à imagem:

Ela deserta a profundidade, a intimidade substancial, o volume. A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma *imaginação aberta* (BACHELARD, 1998, p.3.).

Essa abertura é impulsionada pela novidade, com o inesperado ou com o pitoresco. Constroem uma “primavera” dentro e fora do ser como uma substância. Assim, para a expressão filosófica de Bachelard, há dois tipos de imaginação: uma que é capaz de “dá vida á causa formal” e outra que “dá vida a causa material”. Neste reino há quatro elementos que classificam as diversas

imaginações de ordem material. São elas associadas ao ar, ao fogo, a terra e à água. Esses caminhos eram rotas certas dos “temperamentos filosóficos” com os quais associavam os seus princípios formais.

Defendendo uma filosofia de que os poetas que ouvem o apelo da terra e do fogo participam mais da realidade do que os poetas da realidade aquática, Bachelard se propõe a tese de enveredar exatamente pela psicologia da imaginação material da água. Para ele, ela é o:

Elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes. [...] Os documentos poéticos são bem menos numerosos e mais pobres. Os poetas e sonhadores são por vezes mais divertidos que seduzidos pelos jogos superficiais das águas. A água é, então, um ornamento de suas paisagens; não é verdadeiramente a "substância" de seus devaneios (BACHELARD, 1998, p. 6).

Construindo um *psiquismo hidratante*, Bachelard se debruça sobre exemplos raríssimos, buscando compreender a essência do pensamento das águas e mostrando que existem imagens persistentes e profundas que se pode sentir a partir da contemplação. Nessa visão, pode-se “mergulhar” numa intimidade diferente das que revelam as profundezas das pedras e do fogo.

Além disso, Bachelard se compromete em convencer o leitor do caráter da água como elemento transitório, que aponta um destino que é efetivo, mas se metamorfoseia na busca incessante de substanciar o ser. A imaginação da água também funciona como vertigem – “morre a cada minuto” – uma morte vertical e cotidiana, mas que aponta um destino que não é fugaz, visto que não se acaba. A morte da água é sonhadora, transitória e guia para um destino essencial: o sofrimento infinito.

As fundamentações de Bachelard sobre o imaginário aquático parece influenciada por sua trajetória biográfica:

Nasci numa região de riachos e rios, num canto da Champagne povoado de várzeas, no Vallage, assim chamado por causa do grande número de seus vales. [...] Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendi ser o devaneio um universo em emanção, um alento odorante que se evola das coisas pela mediação de um sonhador. Se quero estudar a vida das imagens da água, preciso, portanto, devolver ao rio e às fontes de minha terra seu papel principal (BACHELARD, 1998, p. 8).

Semelhantemente, através da imaginação da matéria, os escritores literários buscam representar as mais distintas atitudes, experiências e razões humanas. É através delas também que o escritor traduz as mais profundas e abstratas inquietações do homem. O romancista apreende da natureza um caleidoscópio de imagens que se inserirem no texto e passam a resignificar os grandes problemas da vida humana.

Entretanto, deve-se levar em conta que, conferir sentidos a uma obra literária não é restringir a análise sobre o momento da criação. A obra continua a fornecer ao leitor novas possibilidades de sentidos para sua própria vida. Como afirma o filósofo e linguista Tzvetan Todorov, o escritor, ao dar forma, não impõe; do contrário, ele propõe, incita, provoca... Para ele, a obra literária continua produzindo um “tremor de sentimentos” que “abala nosso aparelho de interpretação simbólica”, despertando “nossa capacidade de associação”. (TODOROV, 2009, p.78). E é nessa perspectiva que floresce essa análise.

A IMAGINAÇÃO AQUÁTICA DA CONVERSÃO RELIGIOSA

A trama de Callado decorre principalmente do plano do Partido Comunista para desmoralizar a Igreja e os padres. A ideia consiste em fabricar um falso beato para enganar o povo e depois revelar toda a farsa. O responsável para representar esse falso messias foi Salviano. No entanto, no percurso de impostura, ele se descobre convertido e desiste do plano, para o ódio dos partidários comunistas. Como vingança, o líder do PC resolve cometer um assassinato a fim de incriminá-lo.

O recorte de nossa análise é exatamente o percurso em que se dá a prisão de Salviano. Após a delação e falsas evidências, ele fora acusado de um assassinato: a morte do Mr. Wilson, um vendedor de Bíblias. Embora o marceneiro tenha sustentado sua inocência, não fazia ideia de quem poderia ter matado o estrangeiro, e assim, não faz esforço algum para provar que é inocente.

Sob a ótica do leitor, as páginas do romance vão revelando que após o tempo de pregação e experiência messiânica junto aos camponeses, Salviano parecia recoberto de uma mística sensação de tranquilidade. Por isso, restava-

lhe apenas esperar o seu julgamento na prisão de Juazeiro. Suas quatro noites e três dias foram de tão intensas reflexões que mais parecia ter perdido a consciência real e mergulhado numa espécie de transe. É nesse momento que a narrativa apresenta uma série de metáforas simbolizadas pela materialidade aquática:

O ruído que ao fechar-se fez a porta, não tão sólida assim, do cárcere escuro e úmido, lacrou Salviano num ventre de meditação. A primeira coisa que viu diante dos olhos quando os cerrou feliz, foi o leito morto de um rio para onde voltava a deslizar o quase invisível cordão de prata de um filete d'água. Uma tenuíssima miséria de cordãozinho e prata sugado vorazmente pela areia de cinza e que parecia haver sumido para o resto da eternidade sob a primeira pedra surgida (p.165)¹.

Recorrendo ao imaginário da água bachelardiano, o rio representa a realidade mais valorizada do indivíduo e está interligada ao frescor da vida. A princípio, o leito do rio está morto. Dele desce apenas um filete de água límpida como um “invisível cordão de prata”. E assim está o frescor da força de Salviano: por um “filete”, em virtude da agonia de está preso e acusado de um assassinato (aterrorizado pelos perigos que passa a água pura e cristalina). Parecia não haver esperança, nem do Partido, nem dos camponeses que o seguiam em sua missão como falso beato. A água pode ser um chamado para o fim, para a morte. Ao fechar os olhos, Salviano penetra no refúgio material elementar capaz de absorver as sombras que tanto agora o atormentam: sua aparente conversão cristã e o a tentação avassaladora do Partido.

Assim, por meio da água que some e dorme o sono total, Salviano revive todas as lembranças:

(...) mas que retomava sua viagem para além da pedra alguns instantes depois, que morria em todas as frinchas, em todas as grêtas, como se houvesse regressado ao cacimbão da água-mãe, mas aflorava de novo, adiante, fio de cristal teimoso, filhotinho de rio maltratado pela fulva madrastra e areia. E depois o cordão mais grosso, o jorro mais forte, a cachoeira invadindo o leito seco, chiando nos pedrouços ressecados das barrancas, lançando alegremente pedra contra pedra, avermelhando barro morto e amolentando tabatinga hirta, tornando tudo viscoso, trêmulo, encharcado, fecundo (p.166).

¹Todos os trechos do romance de Callado (1954) serão referidos apenas com a página.

Essas metáforas são produzidas a partir de um súbito devaneio que engloba mais uma vez a imaginação material da água. É um embalar das lembranças das litanias de sua trajetória de beato, de suas pregações sobre o Reino de Deus, muitas vezes morta “nas flechas” de seu vigor ateísta. Um regime de imagens que pode ser associado a um esquema de persistência diante das dificuldades. Seguir o projeto comunista exigia coragem e determinação, e por isso, a necessidade de buscar proteção, alento. Essa força era sempre encontrada nas Histórias Sagradas que serviam de repertório para suas pregações. Uma força que se tornava tão propulsora de sua imaginação retórica que parecia inesgotável. Assim, a Bíblia parece funcionar como uma força materna, de uma valorização substancial e inesgotável.

A partir dessa imaginação primordial, ainda aludindo sensações e devaneios da personagem Salviano, percebe-se o quanto água é suscetível de revelar as mais densas e profundas sensações cenestésicas de suas experiências como falso beato. O que antes era uma impostura, parece agora vigorar, tomando proporções hidratantes gigantescas. As palavras de Salviano inquieta a camada camponesa, despertando fés adormecidas. Um “jorro” forte o suficiente para conseguir adesão de vários sertanejos. Uma “cachoeira” da qual ele mesmo não pode se esquivar. Pois seus discursos místicos sobre o Cristianismo revelam uma força tão hidratante que ele mesmo não consegue se imunizar.

As imagens fluviais possibilitam as mais diversas metáforas necessárias para que Salviano possa tentar compreender seu estado de conversão religiosa na região superficial da mistura do consciente e inconsciente:

(...) Assim tinha Deus entrado com alarido pela sua alma no dia em que ele abrisse não sabia que barragens há muito solidificadas a montante do coração ressequido. O leito era tão seco que ele, descrente da existência de águas, derrubara as comportas pensando em dizer depois, para enganar os tolos: “Vêde as águas como correm. Não vos dizia?” E quando acaba êle próprio vira o filête, o jorro, a cachoeira lançaram-se àquele álveo sem memória d'água e afogaram-no sob um despotismo de cavalos de patas de espuma relinchando entre as barrancas altas, rebentando ancas ferventes nas rochas, tomando nos dentes d'água borbulhante o freio de pó (p.137).

Essas imagens conferem nomes e formas numa dinâmica que substancia os pensamentos do personagem Salviano diante de sua incompreensível conversão. A água é a substância bíblica mais propícia para

revelar a presença de Deus. É em Gênesis (1,1-22) que o Espírito de Deus paira sobre as águas, organizando o Caos e produzindo a vida. Através da água, tudo se cria, se recria, se renova. A água que arrebenta é a água violenta. Para Bachelard, esse tipo de imagem reúne um animismo inesgotável próprio da fisionomia humana móvel. Uma energia capaz de devolver a verdade ao nosso ser. Um resgate de um dinamismo próprio e genuíno perdido após a Queda.

Ora, de marceneiro de perspectivas anticristãs, Salviano se vê mergulhado no centro da mística judaico-cristã. Uma narrativa que quebra as barreiras do intento materialista, em prol de manifestar como poder agir a fé cristã. Uma trama que inquieta-nos sobre a própria busca metafísica do processo de conversão religiosa. E ainda: apresenta um dinamismo da manifestação de Deus que se torna singular em virtude da experiência da personagem, mas é arquetípica, pois se apresenta por meio de uma configuração material aquática que faz parte do próprio imaginário bíblico milenar.

O SENTIDO DA CONVERSÃO NA INTERFACE LITERATURA-TEOLOGIA

Na literatura são as palavras que evidenciam as expressões de pensamento. Estas estão permeadas de construções metafóricas. Para o crítico literário canadense Northrop Frye, a metáfora é a base de sentido em movimento que está situado entre o homem e a natureza. Para ele, apenas as palavras podem expressar os pensamentos que “indicam a existência de uma ordem transcendental” (FRYE, 2004, p.30).

Nas discussões do campo da Teopoética, o professor Eli Brandão (2004) defende que há uma relação amistosa entre a literatura e a teologia em virtude de que os textos literários apresentam intensa carga metafórica. Pela literatura nos debruçamos sobre as mais intrigantes imagens que nela se veiculam.

Pensando na imaginação dos homens, Frye (2004) estende reflexões em torno de uma estrutura teórica consistente em busca de evidenciar a Bíblia como uma fantástica enunciação de metáforas e símbolos. Ele defende que as Escrituras Sagradas servem de inspiração para todo material imaginativo com

que trabalham os romancistas ocidentais. “É o elemento de maior grandeza em nossa tradição imaginativa” (FRYE, 2004, p.18).

Comprometido com a tarefa de qualificar a relação intrínseca da teologia e literatura, Magalhães (2009) afirma que existe uma religião do livro² (o Cristianismo) que “É de todo ser humano, porque nele se encontram diversas imagens que fabricaram os imaginários das sociedades, e suas histórias ainda hoje são referenciais de muitas atitudes e comportamentos éticos” (MAGALHÃES, 2009, p.239).

Esses pressupostos fundamentam uma abordagem onde a Bíblia serve de arcabouço teórico para análise literária e compreensão da temática da conversão.

Em *Assunção de Salviano*, a própria narrativa evidencia a influências da Bíblia nas profusões de imagens metafóricas e simbólicas. No início do romance, como já exposto, o personagem Salviano recebe uma proposta de Salgado para se fingir de beato perante a camada popular. Aceitando essa condição, ele busca apoio nas Escrituras Sagradas, fazendo uma gigantesca trajetória por várias histórias com o intuito de obter repertório para conquistar a confiança os sertanejos. Essa atitude provoca o estranhamento por parte de todos. Como poderia um homem, até então tão adverso às coisas da Igreja e a própria Bíblia, assumir a postura de um leitor bíblico assíduo? Até Irma, sua própria esposa, não o compreende. Por isso mesmo, Salviano era bastante cauteloso:

Às escondidas, sem que Irma o visse, e para ter alguma idéia do que dizer aos homens no sítio do Cancela, Salviano estivera folheando e lendo uns trechos da Bíblia em português que Mr. Wilson deixara para Irma. E deparara logo com a história do profeta Elias, e que se lembrava confusamente, e que ascendeu aos céus num carro de fogo. Assim, êle, quando o pasmo e a indignação na igreja estivessem no apogeu, ascenderia aos céus no avião do Partido (CALLADO, 1954, p. 60).

A recorrência da figura do profeta Elias e sua ascensão marca intensamente todo percurso do personagem Salviano. Ele é o símbolo mais sublime da elevação da alma ao céu. Essa dimensão transcendental se torna o objeto imaterial de sua profunda inquirição. Esse trecho está representado

²Magalhães afirma que esse livro é a Bíblia.

pela imaginação do fogo num livro que é mais que uma obra literária. É um livro que não cansa de emprestar imagens, fazer associação e conduzir analogias: a Bíblia. Ela se revela altamente solidária a literatura, revelando-se como fonte material e motivacional. (MAGDA MOTTÉ apud MAGALHÃES, 2009, p.107).

Assim, no romance de Callado, a alusão ao profeta Elias surge de sentidos teofânicos oriundos das Escrituras Sagradas para descrever a magnificência e as características do Divino, como em Ezequiel (1: 1-4):

Aconteceu no trigésimo ano, no quinto dia do quarto mês, que, estando eu no meio dos exilados, junto ao rio Quebar, se abriram o céu, e eu tive visões de Deus. [...] Olhei, e eis que um vento tempestuoso vinha do Norte, e uma grande nuvem, com fogo a resolver-se, e resplendor ao redor dela, e no meio disto, uma coisa como metal brilhante, que saía do meio do fogo (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p.834).

Para a crítica arquetípica fryeana, o fogo é uma figura de imagem apocalíptica que se põe acima do plano da vida do homem neste mundo. No fogo rodeiam os anjos, a chama de Pentecostes, brasas ardentes na boca de Isaías. Um mundo divino, humano, espiritual e angélico. Eis a imagem mais contraditória para revelar os anseios materialistas do Partido Comunista, mas que se torna sintomática para descrever o intento da recompensa final com a vitória do Plano de Salgado e Salviano. Um imaginário que surge nas densidades de suas falsas pregações, rituais e bênçãos.

Porém, em seus instantes de devaneio na prisão, é a água que parece apresentar os sentidos mais contraditórios, de vida e de morte, de bênção e de destruição, da presença e da ausência de Deus. No mundo fechado da prisão e no mundo interior de si mesmo, Salviano parece está em transe, lembrando sua trajetória de pecados:

Porque uma coisa tinha aprendido logo: a volta de Deus significava também a volta do Diabo e a cada par de asas correspondia um par de cornos. [...] Por isto êle se refreou de forma a apenas facilitar o crescimento das águas no álveo seco (p.165).

As metáforas da água produzem sentidos relacionados ao do florescer de uma conversão, nascida de difíceis penas de uma travessia de desacertos por escolhas que não eram bem resolvidas. Salviano esteve assim cercado das ideologias hipócritas de um Partido que não queria o bem comum dos menos

favorecidos. Do contrário, buscava uma vitória política, e ele é a imaginação material da seca que se deixa inundar por uma convicção que vai se agigantando.

Nas Escrituras Sagradas, a imagem da água também produz esse sentido. No Novo Testamento, o Evangelho de João (7:38) cita a mensagem de Jesus que encerra uma moral cristã: “Quem crê em mim, como diz a Escritura, do seu interior fluirão rios de água viva” (BIBLIA SAGRADA, 2009, p.1075).

Essa associação bastante significativa é caracterizadora da presença de um posicionamento religioso em Salviano. O seu ateísmo dá lugar a uma convicção aquática e hidratante. A metáfora da água se apresenta como tentativa imaginativa de se compreender e compreender sua experiência religiosa. Pois a água é o elemento mais propício para simbolizar as transformações e suas causas mais escondidas. Ela sempre aponta um destino metaforizador.

Na busca incessante de uma transcendência, imagens materiais da água são ainda ressoadas em sua mente, agora em alusão a morte:

Aí Salviano tinha visto não sabia bem se a Morte ou se a Hora da Morte, e era difícil dizer exatamente como era ou por que era tão desejável: uma roda d'água, mas maciça e de ouro, com a água mais clarinha do mundo saindo de cada um dos cubos do seu aro e com um interminável túnel de sombra no seu cubo central. [...] Mas a verdade é que quando se sentava para descansar ou quando acabava de fazer uma pregação não precisava nem fechar os olhos para ver a roda d'água da Morte ou Hora da Morte espadanando água por todos os lados, respingando o mundo com os pingos que guardavam no bojo uma faísca do ouro da roda. Por trás devia estar o Moinho mas este só se via entrando pelo túnel de sombra. Moinho de farinha do pão do corpo de Deus (p.169).

A recorrência da água na hora da morte está presente também no calvário de Cristo. Para que se fosse cumprido as Escrituras de que nenhum osso de Jesus seria quebrado, em João (19:34), vemos que “um dos soldados lhe abriu o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água” (BIBLIA SAGRADA, 2009, p.1092). Na tradição do Cristianismo, o sangue significa purificação e a água serve para lavar os pecados.

Além disso, a linguagem romanesca das águas na obra de Callado é o sentido mais amplo e profundo da presença de Deus. Em analogia com as Escrituras Sagradas, ou o Código dos códigos, como defende Frye, a água representa o próprio Verbo Divino. Deus se manifesta na água, como em Isaías

(55,10-11): “Porque, assim como descem a chuva e a neve dos céus [...] assim será a palavra que sair da minha boca: não voltará para mim vazia, mas fará o que me apraz e prosperará naquilo para que a designei” (BIBLIA SAGRADA, 2009, p.756).

Com essa analogia, percebe-se que o personagem está colocado numa circunstância que vai além da busca por sua salvação. Sua morte é representada pela imagem de uma roda de água que respinga o mundo. Essa metáfora apresenta significados de uma missão. Na configuração metafórica da obra, através da morte de Salviano, o mundo seria purificado de seus pecados, a exemplo de Jesus no Cristianismo. A água representa então o espírito purificador de Deus na humanidade. Aqui, o próprio fato de Salviano fazer pregações e se lembrar dessas imagens materiais enquanto estava com o povo, assemelha-se muito a trajetória de Jesus. Foi através do batismo na água que o próprio Cristo recebeu o Espírito renovador por João Batista. A construção dessas metáforas cria em Salviano uma atmosfera salvífica.

Além dessa dimensão altamente ativa em Salviano, sua convicção também parecia permeada de uma confiança e um devotamento à figura de Deus:

Mas Salviano reagia contra a roda por saber que a ela não se deve chegar antes da Hora. Quando passava horas falando com a multidão e consolando aleijados e desesperados e ficava meio desesperado ele mesmo por ter tão pouco tempo para pensar em Deus e Na Hora da Morte, fechava os olhos um instantezinho, só mesmo o tempo de recolher na frente e na bôca um barrifo que fosse da água da morte que o fazia logo viver (p.169-170).

Nesse trecho, perceptível se torna a certeza que Salviano detém sobre a existência da ressurreição. Sobre essa convicção, a água tem papel teofânico decisivo. Na Bíblia, a água é apresentada como imagem material de renovação e transformação, que promove nova vida; como em Juízes (15, 19) em que o “Senhor fendeu a cavidade que estava em Léi, e dela saiu água; tendo Sansão bebido, recobrou alento e reviveu” (BIBLIA SAGRADA, 2009, p.278). Essa passagem do Antigo Testamento é um pequeno exemplo de como a água é a matéria sublime do renovamento, do espírito natural da vida nova no homem.

Para a Doutrina Cristã, o louvor e a exaltação de Deus são proferidos pelos ruídos das batidas da água. Ela deságua num rio de água cheia de vida

que banha a cidade de Deus, saciando-a. Trata-se de uma dádiva que é de graça e traduz o plano de beatífico divino. Quem deseja essa felicidade plena escondida nas profundezas das águas, devem aderi-las, pois merecerão a visão dos eleitos.

Todo esse simbolismo bíblico reacende o significado apresentado no romance de Callado. Salviano crê que após a morte vem o surgimento para uma nova vida como um renascimento, uma nova Gênese. Cristo renasceu no Rio Jordão e prometeu a água da vida eterna para a samaritana. São essas metáforas que funcionam como imagens arquetípicas da revelação do Divino ao homem. É por meio dessas imagens que Salviano incide na busca incessante pelo transcendental.

DEUS NO ESPELHO DAS PALAVRAS

Como defende Magalhães (2009), na linguagem literária podem estar contidos os mais distintos vestígios da linguagem religiosa que nos inquietam sobre temas fundamentais da existência humana. Para o modelo de teopoética europeu, essa manifestação também é um modo de questionar as distintas conceituações sobre a imagem de Deus na tradição teológica ocidental. Inclusive, aquelas oriundas de fundamentos próprios da moral da Igreja.

Em *Assunção de Salviano*, a experiência religiosa de Salviano e seu devaneio na busca de compreender o transcendente incidem numa simbólica materialização da presença de Deus no texto literário. Nesse romance, a água é o elemento mais dotado para expressar essa transcendentalização. A recorrência bíblica **DESSA PRESENÇA** no imaginário material da água também pode ser encontrada abundantemente. O que revela a influência dessas imagens na literatura de Callado.

Por fim, reconhecemos nessa obra calladiana a capacidade de refletir imagens de Deus através do simbolismo aquático contido na Bíblia Judaico-cristã. Igualmente, percebe-se a revelação de um Deus que, em virtude do seu campo altamente imaginário, pode transcender as conceituações próprias de visões monopolizadas da Igreja. Imagens que se fundaram de múltiplas inspirações, como do Apocalipse:

Então, ouvi uma como voz de numerosa multidão, como de muitas águas e como de fortes trovões dizendo:

Aleluia!

Pois reina o Senhor,
nosso Deus, o Todo-Poderoso,
Alegremo-nos, exultemos
e demos-lhes a glória (Ap19, 6; BIBLIA SAGRADA, 2009, p.1263).

Eu sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim. Eu, a quem tem sede, darei de graça da fonte da água da vida (Ap 21,6; Ibidem, p.1265). Então me mostrou o rio da água da vida, brilhante como cristal, que sai do trono de Deus e do Cordeiro. [...] O Espírito e a noiva dizem: Vem! Aquele que ouve, diga: Vem! Aquele que tem sede venha, e quem quiser receba de graça a água da vida (Ap 22, 1; 22, 17; Ibidem., p.1266 -1267).

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Tristão de. Prefácio. In: CALLADO, Antonio. **Assunção de Salviano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Pádua Danesi. - São Paulo: Martins Fontes, 1997. - (Coleção Tópicos). Disponível em: <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-c3a1gua-e-os-sonhos.pdf>>.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

CALLADO, Antonio. **Assunção de Salviano**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.

CANTARELA, Antonio Geraldo. **A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica**. Dossiê: Religião e Demografia. Belo Horizonte, v.12, n.36, p.1228-1251, out./dez. 2014.

CARNIATO, Maira Inês. **A água na teologia bíblica**. AEC. Rio de Janeiro: Paulinas, 12 dez. 2003. Disponível em: <<http://www.mundosustentavel.com.br/wp-content/uploads/2011/05/agua.pdf>>.

FERRAZ, Salma.(org.) **No princípio era Deus e ele se fez poesia**. NUTEL. Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura. Teopoética, 2008 disponível em: <<http://www.salmaferraz.com.br/wp-content/uploads/2012/10/no-principio-era-deus-ele-se-fez-poesia-salma-ferraz.pdf>>.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOMES, Geam Karlo. **A Madona de Cedro: um diálogo entre literatura e religião.** Dissertação. (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013.

JOZEF, Bella. **Novas seletas.** Coordenação de Laura Sandroni. Organização, apresentação e notas de. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LEITE, Lúgia Chiappini Moraes. **Antonio Callado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios.** São Paulo: Abril Educação, 1982.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras.** Teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2009.

MARTINELLI, Marcos. **Antonio Callado: um sermonário à brasileira.** São Paulo: Annablume; FAI, 2006.

SILVA, Eli Brandão da. O Símbolo na Metáfora. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Literatura e Estudos Culturais.** João Pessoa: UFPB Editora Universitária: Campina Grande UEPB-EDUEP, 2004, p.51-81.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

CARTILHA DO TRÁGICO: UM ESTUDO SOBRE O TRÁGICO MODERNO EM CARTILHA DO SILÊNCIO, DE FRANCISCO JOSÉ DANTAS

Patrícia Valéria Vieira da Costa
PPGLI – UEPB

INTRODUÇÃO

Debruçar-se sobre o estudo do trágico é voltar o olhar, primeiramente, às suas origens. É exatamente nesse retorno que nos damos conta da dimensão das produções, teorias e estudos que envolvem essa poética desde os tempos imemoriais até a contemporaneidade. Enquanto arte, encontramos em Aristóteles, na sua *Poética*, a primeira conceitualização da tragédia. Articulando os elementos que a compõem, esse pensador inaugurou uma análise que foi de importância basilar para originar as mais diversas reflexões para esse, até então, gênero. Ao colocar o medo e a compaixão como “efeitos catárticos de uma tragédia por excelência”, Aristóteles, até então, buscava os elementos técnicos, mas não deixou de plantar a semente para uma posterior reflexão moderna: a de que o trágico, para além da forma, age como uma expressão de mundo, uma forma de sabedoria.

O percurso histórico dos estudos sobre o trágico, inaugurado por Aristóteles, tomaram uma amplitude tamanha que, ao tentar conceitualizar esse termo, nos deparamos com colocações como a feita por Albin Lesky: “É de natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (LESKY, 1996, p.21). Problematizando a dificuldade de definição do trágico, Lesky (1996) não só espelha um sentimento geral dos estudiosos, como aponta para uma nova visão da tragicidade, em que o termo desliga-se da forma vinculada ao classicismo helênico e passa a ser um meio para nomear destinos fatídicos.

Este é um posicionamento que tem motivado muitos dos filósofos e teóricos moderno-contemporâneos, que buscam produzir um leque de interpretações e de posicionamentos sobre o que de fato constitui o conflito trágico. Dentre eles, sublinhamos Raymond Williams, Roberto Machado e Jean-Pierre Sarrazac como pensadores que influenciam na maneira de

conceber o trágico na modernidade. Com estudos voltados tanto às questões relativas ao drama, como também a uma perspectiva maior de hermenêutica, os pensadores supracitados comungam da ideia de que o trágico está intrinsecamente atrelado a uma concepção de mundo, cada vez mais individual, ligada ao homem comum, contrapondo-se ao herói clássico da antiguidade.

Terry Eagleton, em *Doce violência: a ideia do trágico*, reverbera muitas das ideias discutidas pelos teóricos acima citados e enfoca, em um dos momentos de seu estudo, como esse trágico moderno está refletido nos romances da atualidade. Ele evidencia, na produção romanesca, a ascensão do fascínio pela representação da vida cotidiana, o que fez com que os romances passassem a denotar um teor altamente realista, cujo plano de fundo é a recriação do homem introspectivo, disperso e complicado, reflexo da modernidade. O herói clássico, nessas produções, é o homem comum, com suas sutilezas, retirando desses personagens a necessidade heroica que comumente caracterizava os indivíduos trágicos, como vemos: “[...] se o romance preza o realismo psicológico, dissecando as raízes por vezes obscuras do caráter e da conduta, então sua própria forma tende a sabotar o tipo de heroísmo que depende de uma repressão diplomática de tudo isso” (EAGLETON, 2013, p.266).

É exatamente sobre esse enfoque que nortearmos este estudo. Objetivamos, aqui, investigar o teor trágico do romance *Cartilha do Silêncio* (1191), do autor nordestino Francisco José Dantas, em específico o percurso de vida de um de seus personagens, o chamado Cassiano Barroso, à luz das concepções do trágico moderno propostas pelos teóricos supracitados. Cientes de que o romance escolhido propõe uma reflexão ontológica sobre a existência e seus percalços, além de ser um meio representativo da solidão, abandono, perda e tragédias, observaremos como os elementos constituintes do trágico na modernidade são remontados e/ou recriados na tessitura do romance por meio de quatro pontos, a saber: A tragédia como início do trágico, a incomunicabilidade do indivíduo; a solidão; e, por fim, A memória: um mecanismo do trágico.

APONTAMENTOS SOBRE O TRÁGICO MODERNO

Em *O Nascimento do Trágico* Roberto Machado propõe, em primeira instância, discutir os limites entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico. Concebendo a Poética da Tragédia como uma concepção trágica que se originou na *Poética* Aristoteliana, e que perdurou até o classicismo, Machado (2006) elucida a nova concepção trágica moderna, em que o trágico passa a não ser apenas forma, mas sim efeito, oriundo de uma visão de mundo ou mesmo um tipo de sabedoria que o torna filosófico. Essa delimitação discutida por Machado (2006) foi, na verdade, articulada pelo filósofo Schelling, e popularizada pelo pensador Szondi, que, inclusive, norteia muitas das considerações das quais Roberto Machado elabora em seu estudo.

Como coloca o autor, essa delimitação não anula a contribuição aristotélica, pelo contrário. Machado (2006) comunga com a concepção de Szondi em considerar a Filosofia do Trágico como uma ilha que surge dentro da grandiosa zona de influência proporcionada pelo filósofo grego. Partindo desse pressuposto, o autor delimita os três principais representantes da poética, partindo de Aristóteles, passando por Coneile, até chegar a Lessing, e perfaz uma pequena análise destes para concluir que, na modernidade, tanto a forma, tão valorada pelos três filósofos, quanto as classificações por eles feitas, não são o que a modernidade comumente chama de trágico.

Na modernidade, para Machado (2006), a reflexão feita por Schelling impulsionou os pensadores a buscar uma essência do trágico, o sentido do trágico e, acima de tudo, a busca pela reflexão do homem no mundo. Em outras palavras, para o autor, procuramos, na atualidade, uma interpretação ontológica do trágico.

(...) é apenas com Schelling que nasce uma filosofia do trágico: uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência (MACHADO, 2006, p. 42-43).

Cada vez mais voltado para o homem comum como um indivíduo capaz de conter em si uma tragicidade que abarque variadas áreas de sua existência, encontramos em Sarrazac (2013) sete possibilidades do que viria ser o trágico moderno, as quais o autor ainda arrisca dizer que poderiam ser, também, de um trágico do cotidiano. Sarrazac (2013) elege, como primeiro elemento a ser discutido, “Um trágico separado da tragédia”. Aqui, vemos a concepção filosófica do trágico, discutido anteriormente por Machado, tomar formas mais definidas. Para Sarrazac (2013), não só se faz necessário um estudo ontológico do trágico na modernidade, como também o autor sente a necessidade de radicalmente desligá-lo da tragédia.

Como segundo ponto, Sarrazac (2013) elege “Um trágico sem (grande) ação”, indicando, no caso do drama, a passagem dos grandes acontecimentos interpessoais para reflexões mais individuais, intrasubjetivas, ressaltando o isolamento, a solidão, a ruminação. A ação é substituída pelo fantasma da mesma, ou seja, no presente nos deparamos com um indivíduo que retorna aos acontecimentos (ações) anteriores e, nelas, fica aprisionado, a remontar acontecidos. A ação trágica moderna origina-se, para o autor, de “de uma ação rarefeita, despedaçada, mínima-anêmica, quase” (SARRAZAC, 2013, p.6).

O terceiro aspecto, “Um trágico sem herói”, discute sobre a redução do herói trágico ao homem comum. Para Sarrazac (2007, p.7) “É cada vez mais a figura do homem comum, do homem cotidiano, que vai sustentar o trágico”. O Simplismo da personagem, na modernidade, chega ao ponto de considerarmos o mesmo como transpessoal. Esse “impersonagem”, nos termos de Sarrazac (2006), é um homem com características tão triviais que pode facilmente misturar-se, em termos de semelhança, a outros indivíduos que o cercam. A perda da identidade localiza esse homem representado em nível ínfimo da humanidade e, ambientado nesse lugar, configura:

Nem herói e nem mesmo “personagem agindo” (*prattontes*), a figura trágica moderna não combate, não age, não decide. Ela se submete. Quanto mais ela se esforça em ser, mais se torna mártir, *testemunha* (a etimologia é a mesma). Testemunha de si mesma, de seu próprio sofrimento (SARRAZAC, 2013, p. 8).

Um quarto aspecto trabalhado por Sarrazac (2013) é “Um trágico cotidiano”. Seguindo o ritmo dos pontos anteriormente discutidos, esse

aspecto salienta o caráter comum das personagens modernas perante o herói clássico de outras épocas. Gerando uma história “banal” pelo nível simplista do cotidiano, o autor expõe que para muitos esse teor trágico é pouco válido, e para evidenciar essa banalidade ele usa de uma expressão emitida por como é Lukács quando nomeia os personagens trágicos modernos de “ridículos”. O quinto ponto discute “Um trágico serial” e aponta a forma circular do enredo trágico, que se liga diretamente à constituição do indivíduo, como vemos “A repetição do mesmo é a repetição e perda de si, perda da identidade” (SARRAZAC, 2013, p.11). A esta repetição extenuante, o autor atribui uma tragicidade que reflete nossa condição de estar-no-mundo.

Os últimos dois aspectos discutidos por Sarrazac abordam o “drama-da-vida” e “A revelação do trágico”. O primeiro vem de contra a concepção do “drama-na-vida”, ou seja, de um acontecimento ou ação trágica pontual formulado por uma progressão dramática. No “drama-da-vida” a vida como um todo torna-se trágica por meio da retrospectiva, como observamos:

Entretanto, se há um trágico moderno e contemporâneo, ele não poderia associar-se, como em Aristóteles e como na tragédia clássica, a um grande “restabelecimento da fortuna” e à inelutável catástrofe final. Seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo. Desse trágico, a abordagem de Schopenhauer dá conta em parte, o que o associa à “representação do aspecto terrível da vida [...], o sofrimento indizível, a miséria da humanidade, o triunfo do mal, o reino absoluto do desdém do acaso e da queda irremediável dos justos e dos inocentes” (SARRAZAC, 2013, p. 13).

Por fim, “A revelação do trágico” arremata as ideias propostas pelo autor. Voltando-se para a temporalidade do trágico, Sarrazac (2013) afirma que a tragicidade do drama-da-vida dá-se como um “pavio que queima lentamente”. Nessa concepção, o trágico se faz presente desde os primeiros instantes do drama, e vai se revelando de maneira progressiva, na revelação subjetiva das personagens. Estaticamente, o trágico vai manifestando-se por meio do ensimesmamento, do autoflagelo, da dor. Para o autor, não existe essência mais trágica na modernidade do que a reflexão da vida como o real teor trágico. É a própria vida, como coloca Sarrazac (2013), que investida de sentimentos humanos, vinga-se do homem que, falido em existência,

transforma-a em morte. O trágico moderno é, para o autor, um *trágico da revelação*, que acompanha o ritmo da vida.

CARTILHA DO TRÁGICO

A intenção desse estudo em discutir os aspectos do trágico moderno será realçada pelo romance escolhido. Escrito no ano de 1997, *Cartilha do Silêncio* é o terceiro¹ da sequência de produções romanescas desse autor, que por muitos teóricos e críticos é considerado memorialista, além de ser um dos escritores da contemporaneidade que marcam a permanência dos escritos regionalistas na atualidade.

A tessitura da escrita de Dantas ultrapassa os limites de qualquer interpretação acabada. Sua construção literária reflete uma recriação da vida humana em que a reflexão sobre a condição existencial é parte integrante da unidade temática. A constituição de seus personagens acena para esta característica, como podemos observar no romance supracitado.

Em *Cartilha do Silêncio* temos a narração, cronológica e linear, da história de Cassiano Barroso e seu clã familiar. Órfão de pai e mãe na infância, acompanhamos como esse personagem torna-se vazio e como todas as suas relações passam a ser trágicas, tanto pela eminência da morte da maioria dos parentes que o circundam quanto por cargas existenciais como a doença, o abandono, a decadência, a solidão.

Como uma cartilha que abarca os variados modos de constituição trágica, em *Cartilha do Silêncio* podemos encontrar, como coloca Sarrazac (2013), uma densidade do trágico que acomoda uma vida inteira, que acompanha o personagem desde sua infância até a senilidade. No percurso de sua vida, por meio da análise que proporemos, perceberemos evidentemente como o trágico vai se revelando em cada ação ou mesmo (in)ação de Cassiano Barroso. Iniciemos, portanto, pelo início, na origem de todos os males que

¹Os livros publicados pelo autor que antecedem *Cartilha do Silêncio* são: *Coivara da memória* (1991) e *Os desvalidos* (1993).

esperam por esse personagem, originados pela tragédia primeira. É importante salientarmos que todos os personagens possuem densidade trágica mas que, pelos limites deste trabalho em específico, nos aprofundaremos na análise do personagem supradito, por ser o único do clã familiar que atravessa uma vida inteira, acompanhando todas as fases da narrativa.

A TRAGÉDIA COMO INÍCIO DO TRÁGICO

Como enunciado anteriormente, *Cartilha do Silêncio* segue um caminho cronológico e linear dos acontecimentos que compõem o enredo. Essa característica em específico nos ajudará a compreender melhor as múltiplas faces do trágico que abarcam toda a obra. Quanto ao narrador, este vai modificando-se no decorrer da alternância de fases da narrativa, sempre mesclando personagens e um narrador em 3ª pessoa, o que nos permite mergulhar profundamente na alma de quem narra tanto pela sua própria fala quanto pela visão de um terceiro, onisciente.

Na primeira fase da narrativa, datada no ano de 1915, nos encontramos com a narrativa feita pela mãe de Cassiano, Dona Senhora. Numa mescla de humor e introspecção, acompanhamos o drama dessa mulher que se divide entre os desejos de liberdade e um amor relativamente grande por seu esposo, Romeu Barroso. A narrativa de Dona Senhora nos desenha o ambiente familiar e, principalmente, os preparativos da família para fazer uma viagem até Maceió, com o objetivo de visitar o pai da matriarca. Essa narração vai sendo construída como uma forma de preparar o leitor para as tragédias² que aguardam esse núcleo familiar.

Em um salto no tempo, proposto pelo enredo, chegamos ao ano de 1955, com a narração agora feita por Arcanja, sobrinha de Dona Senhora, que introduz a narração dos acontecimentos a partir da reflexão de que “Naquele tempo a morte nada valia para Arcanja e para ela. Pouco significava. Ninguém acreditava na sua sombra; nunca poderia atingir as pessoas da família” (OP. CIT., 1997, p.97). Arcanja parte dessa consideração para concluir que agora

²O termo tragédia aqui refere-se à catástrofe ocorrida, não propriamente à forma artística.

ela, a morte, era uma sombra a vagar por entre a família, primeiramente pela morte inesperada de Romeu, consequência de uma praga. A primeira catástrofe familiar que antecede uma maior, a da matriarca.

Com a morte do esposo, Dona Senhora se vê entre a culpa atribuída pelos familiares a si pelo falecimento do marido e sua dor pela perda. Situação esta que devastou essa personagem, como vemos:

Parece mentira [...] mas no que concerne à família de tio Romeu, aquela tragédia medonha, começada em Palmeira dos Índios, foi apenas a primeira derrocada entre outras desgraças refluente cujo alcance ainda continua a fluir. Dois meses depois, secundando a má notícia, tia Senhora reapareceu aqui em má figura, irreconhecível-criatura devastada. Aquela pompa de mulher que mais parecia uma imperatriz se desmanchava num arangaço pelancudo (DANTAS, 1997, p.128).

Como um vetor de uma catástrofe ainda maior do que do marido, Dona Senhora assume a culpa tão imposta e enlouquece, ao repetir incessantemente: “Fui eu quem arrumei essa viagem- clamava num refrão aos quatro ventos-, destruí a minha vida, carreguei o meu amor pras mãos da morte!” (DANTAS, 1997, p.143). Jogada aos infortúnios do destino, é levada para um hospício em Recife, e lá desfalece, inversamente a toda vaidade que lhe constituía em vida: “Houve quem avistasse tia Senhora de cabeça rapada cheia de lêndeas, malcheirosa, metida num chambre imundo, vagando no pátio do manicômio com ares de fantasma. Foi a derradeira imagem que deixou” (OP. CIT. 1997, p.150).

Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, pontua que um dos constituintes da tragédia é o jogo entre ordem, desordem e a constituição de uma nova ordem. O acontecimento trágico, nos termos de Williams (2002) é o responsável pela recriação de novas ordens. Trazendo essa contribuição para a hermenêutica do romance, podemos considerar que esses dois acontecimentos trágicos, em específico, são a desordem que formulará uma nova ordem para o nosso personagem principal. Essas duas catástrofes são apenas o início de um percurso trágico da vida do Cassiano órfão. É uma nova ordem estabelecida que já não se quer tão ordem assim, como veremos a seguir.

A INCOMUNICABILIDADE DO INDIVÍDUO

Ainda Segundo Williams (2002), o cenário atual da tragédia é o meio de tensão entre o velho e o novo. É evidente que nessa abordagem autor toma uma perspectiva de mudança social em larga escala, mas sua colocação nos vale para fazer-nos refletir sobre a condição de nosso personagem. Ainda pela ótica da narração de Arcanja, agora esposa de Cassiano, vemos-la refletir sobre a personalidade do mesmo antes, no momento, e pós-tragédias. Antes, ainda como Barrosinho, Arcanja o define como menino confiante e feliz, agora, depois do contato com a modernidade, por ter ido estudar na cidade grande, passou ser uma pessoa desambientada e esquisita:

Quem era aquele sujeito grã-fino, em bisonho requinte paramentado? Ninguém esperava mais o filho de tio Romeu. Enfrajolado nuns trinquês, todo chique, calçado de luvas, roupa vincada, aparecera bem trajado do verniz do sapato Clark ao claro Ramenzoni em tom palha. Tanto tempo fora, e não encontrou vivas, nem razoável recepção [...]. Cassiano figurava alma viva, desorientado, com ares de encabulagem (DANTAS, 1997, p.158).

Resultado da tensão entre o velho e o novo, carregado por passado trágico, Cassiano agora tornara-se, para Arcanja, uma “cubuca vazia”, e esse esvaziamento pode ser traduzido pela tragicidade de um indivíduo pertencente a um “entre lugar”, posto quem mesmo modernizado, Cassiano mantinha a “encabulagem”. Por fora, um sujeito com ares de requinte, vestido a última moda. Por dentro, uma personagem que mesmo tendo estudado nas melhores escolas não tinha conseguido desenvolver sua inteligência, e se utilizava de escritores literários e filósofos apenas como um meio de decorar deles algumas frases de efeito. Para Eagleton (2013, p. 288):

O ‘homem trágico’ está preso entre um ideal que é irrefutável, mas cada vez mais ausente, e um mundo empírico que está presente, mas é moralmente sem valor. Já que valor absoluto esvaiu-se da vida cotidiana, o protagonista trágico é levado a rejeitar o mundo; mas, se o valor absoluto desapareceu, então o único lugar a partir do qual ele pode lançar sua rejeição é o próprio interior do mundo que ele despreza (EAGLETON, 2013, p.288).

Esse ser paradoxal era o mesmo que não conseguia estabelecer nenhum contato proficiente com seus familiares, inclusive com sua esposa.

Sua incomunicabilidade provinha de uma rejeição do mundo, um desprezo não só pela vida cotidiana, como pontua Eagleton (2013), mas sim pela vida como um todo, incluindo todos os tipos de ações e relações.

A SOLIDÃO

O esvaziamento desse personagem é amenizado pelo nascimento do seu primeiro e único filho, Remígio. Com Arcanja já falecida em detrimento de uma tuberculose, o contato entre pai e filho é estreitado pela ausência da mãe, o que reduz a escuridão na qual essa personagem vinha afundado, mas não é o suficiente para ser uma ação redentora, como vemos na reflexão do narrador pós-diálogo entre pai e filho: “Esses dois, calados na corrente do ordinário, só sabem travar conversa divertida, caçoando entre si em lealdosa e brincalhona camaradagem. No resto, é o silêncio que impera de raízes esgalhadas nas funduras (...) Seu Barroso, arqueado nos seus abismos; e o filho, ainda atrapalhado com a vida de homem que principia.” (DANTAS, 1997, p. 198).

É exatamente esses abismos de Cassiano que mais uma vez o afastam de qualquer tipo de relacionamento. Sua incomunicabilidade, fruto de todos os acontecimentos trágicos que até então o circundaram, agora é a responsável por afastar dele o próprio filho, que quanto mais caminha para a maturidade, mas vê no pai a figura de um fracassado, esvaziado, tolo. Ainda considerando a concepção cíclica de ordem, desordem e ordem fundamentada por Williams (2002), percebemos que esse jogo tem desenhado toda a narrativa. Cassiano perde os pais, uma nova ordem então é posta, ordem essa que é desordenada pela não adaptação do indivíduo ao seu meio. Essa desordem, por sua vez, é substituída pelo alívio da presença do filho, mas logo é permutada pelo abandono e desprezo do mesmo, atitude que só tende a aumentar no decorrer da narrativa.

A solidão, companheira da juventude e da maturidade, começa se tornar cada vez pior, e os dilemas de Cassiano passam a ser cada vez mais interiores, o que nos remete à Sarrazac (2013) quando pontua que os conflitos trágicos modernos são intrasubjetivos. Toda uma vida trágica, para esse personagem, se revelará agora em sua ruminação do passado, fruto de sua grandiosa solidão e isolamento, como veremos a seguir.

A MEMÓRIA: UM MECANISMO DO TRÁGICO

Como já antecipado, Francisco José Dantas semeia sua escrita no solo da memória e com Cartilha do Silêncio não poderia ser diferente: o arremate do romance se dará exatamente com a rememoração feita pela narração de Cassiano, no ano de 1974, já idoso. Como coloca Bosi (1994) em relação à rememoração do longevo:

Bem outra seria a situação do velho, do homem que já viveu sua vida. Ao lembrar-se do passado, ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando do próprio passado, da substância mesma de sua vida (BOSI, 1994, p.60).

O retorno aos tempos idos, para Cassiano, não só representa a procura da substância de sua vida, como também é uma maneira, segundo ele, de desfazer todas as conclusões referidas a ele por seus familiares.

No entanto, é importante ressaltar que no tempo narrativo na qual nos encontramos Cassiano se encontra no extremo de sua solidão. Acompanhado apenas de sua ajudante Laurentina, há anos espera pela visita do filho que se faz ausente, inclusive, nas principais datas comemorativas da família por anos consecutivos, pouco se importando em semear a quimera vã do pai em tê-lo presente. Quase cego, maculado fisicamente pelas mazelas da finitude, chegamos em um ponto do trágico moderno que, como coloca Sarrazac (2013) a ação torna-se altamente reflexiva.

Essa ruminação proposta por Cassiano desenha-nos um quadro do que viria a ser a memória como um mecanismo do trágico. Isto porque, ao depositar

na escrita memorialística a possibilidade de reaver as injustiças a ele atribuídas, Cassiano acaba por tentar acertar as contas consigo mesmo. O retorno, por meio dos mecanismos da memória, para este, não é apenas uma distração, mas a única maneira de suportar o presente e a ausência de certeza do futuro: “No tango desta idade derradeira, os olhos só se refrescam quando se viram pra dentro ou caminham para trás. Setenta e três janeiros, faz hoje!” (idem, 1997, p.287). O arremate trágico desse romance que, como coloca Sarrazac (2013), vai sendo *revelado* no decorrer da vida dos indivíduos, não está na morte, acontecimento classicamente esperado, mas sim na solidão do presente que o imputa um retorno ao passado, nem que seja para remontar as memórias-dor que constituíram toda uma existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos observar no decorrer deste estudo, as contribuições modernas sobre a condição trágica do ser humano colaboraram para a hermenêutica da obra em questão. Por meio do estudo acima elaborado, pudemos interpretar e considerar *Cartilha do Silêncio*, como, de fato, uma cartilha do trágico. A compreensão do trágico como “um pavio que queima lentamente”, nos termos de Sarrazac (2013), fez-nos aguçar o olhar para os aspectos da vida do nosso personagem e encontrar nele os retalhos que formavam o tecido trágico de uma existência por completo.

A tragédia, para além do gênero, torna-se um acontecimento catastrófico, que inicia toda a tragicidade que acompanhará Cassiano até a velhice. Responsável por esvaziá-lo, ou seja, torná-lo impessoal, cabisbaixo, perante os outros indivíduos, a morte passa a não ser mais o arremate trágico, mas sim o “ponta pé” inicial para o trágico intrasubjetivo, do homem comum, que na sua subjetividade volta-se para dentro e lá ruma todas as suas falhas e/ou desgraças em vida.

A incomunicabilidade passa a ser uma das consequências. Se a vida, no presente, não faz sentido, o ensimesmamento torna-se profundo, e nenhum contato externo acontecerá com eficiência. Recolhido a si, esse homem do trágico moderno, como visto no romance analisado, também é o homem que

não se adequa, por consequência do seu fechamento, às mudanças socioeconômicas. Locado numa espécie de “entre lugar”, ele não consegue voltar ao seu estado inicial, muito menos adaptar-se ao atual.

A falta de adaptação continua com um ritmo trágico que conduz a vida dessa personagem, que ao tornar-se pai experencia a mais profunda solidão, por não conseguir acompanhar o desenvolvimento do filho. Este homem trágico moderno recriado em *Cartilha do Silêncio* é, por fim, um homem aprisionado à rememoração, a ruminação propriamente dita dos acontecimentos dolorosos que o acometeram e que poderiam justificar todo o seu isolamento. É o trágico do homem velho, marcado pelas mazelas da finitude, sem perspectivas de futuro, numa solidão profunda e corrosiva no presente, e arraigado às memórias-dor do passado.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de Velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DANTAS, Francisco J. C. **Cartilha do Silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- LESKY, A. O problema do trágico. In: _____. (Org.). **A tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- MACHADO, R. Poética da tragédia e filosofia do trágico. In: _____(Org.). **O nascimento da trágico: de Schiller à Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SARRAZAC, J-P. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**. Campinas, v.4, p. 3-15, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AS NEGOCIAÇÕES ENTRE O DEUS MÚLTIPLO E OS MÚLTIPLOS DEUSES NA OBRA DE MIA COUTO

José Aldo Ribeiro da Silva

A experiência do divino é mais antiga, imediata e original que todas as concepções religiosas. Não se esgota na ideia de um Deus pessoal e tampouco na de muitos: todas as deidades emergem do divino e retornam ao seu seio (Octavio Paz).¹

Com o admirável discernimento peculiar aos grandes intelectuais e poetas, Octavio Paz convida-nos a refletir sobre a essência das divindades que ao longo da história vêm povoando o imaginário dos mais variados povos e chama-nos a atenção para o fato de que algo muito maior que as imagens singulares construídas para a representação dos deuses encontra-se no cerne da edificação de altares pelo homem. Suas reflexões colocam em evidência a ideia de que o sagrado antecede toda e qualquer experiência religiosa e não está somente presente nos rituais, cerimônias e textos relacionados diretamente ao universo das religiões. Como índices que comprovam essa tese, o intelectual mexicano enfatiza, sobretudo, os pontos de aproximação entre as experiências estética e religiosa, destacando as convergências entre poesia e religião. Seu exercício reflexivo ressalta que o homem “é apetite perpétuo de ser outro” (PAZ, 2012, p.274) e, por isso, carrega em si a inquietante necessidade de transcendência, de superação das limitações existenciais inerentes à sua condição, frequentemente amenizada pela “imersão nas águas originais da existência” (PAZ, 2012, p.34), possível por intermédio de experiências religiosas e estéticas.

Sendo o divino anterior às imagens de Deus construídas pelos homens ao longo de sua história, estas últimas são reflexos das tentativas humanas de racionalização de suas experiências em face ao sagrado que se descortina em seu mundo e diante das vivências proporcionadas pelo contato com os fenômenos da natureza que ultrapassavam (e em muitos aspectos ainda

¹ *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.274.

ultrapassam) os limites da compreensão humana. A ausência de explicações que possibilitem o entendimento de sua origem e a angústia frente à sensação de finitude, somadas à observação de uma realidade muitas vezes percebida como problemática e contraditória, levaram o homem, ao longo dos tempos, a erguer altares para as divindades que, segundo Freud (1997, p.40), lhe ajudam a explicar o que ele não consegue descobrir por si mesmo e, por isso, reivindicam a sua crença.

As inquietações apontadas Freud, bem como a antecedência do divino em relação às divindades, postulada por Paz, oferecem-nos caminhos para a compreensão da pluralidade que perpassa as representações de Deus, ou dos deuses – no caso das religiões politeístas –, no interior das mais diversas comunidades religiosas.

Partindo do pressuposto de Eliade, de que “o único meio de compreender um universo mental alheio é situar-se *dentro dele*” (ELIADE, 2010, p.135, grifos do autor), entende-se que os textos literários de um país têm muito a dizer sobre o acervo cultural do povo que o habita e, conseqüentemente, sobre as crenças religiosas alimentadas pelo mesmo, por possibilitarem uma espécie de imersão nesse universo mental do outro, através do contato com anseios e inquietações discursivamente recriados que fazem parte de suas vivências. Sendo assim, propomos uma leitura da obra de Mia Couto na perspectiva de ressaltar a maneira como a(s) figura(s) divina(s) é(são) considerada(s) pelos seres que povoam suas narrativas, tendo em vista a pluralidade e a complexidade das relações entre homem e sagrado.

As narrativas do escritor moçambicano Mia Couto, como já observava Maria Lúcia Lepecki em um dos estudos pioneiros sobre o autor, “enraízam-se na história da comunidade”, e por isso acabam por “referir, sempre (ainda que por sugestão subtilizada quase ao máximo), a realidade concreta de Moçambique” (LEPECKI, 1988, p.177). Desse modo, embora suas histórias sejam coloridas por tons do poético que lhes conferem universalidade, é interessante que não se percam de vista as relações que elas mantêm com as vivências do povo moçambicano. Uma análise da presença de Deus nas páginas compostas pelo referido autor permite-nos uma produtiva reflexão

sobre as experiências religiosas do povo moçambicano, em particular, e do homem contemporâneo, de modo mais geral.

Sabe-se que Moçambique é um país de independência recente, marcado por violentos conflitos entre os povos colonizador e colonizado e, por isso, ao analisar a presença de Deus na obra de Mia não se pode deixar de atentar para o fato de que os deuses cultuados pelos povos que viviam às margens do Índico foram violentamente confrontados, ao longo da história do país, com o Deus “transportado” nas embarcações portuguesas que aportaram em terras moçambicanas. A violência com que o processo de dominação colonial tentou impor as crenças dos povos lusitanos aos habitantes das terras colonizadas forjou um complexo processo de intercessão entre as visões de mundo dos portugueses e dos moçambicanos do qual nenhuma das partes saiu incólume. Sabe-se que o desejo de propagar crenças religiosas foi uma das forças que impulsionaram as grandes navegações portuguesas. A imposição de crenças aos povos nativos forçou as hibridizações entre as crenças dos colonos e dos colonizados.

Na tentativa de demonstrar as formas como as divindades se fazem presentes na obra de Mia Couto, analisamos nas páginas subsequentes o livro *A Varanda do Frangipani* (2007), observando de que forma as personagens da narrativa relacionam-se com seu(s) deus(es) e quais os pontos de convergência entre os conflitos por elas vivenciados e situações recriadas em outras narrativas do escritor.

Em *A Varanda do Frangipani* deparamo-nos com o insólito, logo de saída, à medida que entramos em contato com a personagem Ermelindo Mucanga, que conduz, de certo modo, o relato que será desenvolvido ao longo do livro e apresenta-se como um “xipoco”, uma espécie de fantasma que, segundo ele próprio nos conta, encontra-se nessa condição por não ter sido cuidado após o falecimento de acordo com os preceitos de sua tradição. A história que nos vai sendo narrada desenvolve-se em torno da investigação da morte de Vasto Excelêncio, diretor de um asilo situado em Moçambique, que é investigada pelo inspetor Izidine Naíta. Ermelindo Mucanga, incomodado com a situação de estar sendo forçadamente convertido pelo governo em herói nacional, após sua morte – segundo ele pela simples necessidade

governamental de criar um herói de sua raça, tribo e religião para amenizar os conflitos que ameaçavam seu domínio e não por ser ele autor de feitos dignos de admiração –, decide voltar ao mundo dos vivos, mas não em seu próprio corpo, pois ele não ambiciona viver novamente em mundo incessantemente maculado pela guerra, como o que se lhe apresenta no momento em que decide voltar à vida, e, por isso, ele elege o corpo do inspetor Izidine Naíta como sua morada temporária, pois acredita que um homem envolvido em semelhantes investigações não tem muito tempo pela frente no mundo dos vivos. Desde o princípio da narrativa, se percebe que estamos diante de crenças diferentes das que foram impostas pelo povo português em Moçambique, apesar de, em determinados momentos da história narrada, ser perceptível a intercessão entre crenças religiosas de proveniências diversas, como tentaremos demonstrar mais adiante.

No texto, ao refutar sua consagração como herói nacional, Ermelindo compara o heroísmo à condição de santo e nega-se a ser tratado pelas pessoas de forma semelhante a essas figuras presentes no imaginário religioso: “um herói é como o santo. Ninguém lhe ama de verdade. Se lembram dele em urgências pessoais e aflições nacionais. Não fui amado enquanto vivo. Dispensava, agora, essa intrujice” (COUTO, 2007, p.12).

A comparação entre heróis e santos é muito produtiva se consideramos que, como destacam Magalhães e Portella (2008, p.77), “há religiões que concebem a salvação através de um herói mítico”. Ao aproximar heroico e santidade, a personagem, contrariando ao que se espera de um discurso sobre essas instâncias, destaca-lhes o lado menos positivo, trazendo à tona o fato de que a admiração por heróis e santos não é gratuita. O homem, em termos gerais, clama por essas figuras nos momentos de angústia e, se preserva-lhes o respeito e, no caso específico dos santos dirige-lhes orações constantemente, é porque espera que eles o protejam das forças avassaladoras de um mundo que, em muitas situações, o amedronta e ameaça. De acordo com Freud,

Quando o indivíduo em crescimento descobre que está destinado a permanecer uma criança para sempre, que nunca poderá passar sem proteção contra estranhos poderes superiores, empresta a esses poderes as características pertencentes à figura do pai; cria para si

próprio os deuses a quem teme, a quem procura propiciar e a quem, não obstante, confia sua própria proteção (FREUD, 1997, p. 39).

A afirmação freudiana demonstra a relação de dependência que se estabelece entre homens e deuses. Enquanto os primeiros dirigem-se aos últimos em busca de proteção, estes têm suas origens justamente na sensação de vulnerabilidade diante das forças superiores que estão presentes no mundo habitado pelos homens. Esta parece ser a relação que é colocada em evidência pela personagem de Mia Couto, quando a mesma estabelece uma comparação entre heróis e santos. A busca pelo auxílio dos santos é ressaltada na analogia realizada pela personagem e, com isso, a interdependência entre deuses e homens também é posta em evidência.

E, na narrativa, as recorrências a entidades a quem se atribui o poder de proteção são constantes. Ainda nas primeiras páginas do livro, temos a recriação de um mito que remonta aos primórdios da existência humana. Veja-se:

Deus enviou o camaleão como mensageiro da eternidade. O bicho demorou-se a entregar aos homens o segredo da vida eterna. Demorou-se tanto que deu tempo a que Deus, entretanto, se arrependesse e enviasse um outro mensageiro com o recado contrário. Pois eu sou um mensageiro às avessas: levo recado dos homens para os deuses. Me estou demorando com a mensagem. Quando chegar ao lugar dos divinos já eles terão recebido a contrapalavra de outrem (COUTO, 2007, p. 12).

É digna de notoriedade, no fragmento transcrito, a maneira como Deus é apresentado. Ele é tratado como um ser que traça um determinado plano e, por isso, encaminha uma mensagem ao homem, mas, entre o plano e sua consolidação, se arrepende da decisão tomada e, por isso, toma uma iniciativa contrária a sua resolução. Desse modo, a onisciência divina é desconstruída nessa passagem de caráter mítico, pois o Deus que age, ao mesmo tempo em que orienta o futuro do homem, é um ser capaz de arrependimentos por seus atos, o que o demonstra que ele não está previamente ciente de tudo o que pode ocorrer antes de tomar determinadas medidas. Por outro lado, nota-se que nessas poucas linhas, o Deus único, autor da mensagem é convertido em deuses. A personagem que conduz esse pequeno relato, apresenta-se como mensageira, não dos homens ao Deus único, que lhes enviou a mensagem primeira, mas dos homens aos deuses. Monoteísmo e politeísmo se

presentificam no interior da breve narrativa que assume feições míticas. A história contada revela faces diferentes da divindade à medida que expõe que quando a mensagem é enviada por Deus, ela provém de uma fonte única, mas quando o movimento se inverte, os homens tendem a tentar comunicar-se cada um a seu modo com deuses plurais. Mesmo iniciando seu relato com a referência a um só Deus – grafado com inicial maiúscula, como é costume nos discursos religiosos monoteístas –, o narrador, além de afirmar que os homens enviam mensagens aos deuses, finaliza sua história com o uso do pronome “eles” para se referir ao divino, o que denota a admissão da existência de mais de um deus.

Aldo Natale Terrin observa que “toda a realidade está em relação de interdependência com a nossa concepção do mundo” (TERRIN, 2004, p.131). Opinião também expressa por Antonio Magalhães, ao afirmar que “Deus, símbolo *par excellence* da infinitude é sempre relacional e se deixa conhecer nas relações que estabelece com o ser humano, o qual, por sua vez, é o responsável por escrever, narrar, anunciar, em suas formas finitas, quem e o que Deus é” (MAGALHÃES, 2012, p.21). Em diferentes contextos, ambos os autores chamam a atenção para a relatividade do que se considera verdadeiro e nos permitem constatar que mesmo as verdades aparentemente inquestionáveis, que funcionam como fundamentação de crenças religiosas, estão sujeitas a negociações de sentido provenientes das experiências do homem ao longo de sua história. Desse modo, atitudes como a de Ermelindo Mucanga, narrador da passagem anteriormente transcrita, trazem à tona a pluralidade que permeia a representação de Deus no imaginário humano ao longo do tempo.

E na narrativa, Ermelindo não é a única personagem que apresenta uma visão notadamente plural de Deus. Os anciãos que habitam o asilo são entrevistados pelo inspetor e, surpreendentemente, confessam-se todos culpados pela morte do diretor. Suas confissões refletem não só sua intenção de ludibriar o investigador, posteriormente ressaltada pela enfermeira Marta Gimo (que por cuidar dos habitantes do asilo conhece suas intenções em relação ao policial), mas revelam suas tristezas em relação à realidade que os cerca e, ao mesmo tempo, apontam para suas crenças em relação às

divindades em que acreditam. Exemplo disso é o primeiro diálogo que Izidine – o policial – estabelece com um dos moradores do asilo:

Colocou o homem à vontade: ele tinha a noite inteira. O velho sorriu, matreiro. E explicou-se assim: - é que aqui, falamos demais. E sabe porquê? Porque estamos sós. Nem Deus nos faz companhia. Está a ver lá?

- Lá, onde?

- Aquelas nuvens no céu. São como estas cataratas nos meus olhos: névoas que impedem Deus de nos espreitar. Por isso, somos livres de mentir, aqui na fortaleza (COUTO, 2007, p.23-24).

Diante de uma realidade hostil, crivada pelas farpas de uma violenta guerra, o ancião afirma estar distante do campo de visão de Deus e compara a incapacidade de Deus de perceber sua situação à enfermidade ocular que o acomete. O Deus ao qual ele se refere não seria onisciente, pois as nuvens o impediam de enxergar as agruras pelas quais os habitantes do asilo passavam. Suas crenças são fragilizadas pelo sofrimento e, mesmo não o impedindo de aceitar a existência de um Deus, elas o impedem de confiar nele. Não estamos diante de uma personagem que confia na figura do Criador, embora ela admita a sua existência. A divindade é tratada pelo ancião como um ser que possui as vulnerabilidades humanas: Ele pode não estar vendo o que se passa no asilo, uma vez que as nuvens que cobrem os céus não permitem que seu olhar alcance aquele lugar.

O Deus que nos é até então apresentado no texto de Mia Couto é um ser que passa por situações semelhantes àquelas que são vivenciadas pelos homens. O próprio “xipoco”, Ermelindo Mucanga, em diálogo com um pangolim – mamífero que segundo ele o acompanha e é sagrado, inclusive por possuir o poder de dialogar com os mortos – ao passar pelas sombras da árvore que ele tem como sagrada, o frangipani, ouve a seguinte afirmação de seu interlocutor: “Aqui é onde os deuses vêm rezar” (COUTO, 2007, p.17). Semelhante constatação, feita pelo animal tido como sagrado pela personagem, revela-nos as crenças politeístas presentes no universo recriado por Mia Couto e sugere que os deuses presentes na narrativa cultivam práticas similares às que são adotadas pelos homens. De acordo com a afirmação do pangolim, os deuses teriam também um lugar para o qual se dirigem para fazer suas preces. Essa constatação, mesmo se considerada como uma metáfora que ressalta a beleza da sombra do frangipani, é interessante por trazer à tona, mais uma vez, a

crença na existência de mais de um Deus e ressaltar a importância que a árvore adquire no contexto recriado. Não se deve perder de vista que, como observa Seabra, “A força simbólica das árvores tem lugar especial em quase todas as mitologias. Cada cultura tinha, ou tem, sua árvore sagrada” (SEABRA, 1996, p.72).

A humanização dos deuses, sugerida pela observação da personagem de que as divindades ergueriam suas preces à sombra do frangipani, é uma das constantes que as singularizam ao longo da narrativa de Mia Couto. O Deus único e os muitos deuses que são referidos nas páginas da ficção de Mia Couto possuem limitações semelhantes às dos seres humanos e até mesmo sentimentos que os humanizam.

Em páginas posteriores do texto de Mia, um ancião de origem moçambicana, chamado Nhonhoso, traz à tona em seu discurso de confissão do assassinato do diretor do asilo (como já ficou dito aqui, todos os anciãos entrevistados declaram-se culpados pela morte de Vasto Excelêncio e confessam o crime antes mesmo de serem acusados) uma conversa que teve com Xidimingo, um português que há muito tempo deixou sua terra natal e vive com os moçambicanos, recluso no abrigo, e nos permite entrever tanto a visão do moçambicano frente à condição do português exilado, quanto à visão que o português tem a respeito da divindade em que acredita:

Ficamos a olhar a enganosa quietude do mar. No céu farinhavam as primeiras estrelas.

- Mas essa árvore, por que você lhe põe tantas importâncias?

- Me deixe conversar com o mar.

Voltei atrás e me sentei ao lado do português. Senti, naquele instante, tanta pena dele. O homenzito iria morrer aqui, longe dos antepassados. Seria enterrado em terra alheia.

Ele, sim, estava condenado a mais terrível das solidões: ficar longe dos seus mortos sem que, deste lado da vida, houvesse familiar que lhe deitasse cuidados. Nossos deuses estão aqui perto. O Deus dele está longe, para além das vistas e das visitas.

- Você reza a Deus, Xidimingo?

Ele negou com a cabeça. Respondeu que só rezava quando não queria falar com Deus. Eu me ri, para disfarçar a gravidade da ofensa.

- Sabe Nhonhoso: eu já ganhei muita desilusão com Deus.

- Então?

- Por exemplo-me: esse Deus é muito preguiçoso, você sabia?

- Mentira. Deus segura estrelas, milhões delas em milhões de noites. Alguma vez se cansou?

- Estou-lhe a dizer, o tipo é um preguiçoso.

- E por que diz isso?

- Porque ele não trabalha: só faz milagres.

- Desdiga isso, mano. Que isso e pecado criminal.
- Nem Deus quer saber de pecado. A única coisa que Deus quer, sabe qual é? Ele quer é fugir do Paraíso. Pirar-se daquele asilo.
- Bom, lá nisso, somos parecidos com Deus (COUTO, 2007, p.66).

Observe-se que a preocupação do moçambicano em relação ao português centra-se, sobretudo, na distância que ele mantém com seus antepassados, que poderiam lhe conferir cuidados ao longo da vida. O Deus único do português é considerado pelo moçambicano, mas como uma divindade que pertence ao outro. Como fica claro na sequência textual que transcrevemos, o africano acredita que o Deus do português existe, mas não crê na sua onipresença, nem na sua onipotência. Tal divindade estaria longe das terras moçambicanas e, por isso, não poderia ajudar seu “filho” a suportar os entraves de sua caminhada no mundo dos vivos, nem intervir em seu favor em seu momento de transição para o mundo dos mortos. Para o moçambicano, as vistas do Deus dos portugueses não alcançariam as suas terras, nem ele seria capaz de se presentificar naquele lugar. Por outro lado, seus deuses – e aqui se percebe o politeísmo reinante no contexto social recriado pela narrativa – estariam presentes naquela terra, mas não teriam como missão cuidar do homem português que estaria ligado a uma outra divindade. Pode-se afirmar que, no universo ficcional arquitetado por Mia Couto, o Deus único da religião monoteísta imposta pelos portugueses é, de certa maneira, conhecido pelos moçambicanos, mas divide espaço com os seus deuses e não é capaz de substituí-los.

Ainda no diálogo anteriormente citado, é digna de ênfase a negação do português quando indagado sobre sua devoção ao seu Deus. Xidimingo afirma que só reza quando não quer falar com Deus, o que demonstra sua desilusão diante dos preceitos de sua suposta religião. Desapontamento que é confirmado quando a personagem confessa que já teve muitas desilusões com Deus e o dessacraliza dizendo que Ele é preguiçoso e, por isso, não trabalha, só faz milagres. O português coloca em questão a mitologia que fundamenta suas crenças religiosas ao comparar o paraíso a um asilo. Essa analogia é pertinente se levamos em consideração que no paraíso, tal como é descrito na mitologia cristã, não haveria trabalhos a serem executados e o homem se manteria em constante repouso, tal como um velho impossibilitado pelas

consequências da idade mantém-se inerte em um abrigo para idosos. Deus mais uma vez é humanizado ao ser adjetivado como preguiçoso e essa caracterização não só promove a antropomorfização da divindade, mas agencia sua profanação, se levamos em conta que a preguiça é considerada uma das mais graves faltas dos seres humanos. O posicionamento da personagem coloca-nos em face de um Deus imperfeito, defeituoso, portador de falhas humanas.

Em linhas posteriores da narrativa, Nhonhoso, o moçambicano, conta a origem dos homens conforme suas crenças e, desta feita, traz a lume uma história povoada por deuses:

Primeiro, o mundo era feito só de homens. Não havia árvores, nem animais, nem pedras. Só existiam homens. Contudo, nasciam tantos seres humanos que os deuses viram que eram de mais e demasiado iguais. Então, decidiram transformar alguns homens em plantas, outros em bichos. E ainda outros em pedras. Resultado? Somos irmãos, árvores e bichos, bichos e homens, homens e pedras (COUTO, 2007, p.67).

Vemos aqui um mito da criação que possui contornos bem diferentes dos defendidos pela tradição cristã. De acordo com o homem moçambicano, homens, animais, plantas e pedras estariam em pé de igualdade diante de seus deuses e seriam irmanados porque nos tempos de antigamente todos teriam sido humanos. Voltamos nesse ponto da narrativa à crença na existência de muitos deuses e o que se percebe na passagem mítica narrada é a evocação de um discurso que vai contra a hierarquia que a mitologia cristã estabelece entre o homem e os outros seres. No conhecido mito fundador, de Adão e Eva, temos a figura do homem como central em relação aos demais seres, uma vez que é ao homem que o Criador confere o poder de denominar os outros seres e tudo parece estar disposto de modo a satisfazer suas necessidades. No mito recriado nas páginas de *A Varanda do Frangipani* temos animais e plantas que foram criados no mesmo momento que o homem e só depois foram diferenciados dele. É notória, na narrativa do moçambicano, a valorização das diferenças, pois, segundo o homem, os deuses decidiram transformar homens em animais, plantas e pedras porque estavam insatisfeitos com a homogeneidade de sua criação. Tem-se, portanto, um mito fundador que valoriza as diferenças e fundamenta-se na pluralidade desde o início por

colocar em evidência uma criação oriunda das ações de mais de um Deus. Enquanto o mito de Adão e Eva tende a trazer a lume a unificação (até mesmo Eva emerge a partir de uma parte de Adão, ou seja, os dois seriam partes de um todo; o Deus que os cria é único) e a singularidade, o mito narrado pelo ancião moçambicano, no interior da narrativa, remete à pluralidade desde o princípio, uma vez que fala em um tempo em que havia “homens” no plural.

A Varanda do Frangipani é uma narrativa que traz à tona a pluralidade e convida-nos à meditação sobre as diferenças. As personagens moçambicanas, como Ermelindo Mucanga – “xipoco” – e Nhonhoso, embora falem de deuses no plural, revelam em seus relatos o conhecimento do Deus único defendido pelos portugueses. Xidimingo, o português que habita o asilo, revela sua desilusão com seu Deus e constata que é impossível sair de África da mesma forma que se ingressa no continente, pois as influências culturais recebidas ao longo da passagem pelo continente transformam a visão de mundo do estrangeiro. Analise-se sua assertiva: “Hoje eu sei: África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma” (COUTO, 2007, p.47). É digno de nota o fato de que a transformação para a qual a fala do velho português aponta é de natureza transcendental. É a alma do continente que metamorfoseia o estrangeiro, ou seja, as experiências de transcendência presentes em África modificam o olhar dos homens que por ali passam.

Na narrativa ressaltam-se as metamorfoses sofridas pelo português em sua passagem pelo continente africano. Outra personagem que aos olhos dos habitantes do asilo alimenta as crenças impostas pelos portugueses, a esposa de Vasto Excelência, sugere a um dos anciãos, que deseja fugir do alcance do diretor do asilo, que busque Nãozinha, uma feiticeira que também é moradora do abrigo para receber bênçãos que lhe possam proteger ao longo de sua fuga:

- Salufo, não vá assim, sem preparação.
- O que devo fazer, senhora?
- Eu estive a pensar. Consulte Nãozinha, ela pode abençoar sua viagem.
- A senhora, assim mulata, tão portuguesa de alma, a senhora acredita nessas coisas?
- Acredito, Salufo (COUTO, 2007, p.105).

Mesmo tendo uma educação portuguesa, como ressalta seu interlocutor, a personagem não esconde a sua crença nos poderes da feiticeira e com isso se

percebe que os diálogos entre crenças de proveniências diversas são incessantes ao longo do romance de Mia Couto. E, se por um lado temos personagens educadas pelos princípios portugueses que não escondem as influências culturais que receberam dos habitantes de Moçambique, também são colocadas em questão, ao longo do texto, as influências que o convívio com as crenças religiosas dos colonizadores exercem sobre os povos moçambicanos. Nãozinha² – uma anciã cujo nome curiosamente constitui-se de uma negativa no grau diminutivo e que, ao aparecer em *A Varanda do Frangipani*, figura pela segunda vez na obra de Mia Couto, haja vista que sua primeira aparição no acervo literário do escritor moçambicano ocorre no conto “O adeus da sombra”, publicado no livro *Estórias abensonhadas* – é tida pelas personagens do romance como uma temível feiticeira, apesar de em determinados momentos de suas conversas com os outros habitantes do abrigo deixar claro que não acredita em seus poderes de feitiçaria. Sua condição de feiticeira pressupõe o profundo conhecimento da tradição de seu povo e este acúmulo de saberes é confirmado na narrativa à medida que tomamos conhecimento da participação da anciã em práticas de feitiçaria que ajudaram a desvendar os mistérios por trás do sofrimento de Navaia Caetano – outro idoso que vive no abrigo – e ao passo que ela associa fenômenos naturais a crenças presentes no imaginário de seu povo. A velha, mesmo sendo temida pelo histórico de feitiçaria que muitos associam a ela é apresentada como a grande mãe, no interior da narrativa, pois ao descrevê-la, Nhonhoso destaca que ela vivia a utilizar ervas para manter a produção de leite materno em seus seios e vivia amamentando filhos imaginários abandonados durante a guerra. A feiticeira inicialmente parece uma guardiã da tradição, por conhecer minuciosamente os seus fundamentos, no entanto, ao ser procurada por um dos anciãos que viviam no asilo para abençoar sua fuga daquele lugar, devido ao já mencionado conselho que o idoso recebe da esposa do diretor do local, ela expõe a fragilidade de suas crenças, como se pode observar na

²A presença dessa personagem na narrativa de Mia Couto é amplamente significativa. No conto “O adeus da sombra”, publicado no livro *Estórias abensonhadas* (2009), ela aparece com uma curandeira, por todos conhecida como “Nãozinha de Jesus”, que encontra dificuldades para localizar suas plantas “curadoiras” em meio às paisagens devastadas pela guerra. Em *A Varanda do Frangipani* a personagem retorna, não mais com a locução adjetiva “de Jesus” associada a seu nome e, desta vez, como uma feiticeira temida por alguns dos anciãos e, aparentemente, incompreendida por muitos. O termo “de Jesus” parece ter se perdido de seu nome junto dos poderes de cura da anciã.

seguinte sequência da narrativa, em que se tem um diálogo entre Nãozinha e a esposa do falecido diretor do abrigo, presente em uma carta cuja autoria é atribuída a esta última:

Só sei que, essa noite, Nãozinha surgiu em minha casa. Para minha surpresa, ela me segurou ambas as mãos e me pediu:

- Você, Ernestina, não deixe partir. É que eu... eu não sou feiticeira de verdade.

- Não é?

- Nunca fui. Não tenho nenhuns poderes, Ernestina. O seu corpo parecia pedir um consolo. Mas a sua voz não deixava transparecer nenhuma fragilidade. De qualquer modo, a reconfortei:

- Você tem poderes, eu sei.

- Como é que sabe?

- Isso é coisa que uma outra mulher sabe ver.

Nãozinha sacudiu a cabeça, não sei se negando as minhas palavras, se renegando seu passado de falsidades. Enquanto o grupo de fugitivos ultimava seus preparativos, eu vi que Nãozinha rezava, implorando baixinho:

- Não vá, Salufo, eu lhe peço pela fé de Cristo!

Mas Salufo haveria de partir com todos os outros. Tinha esperado pela noite. Em respeito a um pedido da feiticeira (COUTO, 2007, p.105-106).

Ao posicionar-se diante da mulher do diretor do asilo segurando as duas mãos, a feiticeira parece estar se posicionado para rezar, reproduzindo um gesto muito comum entre os católicos. A negação de sua capacidade de realizar feitiços e, por extensão, conceder bênçãos denotam a fragilidade de suas crenças na tradição, que, inclusive, contrastam com a firmeza de sua voz, que conforme o relato não deixa transparecer nenhum tipo de entibiamento. Entretanto, é a recorrência às rezas e a invocação da fé em Cristo, que é feita quando ela desesperadamente pede para que o homem não parta em um momento em que ele não está presente para ouvi-la, que evidenciam a pluralidade que perpassa a identificação cultural da personagem. A feiticeira, no momento em que teme pelo futuro do homem a quem concedeu suas bênçãos, recorre à figura de Cristo para clamar por proteção. Nesse momento, sua crença no cristianismo é desnudada e, com isso, se percebe que, embora seja uma grande conhecedora da tradição, a anciã não escapa das influências exercidas pela presença dos princípios cristãos no lugar onde vive.

De acordo com Magalhães e Portella,

A relação do indivíduo com a doutrina normatizada como verdadeira por uma instituição religiosa e, por outro lado, com sua versão pessoal/vivencial da doutrina oficial é sempre ambivalente e ambígua, pois o indivíduo, em sua capacidade adaptável de sobrevivência, revelará como sua, a versão oficial ou pessoal de algo conforme as

circunstâncias. E neste ínterim, a pessoa não se vê necessariamente como contraditória ou infiel. Apenas assume a ambiguidade da vida, do ser humano e de suas estratégias de sobrevivência num mundo ao mesmo tempo plural e impositivo de modelos, onde o ser humano se acha na dialética do ser e não ser e do ser sem ser (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008, p.143-144).

É precisamente essa dialética do ser e não ser e do ser sem ser que transparece no comportamento da feiticeira no interior da narrativa de Mia Couto. A mulher confessa não acreditar em seus poderes de feitiçaria, mas em momento algum nega a legitimidade das crenças de sua tradição. Por outro ângulo, ao se deparar com uma situação que lhe aflige intensamente ela não recorre à sua tradição, mas invoca a figura de Cristo. A personagem toma como suas as crenças do outro, sem necessariamente abrir mão de seus princípios religiosos. Deparamo-nos mais uma vez, com uma situação em que uma personagem divide-se em entre seu(s) deus(es) e o Deus imposto pelo colonizador em seu país.

Um movimento inverso ao que observamos em *A Varanda do Frangipani* ocorre em outro romance de Mia Couto – *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003) –, que embora não constitua o foco da presente análise, merece ser comentado ao longo de nossa discussão por colocar em evidência o diálogo entre crenças religiosas no interior da obra do escritor moçambicano. Trata-se da história de um padre português – o Padre Nunes –, que ao se perceber em meio a uma violenta tragédia que causou a morte de muitas pessoas, busca, inicialmente, refúgio nas rezas ao seu Deus:

A primeira coisa que o padre fez foi ajoelhar-se e benzer-se. O silêncio que se impôs enquanto ele rezava parecia ser respeitado até pelo burro que, olhos cheios, contemplava, imóvel, o português. E assim se ficou, tudo em divino silêncio até que o padre se ergueu e abriu as portadas. Parara de chover e uma estranha quietude pairava sobre a encosta. Foi então que se escutaram os lamentos, gritos e prantos vindos do rio. As mulheres hasteavam a sua tristeza, sinal que a morte já procedia à sua colheita. Dulcineusa soltou as flores e saiu correndo. O padre seguiu a Avó, repuxando a batina para andar mais célere (COUTO, 2003, p.99).

Ao intenso momento de meditação do sacerdote seguem-se atos de desespero. O silêncio reinante no recinto em que ele ergue suas orações, parece ser por ele interpretado como a ausência de uma resposta à suas preces. E por isso, atitudes desesperadas começam a ser tomadas pelo sacerdote:

À medida que tomava conta da tragédia, o padre ia perdendo o esclarecimento, mais apalermado que o próprio João Loucomotiva. Retirou os óculos e atirou-os para o capim. Dulcineusa foi no seu encaço para lhe entregar o que ele havia deixado cair. Mas o religioso fez questão em negar. Preferia deixar de ver (COUTO, 2003, p.100).

Os atos do sacerdote denunciam seu desespero. O gesto de atirar os óculos no capim e a recusa, quando a outra personagem insiste que ele os coloque, são índices que apontam para a mudança de visão da personagem. Confrontado com o silêncio de seu Deus e com a consumação de uma tragédia violenta que dá cabo da vida de muitos de seus possíveis fiéis, o líder religioso em ato desesperado procura a ajuda de um feiticeiro:

E assim, pitosguiando aos tropeções, o sacerdote começou a deambular sem destino, parecendo que, para ele, qualquer direcção lhe servia. Dulcineusa seguia-o à distância, pesarosa por estar a assistir ao desintegrar do espírito do seu guia religioso. Rezava baixinho para que fosse coisa passageira mas o padre não dava mostras de recuperar. Perto dos pântanos, por fim, ele se deteve frente à casa do feiticeiro Muana wa Nweti. Após uma hesitação entrou na obscuridade da palhota. Pediu ao feiticeiro:

- *Atire os búzios, Muana wa Nweti.*

O adivinho, intrigado, levantou os olhos. O padre insistiu, encorajando: ele que atirasse os búzios que ele queria saber do seu destino, agora que os anjos o tinham deixado tombar, sem amparo, no vazio da incerteza.

- *Deixe os búzios falarem* (COUTO, 2003, p.100, grifos do autor).

Vemos nessa passagem de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* um líder religioso se entregando às crenças de uma tradição que a princípio não lhe pertencia e que, de acordo com o narrador, era por ele combatida nas pregações aos seus fiéis. Desalentado, diante do silêncio do seu Deus em um momento de profundo sofrimento, o padre rende-se aos poderes do feiticeiro e pede para que ele permita que os búzios lhe falem. A rejeição aos óculos nos remete a rejeição aos parâmetros impostos pela religião cristã. Sentindo-se tombar diante da ausência de forças que o possibilitem a mudança da realidade a sua volta o homem português rende-se aos deuses do outro.

Observe-se que nas duas últimas situações aqui analisadas são precisamente os líderes religiosos presentes nos universos ficcionais que parecem se render às crenças de uma tradição que não é sua. Pessoas que conhecem profundamente os princípios de sua tradição religiosa e de quem se

espera atos de entrega mais intensos à fé que mobiliza seus povos são justamente aqueles que se sentem cair diante do desamparo de suas entidades religiosas e, justamente por isso, clamam pelo auxílio do Deus do outro, no caso de Nãozinha, e dos deuses do outro, no caso do padre português. Suas atitudes refletem a dialética do ser e não ser e do ser sem ser, sobre a qual discorrem Magalhães e Portella (2008, p.143-144), no excerto anteriormente citado. Se aos deuses se atribui a missão de conferir proteção ao homem, mantendo-se com eles uma espécie de relação parental, como afirma Sigmund Freud, em *O futuro de uma ilusão* (1997), a sensação de desamparo diante dos conflitos vivenciados pelas personagens as conduz a um “rompimento” temporário com suas divindades e desencadeia a busca por proteção no seio de outro(s) deus(es).

Em um contexto em que crenças religiosas impostas pelo povo colonizador disputam e dividem espaço é natural que os diálogos entre as culturas promovam uma espécie de negociação entre os deuses cultuados por ambos os povos. As crenças religiosas presentes em um cenário como esse se encontram em diálogo ininterrupto.

Aldo Natale Terrin chama a atenção para o fato de que “a sombra é a própria luz vista por outro ângulo” (TERRIN, 2004, p.136). E as atitudes da feiticeira e do padre português, em parte, parecem comprovar essa premissa. No primeiro caso, a feiticeira, ao confrontar-se com um desafio para o qual não encontra soluções em sua tradição, invoca a fé de Cristo para aliviar sua aflição, embora não pareça seguir os preceitos dessa fé. No segundo, ao olhar de maneira nova para a tradição do outro – ato que na narrativa é metaforizado pela rejeição aos óculos que até então acompanhavam a personagem–, o padre português recorre às práticas religiosas que anteriormente condenava em suas pregações. As supostas “sombras” passam a ser vistas como “luz” pelas personagens no momento em que situações-limite fazem com que elas as observem por outro ângulo.

A instabilidade das relações entre o homem e seu(s) deus(es) no interior das narrativas de Mia Couto revela o caráter relacional das divindades, nos fazendo perceber que não é possível proferir palavras definitivas sobre as divindades, uma vez que elas se revelam através de experiências individuais e

as vivências religiosas são sempre singulares. E, nos textos de Mia Couto, as experiências individuais dos homens em face de suas divindades proporcionam uma série de ressignificações das crenças alimentadas pelas mesmas. Ressignificações estas que colocam em evidência os dilemas enfrentados pelo homem contemporâneo diante das muitas crenças religiosas com as quais convive. Tensões que não são exclusivas da contemporaneidade, mas foram acentuadas em contextos sociais em que os contatos entre as culturas foram promovidos pelas relações que se estabeleceram a partir dos processos de dominação colonial.

Ensina-nos Octavio Paz que “a experiência do sagrado não é tanto a revelação de um objeto externo a nós – deus, demônio, presença alheia –, mas um abrir nosso coração ou nossas vísceras para que surja esse “Outro” escondido” (PAZ, 2012, p.147). Ainda de acordo com o autor “o homem não está “suspenso na mão de Deus”, Deus é que jaz oculto no coração do homem” (ibid, p.148). Tais observações talvez sejam úteis para compreender a multiplicidade de representações de deus(es) nas diversas comunidades religiosas. Sendo os homens portadores de corações únicos, que se metamorfoseiam de acordo com suas vivências, a forma como Deus jaz no coração de cada um deles é singular, uma vez que o espaço destinado a esse Deus dentro de cada homem é moldado pelas experiências pelas quais ele passa ao longo de sua vida.

As múltiplas feições do Deus único em Mia Couto (que compreendem, como tentamos demonstrar ao longo de nossa análise, o humano com problemas visuais causados pelas nuvens, o ser que não mede completamente as consequências de seus atos e por isso é capaz de dar uma contraordem para se redimir de seus equívocos, o preguiçoso que se vale de seu “poder” para realizar somente milagres e não trabalhar efetivamente, o indiferente que não responde quando é invocado pelas preces de seus fiéis, dentre outras facetas), bem como suas negociações com os muitos deuses, nos quais as personagens acreditam, que disputam e dividem espaço com Ele no interior das narrativas, corroboram com a premissa de Magalhães e Portella de que “para se chegar a entender a religião que as pessoas realmente exprimem e vivem, em composições e empréstimos variados, é preciso chegar aos sujeitos

religiosos concretos em suas práticas cotidianas e à interpretação que eles fazem delas” (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008, p.146). Temos na obra de Mia Couto personagens interpretando singularmente os preceitos de suas respectivas religiões e relacionando-se de forma peculiar com as divindades em que acreditam. Todas elas mantêm relações plurais com o(s) seu(s) deus(es).

Sendo os textos literários espaços para os quais confluem as mais variadas imagens poéticas, um dos mais sublimes papéis desempenhados pela arte literária é, como muito bem salienta Walter, “Traduzir o invisível para o visível [...] para interromper o reino da amnésia e articular o não-dito indescritível” (WALTER, 2010, p.8). E no que se refere à recriação de divindades que permeiam o imaginário do povo moçambicano, a obra de Mia Couto coloca em evidência o caráter relacional das divindades reverenciadas pelos habitantes de seu país, levando-nos a perceber que a experiência do divino, como ressalta Octavio Paz (2012, p.274), antecede as representações de Deus e “não se esgota na ideia de um deus pessoal nem tampouco na de muitos”. A profundidade com que são tratadas as relações entre homem e Deus, na obra do escritor moçambicano, confirma a validade da constatação de Sandra Vasconcelos de que “em tempos imemoriais, os homens narravam mitos para resolver mistérios que não chegavam a compreender” e “nos tempos modernos, os homens ouvem e narram histórias para não esquecer quem são” (VASCONCELOS, 1997, p.183).

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COUTO, Mia. **A Varanda do Frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Estórias abensonhadas**. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HONWANA, Alcinda Manuel. **Espíritos vivos, tradições modernas**: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique. Moçambique: Promédia, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Sobreimpressões**. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana. Lisboa: Caminho, 1988.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.

_____. **Religião**. Crítica e criatividade. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. **Expressões do sagrado**. Reflexões sobre o fenômeno religioso. São Paulo: Editora Santuário, 2008.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SEABRA, Zelita. **Tempo de Camélia**: O espaço do mito. Rio de Janeiro: Record, 1996.

TERRIN, Aldo Natale. **Antropologia e horizontes do sagrado**. Culturas e religiões. São Paulo: Paulus, 2004.

VASCONCELOS, Sandra G. T. **Puras misturas**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

WALTER, Roland. Literatura, História e Memória no Contexto Pós-Colonial. **Revista Eutomia**. Recife, p. 1-11, jul. 2010. Disponível em: <http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano3-Volume1/especial-destaques/destaques-literatura/destaque_literatura_historia_e_memoria_no_contexto_pos_colonial.pdf>. Acesso em: 17 set. 2013.

WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. **Revista REDIB**. Interfaces Brasil/Canadá. Rio Grande do Sul, n. 8, p. 37- 56, 2008. Disponível em: <http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:ojs.revistas.unilasalle.edu.br:article/696&oai_iden=oai_revista761>. Acesso em: 18 set. 2013.

_____. **Transferências Interculturais:** Notas sobre Trans-Cultura, Multi-Cultura, Diásporas e Encruzilhadas. Disponível em:
<<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/8%20Roland%20Walter.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2013.

A ESFERA EXISTENCIAL NA POESIA DE JOSÉ ANTÔNIO ASSUNÇÃO

Micheline Barros Chaves
(PPGLI-UEPB)

O diálogo entre poesia e filosofia transcorre na história e revela inquietações que projetam pensadores e poetas na busca de clarificar possíveis pontos de convergência e de distanciação, expressos por esses estratos interdiscursivos. Os desdobramentos desse diálogo promovem argumentos que nem sempre conseguem conciliar pontos de vista nem, tampouco, refutar a proximidade tensional que une ambas as esferas do conhecimento.

Um dos pensadores que, no século XX, dedicou-se a buscar um caminho que convergisse no sentido de contemplar, simultaneamente, poesia e filosofia, foi o filósofo alemão Martin Heidegger. Em sua analítica existencial, apresentada na obra *Ser e Tempo*, em 1927, aproximou-se de um modelo ontológico hermenêutico que visava recolocar no ápice investigativo o primado da questão sobre o sentido do ser, considerando que tanto a ciência quanto a filosofia tinham-na deslocado de sua prerrogativa originária e essencial. Mais adiante, Heidegger encaminhará sua reflexão filosófica na busca da compreensão do próprio ser e do modo de seu desvelamento, constatando, de modo premente, o vínculo dessa reflexão com o exame sobre a linguagem e com o conceito grego de *poíesis*.

O filósofo, paraense, Benedito Nunes esclarece que a reflexão sobre as possíveis relações existentes entre poesia e filosofia já estaria potencialmente presente no pensamento heideggeriano desde sua obra capital, *Ser e Tempo*. Sobre essa constatação, ele recorre a um momento pontual dessa obra: “A comunicação das possibilidades existêntivas do encontrar-se, isto é, o abrir a existência, pode tornar-se o próprio fim do discurso poético” (HEIDEGGER, 2013, § 34, p.225). Como um caminho que, por um breve momento, se deixa entrever na noite escura, tocado pela luz, as palavras do filósofo alemão, nessa síntese, revelam a constituição originária do discurso poético como origem da

abertura que pode possibilitar a elevação mesma do ser do homem à existência, à sua vigência na e pela linguagem.

A passagem, acima, remete à reflexão desenvolvida por Heidegger sobre a linguagem, a obra de arte e o discurso poético como âmbitos reveladores da saga do dizer, contudo, essa reflexão só viria a consubstanciar-se com maior evidência na chamada, segunda fase da obra do filósofo, onde:

[...] abandonada a ontologia fundamental, auscultando a mesma questão do ser nos textos dos pré-socráticos e dos poetas Hölderlin, Rilke, Trakl e Stefan George, Heidegger indagará sobre a essência da obra de arte em *A origem da obra de arte* [...] e sobre a essência da poesia no curso sobre *Os Hinos de Hölderlin "Germânia" e "O Reno"*, de 1934-35 [...] (NUNES, 2000, p.111).

No prefácio à obra *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético* (NUNES, 2007), Maria José Campos esclarece que na virada teórica dos anos 30, Heidegger propõe “[...] a destruição da história da Ontologia”, considerando que esta, se desviando da pergunta originariamente pertinente sobre o ser, erigiu-se a partir da história do “esquecimento do ser”. Para Campos, a ontologia proposta por Heidegger fundamenta “uma linha de pensamento não representacional, mas poético, originado na palavra dos primeiros gregos” (p.10). Essa linha de pensamento poético gerou um deslocamento histórico-conceitual que consistiu na ascensão da poesia e da linguagem à esfera privilegiada de desvelamento do ser do ente, fazendo emergir o horizonte ontológico hermenêutico olvidado pela forma representacional do pensar.

Reafirmando esse deslocamento, Nunes (2000, p.125) irá considerar que a virada (*kehre*) consumada no pensamento do segundo Heidegger “[...] o levou da ontologia fundamental à História do ser”, evidenciando a ascensão da linguagem e da poesia promovidas, agora, a um plano privilegiado de suas investigações onde “[...] não é a poesia uma possível forma de linguagem; a linguagem mesma já é poética em sua forma original” (p.126). A linguagem marca a singularidade da existência humana, desde que, ao homem é concedida a possibilidade de dizer-se, de mostrar-se, e a poesia se encontra na base desse dizer/mostrar.

Percebe-se, desse modo, que uma reflexão mais profunda se avizinha do pensamento heideggeriano, encaminhando-se à origem da linguagem que constitui o ser de todos os homens. A linguagem não será compreendida como

“expressão humana de movimentos interiores da alma e da visão de mundo que os acompanha” (HEIDEGGER, 2003, p.14), mas transcendendo essa noção subjetiva e instrumental, passa a ser instituída como “morada do ser”. É habitando na linguagem que o ser se deixa entrever ao homem ao qual cabe o resguardo de seu vigor e é nessa habitação que o existente humano descobre quem é e como é, lançado em sua condição originária, ou seja, no mundo enquanto abertura a possibilidades de realização de ser si mesmo.

Em *A caminho da linguagem* (2003), Heidegger perfaz esse caminho de retorno à linguagem e esclarece que não se trata de conduzirmos a linguagem segundo a conveniência de nossas vivências ou de conceituações elaboradas segundo os critérios de nossa compreensão histórica, mas sim, de “conduzir a nós mesmos para o lugar de seu modo de ser, de sua essência: recolher-se no acontecimento apropriador” (2003, p.8). Assim, o recolher-se no movimento apropriador é, para o existente humano, o modo de seu existir que o encaminha para a linguagem, pois, o vislumbrar do que se deixou mostrar na linguagem através da saga do dizer é a sua determinação para o acontecimento apropriador que lhe concede a possibilidade de “trazer o sem som da saga do dizer para a verbalização da linguagem” (p.209). Após percorrer esse caminho, o filósofo complementa:

A linguagem foi chamada de a "casa do ser". Ela abriga o que é vigente à medida que o brilho do seu aparecer se mantém confiado ao mostrar apropriante do dizer. Casa do ser é a linguagem porque, como saga do dizer, ela é o modo do acontecimento apropriador (HEIDEGGER, 2003, p.215).

Em sua obra, Heidegger buscou auscultar o som inaudível da linguagem, o seu chamado, a sua fala. Para ele, a linguagem vigora na apropriação do “entre” onde vige a diferença que separa mundo e coisa. A diferença intermedeia a relação entre mundo e coisa. A diferença é a linguagem. Só na linguagem mundo e coisa podem estar integrados, contudo, mantendo, cada qual, sua singularidade. Para Nunes “[...] a diferença é a linguagem. Ela é, na medida em que integra a separação mundo-coisa” (NUNES, 1999, p.158). Porém, só o existente humano é capaz de escutar o chamado da linguagem e de trazer para o vigor da palavra a diferença que traduz mundo e coisa em seus modos de ser, pois, sendo no modo da

linguagem, o homem escuta o chamado do ser, que se deixa entrever na linguagem poética. Assim, Heidegger esclarece que para o existente humano “[...] falar é evocar pelo nome, é chamar, a partir da simplicidade da diferença, coisa e mundo para vir. Na fala dos mortais, o dito do poema é puro chamado” (HEIDEGGER, 2003, p.24), e é na palavra que, segundo ele, esse chamado faz-se ouvir:

O que mostra a experiência poética com a palavra quando o pensamento a pensa? Ela acena para o que é digno de se pensar, para aquilo que de há muito, mesmo que de modo velado, motiva o pensamento. Ela acena para o que se dá, mas não “é”. Àquilo que se dá pertence também a palavra, talvez não apenas também, mas antes de mais nada e isso de tal maneira que na palavra, na sua essência, abriga-se o que se dá. Pensando de maneira mais precisa, nunca se deve dizer da palavra que ela é. Deve-se dizer que ela se dá - não no sentido de que as palavras “estão” dadas, mas de que a palavra ela mesma dá e concede. A palavra: a doadora. Mas o que dá a palavra? Segundo a experiência poética e de acordo com a tradição mais antiga do pensamento, a palavra dá: o ser. Assim pensando esse “se” do dá-se, temos de buscar a palavra como a doadora e nunca como um dado (HEIDEGGER, 2003, p.150-151).

A palavra traz ao vigor, à presença, o que está oculto em seu encobrimento. Esse encobrimento se mostra na dicção poética a qual o filósofo alemão sempre retorna. Partindo da análise etimológica e filológica da palavra *Dichten*, Heidegger constata um campo de semelhanças e parentescos semânticos que o leva a relacioná-la a uma forma primitiva do verbo *tíhtôn* (do latim: *dictare*) semanticamente semelhante ao grego *poien* e *poíesis* que designam o fazer e o produzir de algo. Avançando em sua análise, Heidegger observa que a palavra *tíhtôn* tem a mesma raiz do étimo grego *deiknymi* “que significa mostrar, tornar algo visível, revelar algo” (HEIDEGGER, 2004, p.36-37). Sem desejar, de súbito, estabelecer uma definição, o filósofo sugere que: “Poetizar [é] um dizer no sentido de uma revelação indicadora” (p.37).

Seguindo o percurso dessa mesma raiz analítica, o pensador francês Paul Ricoeur considera que a linguagem simbólica dos textos poéticos caminha “em direção (sic) a outra coisa que não ela própria: aquilo a que chamo a sua abertura; esta eclosão é dizer, e, dizer é mostrar” (RICOEUR, 1988, p.67). Nunes (2000), partindo da mesma constatação, conclui: “Poetizar, dizer poeticamente é, antes de tudo, “*dichten*”: mostrar, tornar a coisa visível, manifestá-la de forma particular numa configuração rítmica, que, por sua vez,

atende a uma disposição anímica” (p.119). Por conseguinte, o poeta escuta o que, velado, se deixa perscrutar na linguagem poética, trazendo através da palavra doadora, ao brilho e a ressonância, o perdurável do seu dizer.

A partir dessas considerações, buscaremos perceber possíveis aproximações entre a obra do poeta paraibano José Antônio Assunção e a filosofia da linguagem de Martin Heidegger, perscrutando a palavra poética sob o influxo da vivência afetiva das imagens projetadas no poema “O escaravelho”, contido na obra *O câncer no pêssego* (1992).

O escaravelho

Fruto do fumo, ou enfado
De cerzir versos no escuro,
Súbito te descobres inseto,
Não kafkiano – de fato.

E posto que agora inseto
(exceto por um sestro atávico
de não pensar sem palavras),
Não podes senão o ávido
Desejo pelo infecto

Ânsia do limo, do úmido
Lixo que os homens fomentam:
Amor, livros, memória
São fermento no teu ódio.

Mas, porque escaravelho
(velho quanto o mundo é lírico),
Tudo é matéria do novo
No cuspo de teu ofício.

Inicialmente, recorreremos à análise do paratexto (título) que demanda um esclarecimento acerca de um dos possíveis sentidos convocados pela dicção poética de Assunção. Oportunamente, temos conferido a raiz etimológica da palavra “escaravelho”, *Khepra*, em egípcio, a qual provém do radical *kheper* que, dentre outras designações contextuais, encontra-se principalmente vinculado às conjugações dos verbos criar e transformar. É ainda interessante salientar que a palavra egípcia que significa “aquele que vem a ser” é homófona de escaravelho e este se tornou símbolo do deus ao vir a ser, ou seja, do Sol nascente que representa a recapitulação diária dos dias (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2007, p.382).

A partir dessas considerações, se esclarece a correspondência que entrelaça, na cultura egípcia, o escaravelho e o deus-Sol. O exercício de ambos assemelha-se. O primeiro rola, ininterruptamente, seu ovo até entregá-lo à terra que o acolhe retraindo-se, pois que, agora, um mundo é instaurado sob o signo de um nascimento. Assim, algo está posto a descoberto, um escaravelho que, existindo, será novamente lançado para a execução de um trabalho sempiterno; o segundo, o deus-Sol, sagradamente, desenvolve sua trajetória cíclica sob a órbita do céu que a tudo acolhe, recriando incessantemente o acontecimento da vida dos mortais.

Esclarecido as relações de sentido implícitas no título, vamos à análise dos níveis significantes do poema. Metricamente, os versos são livres, apresentam rimas externas e toantes e a sonoridade é marcada pela aliteração dos fonemas fricativos */f/* (fruto, fumo, enfado, kafkiano, fato, infecto, fomentam, fermento, ofício) e */s/* (cerzir, versos, escuro, súbito, descobres, inseto, posto...). As pausas métrica e interna promovem a desaceleração do ritmo, bruscamente interrompido no último verso da primeira estrofe pela cesura que corta o verso em dois hemistíquios, sugerindo o momento exato da transformação do sujeito-lírico em inseto. Esse corte sugere a diferença que permeia a visão ordinária e a poética.

À partida, poderíamos nos perguntar a que remete a tarefa ininterrupta do escaravelho e do deus-Sol, sabendo, de antemão, tratar-se de um poema que se encontra no livro *O câncer no pêssego* (1992), referente ao capítulo intitulado *Outro exercício de Sísifo*. Desse modo, é possível entrever uma

correlação entre Sísifo e escaravelho, que torna os recursos expressivos enumerados, acima, mais significativos. Assim, o som fricativo, anteriormente mencionado, além de sugerir os movimentos do escaravelho, rolando seu excremento até encontrar as condições adequadas para enterrá-lo, e do deus-sol, executando o movimento do ciclo solar do dia e da noite, sugere também o exercício laborioso do poeta que, como Sísifo, rola sua pedra-palavra até o pico da montanha ou traz à linguagem o sentido do ser. O efeito de retardo provocado pelo atrito sugerido pelas pausas, associado à cadência lenta sugerida pelo acúmulo de sílabas tônicas marcadas com certa regularidade no início, meio e fim dos versos, corroboram a ideia de sincronicidade dos três movimentos, interrompidos a intervalos regulares que denotam o quão laborioso e interminável é o exercício do poeta e do existente humano.

O mito de Sísifo aponta para a condição inexorável ou absurda, como cria Camus, da existência que determina o ser do homem. Sísifo, se é válida a analogia, remete ao ser-aí, ou seja, ao ser em um mundo que se lhe abre como possibilidade de alcançar tanto a plenitude de seu si mesmo como a decadência que o aliena de si próprio. O dizer poético de Assunção expõe a correspondência, velada, entre o ofício do poeta e o executado por Sísifo que, por castigo dos deuses, é condenado a um “trabalho inútil e sem esperança” (CAMUS, 2004, p.85). O mito de Sísifo aponta para a inutilidade da vida que tomba na impessoalidade, e o poeta assim como Sísifo, deve trazer novamente à linguagem aquilo que se oculta, que não se deixa agarrar por conceitos, mas que, pelo seu poetar, se entrega ao ser de todos os homens. Para Camus, Sísifo é o herói absurdo porque:

Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo. Mas ele só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua condição miserável: é nela que ele pensa enquanto desce. A lucidez que devia produzir o seu tormento consome, com a mesma força, sua vitória. Não existe destino que não se supere pelo desprezo (CAMUS, 2004 [1941], p. 86).

Para Heidegger, o absurdo consistiria no estado de inapropriação vivenciado pelo existente humano, ausente de si mesmo, perdido na mediania

da experiência cotidiana que promove a envolvimento com os seres que, a caminho com ele, desviam-se de um “poder-ser mais próprio, ou seja, o ser livre para a liberdade de escolher e acolher a si mesma(o)” (HEIDEGGER, 2013, p.254). Assim, tornando-se consciente da singularidade de sua existência, determinada pela finitude, o ser do homem abre-se para a liberdade que desde sempre lhe pertence como possibilidade de tornar autêntica a sua vida, realizando sua determinação existencial mais própria. Diante dessa abertura, o mundo como mundo se desfamiliariza para ele, o *Dasein* que, na angústia, se torna consciente de sua existência fática. Para Nunes:

[...] É o *Dasein* que nos angustia e nos angustiamos ante o *dasein*, porque a angústia, que no-lo revela, abre-nos a ele já desabrigados da proteção do cotidiano, como ser-no-mundo, de que o próprio angustiar-se é uma “forma fundamental (*eine Grundart des In-der-Welt-sein*)”, enquanto no incômodo de sua ameaça sem objeto, na indeterminabilidade de seu perigo difuso, libera-se o que mais propriamente somos. A partir da existência fática, e na totalidade do ente em que nos situamos, revela-se, com o ser-no-mundo que se descobre, o poder-ser livre, a possibilidade da escolha (NUNES, 2012, p.111).

Assim também, é o dizer poético que se mostra como esfera desocultante que pode revelar ao ser que nós próprios somos o patamar ontológico-historial que nos perpassa. Contudo, a tarefa de aproximação do poema exige o desarraigamento da esfera superficial que determina nossa compreensão cotidiana distanciando-nos do real entendimento da poesia, pois, “tal luta contra nós é o trabalho de travessia do poema” (HEIDEGGER, 2004, p. 31). O dizer poético impõe ao leitor um movimento dialético de pergunta e resposta, que busca a compreensão das relações inauguradas pela lógica interna do texto. Esse movimento não implica apenas a apreensão dos seus sentidos possíveis, mas principalmente aponta para um modo de ser no mundo.

A metaforização implícita às obras poéticas promove a abolição da referência descritiva, remetendo o leitor, pela quebra na expectativa promovida pela torção do sentido literal das palavras, a aspectos de sua própria realidade interior. É essa linguagem simbólica que possibilita-nos ir além de uma semântica de superfície rumo a uma semântica de profundidade, nas palavras de Paul Ricoeur (1996, p.98), de onde escutamos escaravelho e Sísifo de

“vulgar, gasto, prosaico, soarem como se fossem ditos pela primeira vez” (HEIDEGGER, 2004, p.25). A linguagem que se apropria no dizer poético pressupõe um encobrir-se e um desvelar-se, nesse movimento dá-se o recolhimento do ser do ente que passa ao vigor da linguagem expressa no mundo do texto que se abre a significações. Isso que se dá como acontecimento apropriador é o modo de ser da linguagem, é a sua constituição. Para Heidegger, a saga mostrante do dizer, ou seja, o trazer à palavra o que estava oculto no modo apropriante da linguagem, vigora na simultaneidade de um velar-desvelar, pois:

[...] Tanto o brilho do aparecer como a sombra do desaparecer repousam na saga mostrante do dizer. Ela libera toda vigência para o seu vigor e confina tudo o que está ausente à sua ausência. Em sua saga, o dizer perpassa e articula o livre da clareira, esse que busca um aparecer e deve abandonar o desaparecer, e no qual toda vigência e ausência deve se mostrar e dizer (HEIDEGGER, 2003, p.206).

Segundo o filósofo alemão, a linguagem é a “casa do ser”. Recolhido no acontecimento apropriador, o poeta escuta o seu chamado trazendo à palavra o que se encontrava oculto na distância, portanto, o velado se torna desvelado, contudo, tanto o brilho como a sombra constitui o seu dizer, pois, o que vem a mostrar-se na e pela palavra, mostra-se não em realidade, mas em outro âmbito de significação onde a referência à coisa em si é desmantelada. Assim, um horizonte mais amplo de significações é estabelecido, vimos na desreferencialização da palavra escaravelho que passou a remeter a um aspecto do ser no mundo ao ser metaforizada no poema. Voltamos ao que mostra (*dichten*) a palavra poética, na primeira estrofe:

Fruto do fumo, ou enfado
De cerzir versos no escuro,
Súbito te descobres inseto,
Não kafkiano – de fato.

Nela, as figuras “fumo”, “versos” e “inseto” correspondem aos percursos figurativos vegetal, poético e animal, respectivamente. Coligadas, pela sintaxe poética, elas apontam para o tema do fazer literário, onde a palavra fumo, pela elevação da fumaça a que remete, simboliza a relação entre a terra e o céu

(CHEVALIER; GUEERBRANT, 2007, p. 453). De acordo com Heidegger, a palavra poética indica, pelo seu nomear original, uma revelação que alça o humano a um nível mais profundo de compreensão. É pelo seu árduo trabalho, sugerido em “enfado de cerzir versos no escuro”, que o poeta desvela um âmbito do sagrado, o que é reiterado na imagem projetada na metáfora do poeta-escaravelho, conectado ao céu e à terra traduzida, no poema, na ânsia pelo infecto “lixo que os homens fomentam”.

Assim como o enunciado metafórico, as palavras rimadas propõem, de acordo com Mello (2002, p.155), associações inusitadas, surpreendentes, possibilitando-nos pensar os sentidos carregados no poema. Na primeira estrofe, vemos que as palavras rimadas nos versos 1 e 4, expressas pelo par “enfado-fato”, coincidem foneticamente e completam o sentido uma da outra, se consideramos que, etimologicamente, a palavra enfado tem origem no latim *fatum* significando “fado”, “destino”; e, fato, do latim *factum* (*facere*), tem o sentido de “fazer”, “produzir”, “compor”, “criar”. Assim, o poeta encontra, em seu poeitar, seu criar através da palavra, o seu destino ou o “enfado de cerzir versos no escuro”. Por esse destino, o poeta é sempre intimado para o dizer, não para qualquer dizer, mas para onde: “[...] Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2003, p.12). Assim:

Na função mediadora do poeta, apenas se revela o espaço de abertura onde o homem se encontra. O que de excepcional tem a lida não preocupante daquele, é manter-se no círculo semi-iluminado da clareira, sem ceder, no torvelinho da queda cotidiana, à decadência da linguagem, ainda que ocupado pelo tráfego da gente. Inconsequente, o ofício do poeta, ociosa lida, “sob a forma discreta do jogo”, suspende a segurança do familiar, e, sem domínio sobre coisa alguma, é exercido na fimbria do incontornável – fora do ordinário e também da ordem (*Ausserordenlich*) [...] (NUNES, 2012, p. 255).

Incontornável é a palavra do poeta da qual ele já se apropriou e, em seu poeitar, pôs o que há de mais premente para o ser que nós próprios somos, suspendendo-nos do habitual e do familiar e nos pondo frente ao inóspito da palavra poética. Desse modo, o eu-poético “de súbito” se apercebe transformado e, em sua mudança, descobre-se no modo de ser de um inseto, não qualquer inseto, não kafkiano também, mas escaravelho, símbolo do

trabalho incansável do deus-Sol e de Sísifo, e metáfora do poeta que, nas palavras de Andrade, realiza um milagre, porque se assim não fosse:

[...] não saltaria de dentro do homem essa parcela que dorme nas trevas do mais denso mistério, parcela que restaria mergulhada na zona de sombra de seu íntimo, e que assoma ao nível da linguagem pelo milagre da poesia. Se não fora esse milagre, o que restaria ao homem, além da angústia oriunda da contemplação do sem tamanho do universo pelo limitado mundo humano? (ANDRADE, 2013, p. 141-142).

Esse é o vigor da palavra poética: trazer à vigência o que se recolhe na distância, mas pela evocação passa a ser não no âmbito das coisas vigentes, mas no poema como presença. Assim, “O poeta renuncia “à posse da palavra enquanto nome que exhibe um ente estabilizado” (HEIDEGGER, 2003, p.128). Diante desse condicionante, Nunes arremata: “Essa renúncia decorre da mais alta liberdade – da livre ex-posição ao mais arriscado” (2012, p.254). O poeta vivencia a potência de cada palavra e em seu poetar, desarticula toda prévia significação, desse modo, ele expõe-se e arrisca-se na criação de um mundo onde o ser de todos os homens pode habitar. Nesse mundo fabuloso, a realidade como nós a conhecemos é implodida, nos impondo a vivência do agora e nos pondo, assim, presentes no presente. Para o filósofo alemão, essa é a experiência que o poeta faz com a palavra:

[...] na verdade, com a palavra à medida que esta abriu mão de um relacionamento com a coisa. Pensando-se com maior clareza: o poeta fez a experiência de que é a palavra que deixa aparecer e vigorar uma coisa como a coisa que ela é. Para o poeta, a palavra se diz como aquilo a que uma coisa se atém e contém em seu ser. O poeta faz a experiência de um poder, de uma dignidade da palavra, que não consegue ser pensada de maneira mais vasta e elevada. A palavra é, ao mesmo tempo, aquele bem a que o poeta se confia e entrega, como poeta, de modo extraordinário. O poeta faz a experiência do ofício de poeta como uma vocação para a palavra, assumida como fonte e borda do ser (HEIDEGGER, 2003, p.129-130).

A experiência com a palavra, em Assunção, põe-nos diante do poeta metamorfoseado em inseto. Consideramos que este não seja kafkiano, “de fato”, já que pensamento e linguagem são as duas instâncias que o determinam. Vejamos os versos da segunda estrofe:

E posto que agora inseto
(exceto por um sestro atávico

de não pensar sem palavras),
Não podes senão o ávido
Desejo pelo infecto.

Essas duas determinações apontam para a condição do inseto-humano, o poeta. A imagem projetada pela aliteração do */s/* promove o efeito sonoro que sugere o “cerzir versos” a partir de seu “ávido desejo pelo infecto”, evocando tanto o trabalho do escaravelho com o excremento como o trabalho do poeta com a palavra. Está ideia é confirmada na rima da segunda estrofe, expressa pelo par “inseto-infecto”, projetando a imagem daquele que cria a partir do que é rebaixado, do que na cotidianidade foi esquecido. Assim, amor, livros e memória tornam-se lixo que o poeta-inseto transfigura em seu “lírico-ofício”, par rimado que ressalta, na última estrofe, o eixo temático do poema. Se não pode pensar sem palavras e não pode senão desejar o infecto, então, que a palavra poética traga à linguagem o que se encontra esquecido no modo impessoal.

Incansavelmente, o poeta convoca o existente humano para abraçar a sua possibilidade mais própria de ser si mesmo, antecipando-se ao impessoal, “[...] que não é nada determinado, mas que todos são, embora não como soma, prescreve o modo de ser da cotidianidade” (HEIDEGGER, 2013, p.184). A convocação é para o ser que, em sua existência, se encontra lançado como projeto inacabado, constituindo-se a cada passo dado no mundo no qual se projeta compreendendo e compreende projetando-se. Esse é o ser que nós mesmos somos, vivenciando na significância do mundo, as lacunas de nossa própria incompletude que nos conduzem, na maioria das vezes, à mera repetição de gestos e atitudes onde o real sentido do ser se dissimula na ocupação e preocupação meramente factuais. Dessa maneira, nos eximimos da responsabilidade pelos nossos atos os quais passam a ser concebidos como atos públicos porque reproduzem o comportamento da gente, o que “dissolve inteiramente a própria presença no modo de ser dos “outros” e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão” (HEIDEGGER, 2013, p.184). O automatismo dessa reprodução evoca, na metáfora poemática, o sentimento de Sísifo, assim como, o do poeta, contrários, em sua rebeldia, a toda reprodução. Como eles, o

existente humano, a presença, pode lançar-se perspectivando uma experiência autêntica no mundo:

[...] Quando a presença descobre o mundo e o aproxima de si, quando abre para si mesma seu próprio ser, este descobrimento de “mundo” e esta abertura da presença se cumprem e realizam como uma eliminação das obstruções, encobrimentos, obscurecimentos, como um romper das distorções em que a presença se tranca contra si mesma (HEIDEGGER, 2013, p.187).

Abertos para o nosso próprio ser e situados no “entre” de linguagem e pensamento que nos singulariza, colocamo-nos na propriedade de nossa condição essencial que possibilita colocar questões ou, para sermos mais precisos, colocar questões é o nosso modo de ser originário. Essa particularidade nos constitui e conduz-nos a assumir aquilo que desde sempre está reservado enquanto possibilidade e que nos toca com a persistência da pergunta que sempre retorna como se “Talvez o que ainda resta para dizer possa, eventualmente, transformar-se num estímulo para levar a essência do homem a atentar, com o pensar, para a dimensão da verdade do ser que o perpassa com o seu domínio” (HEIDEGGER, 2005. p.32), a qual se deixa desvelar no poema.

No entanto, lembramos que o poema circunscreve escaravelho em uma dupla chave interpretativa, seja como aquele que desenvolve enfadonhamente o mesmo trabalho, imagem ressaltada pela rima da primeira estrofe “enfado-fato”, ou como aquele que vem a ser, enquanto antecipação de um poder-ser mais próprio. Ambas as perspectivas apontam para o poeta e para o seu poeitar, componentes ressaltados na rima das palavras “atávico-ávido”, sugerindo o destino do poeta passado de geração a geração, tão “velho quanto o mundo é lírico”. Além dos recursos sintáticos, semânticos e imagéticos, constatamos “a grande concentração de sentido das palavras rimadas” as quais “atuam polifonicamente, compondo a estrutura melódica do poema e animando as imagens” (MELLO, 2002, p.158) que constituem a singularidade da dicção assunciana.

Em nossa análise, vimos o “lírico ofício” projetar a imagem do poeta que, ante a irrealização do modo mais próprio da linguagem, se angustia e persiste. Como o escaravelho, ele cria, através da palavra, um mundo, e o transforma na medida em que descortina novas maneiras de habitá-lo, engendrando sentidos

possíveis para a sua resignificação, já que, “tudo é matéria do novo no cuspo [do seu] ofício”. Enquanto obra, o poema “Escaravelho” metaforiza o quefazer literário que em seu infatigável exercício, transfigura a realidade vivida. Essa é a condição essencial da poesia que interpela, que coloca questões, e é o modo de ser do ser que nós próprios somos, inscritos nessa posição de interpretantes que nos constitui durante o intervalo de nossas existências. Portanto, nesse horizonte hermenêutico-existencial nos encontramos.

A lírica de José Antônio Assunção apresenta temáticas existenciais que se desdobram evidenciando distintos aspectos do ser no mundo, constituindo-se, assim, em um profícuo *locus* hermenêutico onde os sentidos constroem-se na lida esmerada com a palavra perspectivando mostrar o inaudível da linguagem no dito do poema. Sua poesia revela o ser que nós próprios somos e apresenta-se como um âmbito de realidade onde o leitor, tomado por uma emoção intelectual que conjuga razão e sentimento, adentra e descobre na universalidade dos sentimentos ali configurados, sua própria essencialidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Janilto. **À procura do poético**. 4. ed. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2013.

ASSUNÇÃO, José Antônio. **O câncer no pêssego**. João Pessoa: Ideia, 1992.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução por Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2004 [1941].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 21.ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. - Petrópolis, RJ: Ed. Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

_____. **Hinos de Hölderlin**. Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. **Carta sobre o humanismo**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 2 ed. rev. São Paulo: Centauro, 2005.

_____. **Ser e tempo**. 8.ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2013.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, (Coleção Memória das letras).

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. 4. ed. Manaus: Editora Ática, 1999.

_____. **Heidegger e a poesia**. In: Natureza Humana, v. 2, n.1, p.103-127, PUC-SP, jun. 2000.

_____. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Org.: Maria José Campos. 1.reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Tradução de M. F. Sá Correia. Porto: Editora RÉ S, 1988.

_____. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1996.

CORRIDA PELA PURIFICAÇÃO DA ARGENTINA: UMA REFLEXÃO SOBRE OS SACRIFICANTES E OS SACRIFICADOS EM “EL MATADERO” DE ESTEBAN ECHEVERRÍA

Franksnilson Ramos Santana
PPGLI/UEPB

INTRODUÇÃO

O sacrifício, ao longo da história de todos os povos, tem-se mostrado um evento, diríamos, inevitável. Tal ato não diz respeito somente ao de matar ou suicidar-se, ou seja, atentar contra a saúde *física* de outrem ou de si próprio. O sacrifício vai além. O ato de negar-se a si mesmo é talvez o sacrifício mais evidente num ocidente que herdou, quase por completo, a cultura cristã, que prega um Cristo já advertia: “(...) Se alguém quer vir após mim, negue-se a si mesmo, e tome cada dia a sua cruz, e siga-me” (Lucas 9: 23). Renunciar-se a si mesmo é uma morte: no âmbito religioso, é abdicar dos intentos terrenos em prol da defesa de Deus e seus estatutos. Tal renúncia, por outro lado, tem ultrapassado cada vez mais o plano espiritual e chegado a um plano humano, transitório. Cuidar dos assuntos do Deus invisível parece equivaler cada dia que passa a cuidar dos assuntos dos deuses terrenos, dos filhos, cônjuges, equipes esportivas, líderes políticos, eclesiásticos, etc.

A literatura tem justamente a liberdade, como arte que é, de mostrar como uma palavra pode apresentar inúmeras facetas, engendrar múltiplos sentidos. Por trás de um termo descobrimos metáforas, símbolos, mitos, lendas, utopias, certezas e incertezas, força e vulnerabilidade. Ricoeur (1995), sobre isso afirmou: “a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e onde o leitor não é intimado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade” (p. 59). Sacrifício, no conto do argentino Esteban Echeverría, está longe de apresentar um significado unívoco.

“Sacrificio” e “muerte” são duas palavras inexistentes na obra. Não precisam aparecer, porém, para que saibamos que as tramas caminham sempre em direção ao trágico. Há quem estude o conto como se fosse uma tragédia de três atos inclusive, justamente por carregar essa marca sacrificial tão expressiva¹. Derrida (1991), por sinal, afirmou que “el sacrificio es constitutivo del espacio trágico”.

O estudo do(s) sacrificio(s) no relato “El matadero” nos exige uma interpretação à luz da hermenêutica, já que esses atos se inscrevem em diferentes saberes explicitados no conto, a saber, o religioso, o filosófico e o político: trata-se da renúncia do próprio tempo e/ou da própria vida pela sobrevivência da ordem divina, celestial, ou por um ideal ou ideologias filosóficas ou políticas.

Numa Argentina recém-emancipada surge uma literatura romântica na qual personagens são categorizados por uma efemeridade total. Não há saída para o homem: ou ele se entrega “corpo e alma” pela jovem pátria (o que já é um sacrificio) ou ele é sacrificado pela ordem política (com apoio da religião [cristã] ou filosofias), no sentido de purificar os que ficaram. Com a leitura do conto notamos a influência dessas três ordens, paralelamente, no agir das personagens. Quais são essas personagens? Representam basicamente dois grupos: os federais e os unitários. Os primeiros são aqueles que se sacrificavam pela política vigente, sob o comando do ditador caudilho Juan Manuel de Rosas (o cabeça – governador da província de Buenos Aires [que senhoreava todas as demais]), personagem este que aparece no conto como o “Restaurador” e/ou o “juez del matadero”; os segundos são personagens que só terão voz na pessoa de um jovem, ao final do conto, o qual morre pelo ideal filosófico alemão, que obteve maior repercussão social na revolução francesa. O matadouro seria o espaço principal, o ambiente em que ocorriam os sacrificios, não só de reses, senão também de pessoas.

¹Ver **El matadero, pieza en tres actos** de QUEIROZ, María de José. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/2661/2848>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

Esse é o pano de fundo da literatura posta em análise: um cenário pitoresco e violento de disputas entre os “sacrificantes” da barbárie e os da civilização, realidade passada às narrativas, diferenciando-as das do romantismo europeu onde a valorização do eu, o egocentrismo, era notória na ação dos personagens.

Faremos, então, aqui uma análise apenas da obra “El matadero”, de Echeverría, com o intuito de denunciar o desdobramento do sentido de *sacrifício* no relato. Nossas metas específicas serão justamente: verificar o tipo de sacrifício (martírio ou oferta de um segundo); saber quais são os personagens (animais ou pessoas) que se sacrificam, sacrificam o outro (sacrificantes) e os sacrificados; entender por quais motivos essas cerimônias ocorrem, se por religioso, filosófico, político, ou por confluência de dois desses ou até mesmo dos três.

Este trabalho investigativo tem caráter explicativo, e servirá como apoio e referencial para quem se dedica ao estudo do *sacrifício* de personagens literários por diferentes ângulos, como também para aqueles que dirigem seus estudos ao conflito entre *barbárie* e *civilização*, e por fim àqueles que se interessam em investigar sobre a colisão da literatura em diferentes saberes (aqui o religioso, o filosófico e o político). A escolha dessa temática e corpus se deve pelo fato de poder-se explorar do tema sacrifício facetas que transcendem os sentidos proporcionados pela linguística. Teremos o apoio, entre outras obras menos importantes, do livro “A violência e o sagrado” de René Girard (1998), “El matadero: *estampa de un sacrificio*” de Hugo Francisco Bauzá (1999), “Teoria da Interpretação” de Paul Ricoeur (1995) “Esteban Echeverría” de Saúl Sosnowski (2008), “El matadero de Esteban Echeverría: *La sangre derramada y la estética de la mezcla*” de Maria Rosa Lojo (1991), e “A Bíblia Sagrada – Edição Corrigida e Revisada Fiel ao Texto Original” de João Ferreira de Almeida (2007).

O SACRIFÍCIO – TIPOS E EFEITOS

Antes de qualquer exposição, é importante destacar que “El matadero” é uma literatura, ainda que adornada por uma verdade histórica, presenciada e

vivida pelo próprio Echeverría. Sendo literatura, temos nós leitores a liberdade de deter-nos a nossa atenção ao poder de significação que cada palavra e tema possui. A nossa escolha foi analisar no conto o *elemento* sacrificial, embora o relato apresente várias temáticas contundentes. Há, portanto, no relato “El matadero” várias cerimônias ou atos sacrificiais que dão dinâmica à descrição do choque entre civilização e barbárie da Argentina *de Rosas*. Tal tema pode ser visto por perspectivas diferentes: pode-se pensar em sacrifícios pela política, religião ou filosofia. Ou seja, o sacrifício será sempre altruísta, mesmo se tratar-se de um auto-sacrifício, martírio.

A RESIGNAÇÃO

O narrador do conto, dotado de uma ironia explícita, nos apresenta já nas primeiras linhas o primeiro sacrifício. Esse não tem relação direta com a morte de si ou com a oferta de um segundo: refere-se à abstinência, que nos revela um tipo de sacrifício metafórico, isto é, a abnegação e assassinato dos desejos. Esse tipo de sacrifício é notório principalmente nas religiões, e no conto não é diferente – “la Iglesia adoptando el precepto de Epitecto, (...) ordena vigilia y abstinencia á los estómagos de lo fieles, á causa de que la carne es pecaminosa” (ECHEVERRÍA, 1874, p. 210).

Podemos já a partir de aqui reportar-nos ao estudo de René Girard (1998), no livro *A violência e o sagrado*, o qual nos põe exatamente dentro desse embate perdurável, de Deus *versus* homem, de ter o primeiro que morrer para o mundo² e ressurgir para o segundo, cumprindo assim um *mandamento* paulino: “Mortificai, pois, os vossos membros que estão sobre a terra (...)” (COLOSSENSES 3: 5). Tal morte é claramente metafórica.

No conto, porém, a abstinência de carne, no período quaresmal, começava a causar danos à saúde dos argentinos. Assim, o dogma eclesiástico é quebrado pela política portenha no décimo sexto dia, quando descem ao matadouro cinquenta novilhos para o abate, para satisfazer uma população acostumada ao consumo diário de 250 a 300 reses. Aqui, nota-se

²“(...) mortos com Cristo quanto aos rudimentos do mundo (...)” (COLOSSENSES 2: 20).

um outro sacrifício, por parte agora do governo: a desconsideração e renúncia da ordem eclesiástica por motivos sócio-políticos.

O DILÚVIO E AS OFERENDAS

O propósito dos federais, Rosas e seus aliados, era, entre outros, o de constituir uma nação livre de qualquer influência estrangeira. Todo aquele que à sua política resistisse (unitário), era considerado um traidor e herege. A relação da igreja com o governo de Rosas era tão forte nesta parte da narrativa que as duas instituições se confundiam, se tornando sinônimas em certos momentos. A narração do dilúvio é um exemplo. O acontecimento se dera porque as impiedades dos unitários “segun los predicadores federales, habian traido sobre el pais la inundacion de la cólera divina” (ECHEVERRÍA, 1874, p. 219). O narrador se refere a “pregadores federais”, isto é, católicos partidários, personagens que afirmavam ainda: “La justicia del Dios de la Federación os declarará malditos”³ – um caso extremo, de um “Deus” partidário.

Portanto, a intenção tanto do Governo quanto da Igreja era o de redimir a população com o sacrifício dos opositores (as oferendas). O dilúvio é por si só simbologia de *reavivamento*: “Evoca la idea de reabsorción de la humanidad en el agua y la institución de una nueva época, con una nueva humanidad (...) El diluvio purifica y regenera como el bautismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 419). O acontecimento do dilúvio no conto tem um sentido: os unitários deveriam ser sacrificados, mortos pelas águas divinas, e assim a nação Argentina se ergueria de uma vez por todas. No entanto, a não ser alguns animais de pequeno porte, o dilúvio arruinou apenas a cidade, principalmente as redondezas do matadouro.

O dilúvio trouxe por outro lado, uma alusão a outro tema bíblico: o apocalipse. “Es el dia del juicio, decian, el fin del mundo está por venir” (ECHEVERRÍA, 1874, p.215). O apocalipse bíblico é a forma mais incisiva de apresentar o sacrifício de uma civilização desordenada, barbárie, sendo

³(ECHEVERRIA, 1874, p.216).

enaltecido por fim o povo santo, herdeiro da vida eterna. De fato, os hereges e os estrangeiros são os sacrificados, pois “cometieron el desacato de darse un hartazgo de chorizos de estremadura, jamon y bacalao, y se fueron al otro lado del mundo a pagar el pecado cometido por tan abominable promiscuacion”⁴. O apocalipse também é o sumo evento quanto à demonstração da inscrição da violência no elemento sagrado.

As oferendas seriam, então, os unitários, como também os estrangeiros. Na verdade, para os federais, animais, gringos e argentinos liberais esquerdistas, têm o mesmo valor, e estão aptos ao sacrifício. María Rosa Lojo aumentará essa lista: “los locos, los enfermos, los muy viejos o los muy jóvenes, los seres con alguna anomalía, los animales domésticos, los extranjeros capturados y esclavizados, etc., pueden ser categorías seleccionadas para la inmolación ritual” (LOJO, 1991, p.53).

Os unitários, por sua vez, não aparecem no conto sacrificando algum federal, a não ser o fato de sacrificarem os seus deveres de cidadãos para pensar e agir de acordo com as filosofias oriundas da Alemanha e França. Há, não obstante, uma bestialidade, estudada principalmente pela Antropologia, na cultura dos *gauchos* que farão tantos dos federais quanto dos unitários pessoas dispostas a sacrificarem o que for preciso para defender suas ideologias, como bem explicará Bauzá (1999): “Se trata de una violencia incontrolable que genera más violencia y, cuando se desencadena, la sangre se hace visible por necesidad” (⁵).

CONHECENDO OS PERSONAGENS OFERENDAS DO CONTO

Hugo Bauzá também apontará que o ato (sacrificial) “trasciende el placer que pueda experimentar «individualmente» el bárbaro, pues alcanza los ribetes de un placer o diversión colectivos” (ibid.). Certamente. O ideal do unitário, o mesmo do autor Echeverría, não é nenhuma criação lunática do argentino, tampouco é defendido apenas por um personagem do conto. Trata-se, ao fim e ao cabo, sempre de um sacrifício coletivo, em que o culpado sofre, é morto,

⁴(ibid., p.217).

⁵Artigo encontrado em formato digital PDF, sem marcação de páginas.

mas representa um grupo também réu – a questão do *bode* expiatório, tema bem explorado por Girard (1998).

Entretanto, não são sempre pessoas, senão também animais as oferendas. A relação animal e ser humano em “El matadero” é tão forte, que a todo momento nos deparamos com animais humanizados – “es emperrado y arisco como el unitario” (o touro) (ECHEVERRÍA, 1874, p.228) – e humanos se animalizando – “(...) una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y entremezclados con ellas algunos enormes mastines, olfateaban, *gruñían* ó se daban de tarascones por la presa” (ibid., p. 224, grifo nosso).

Os personagens oferendas, ou seja, aptos ao sacrifício (ainda que um deles não morre) são, de acordo com a sequência narrativa, os novilhos, o touro, a criança, o jovem inglês e o jovem unitário (que aqui será explorado apenas no terceiro capítulo), os quais merecem seções a parte, que contribuirão numa melhor análise do elemento sacrificial no relato romântico argentino, e numa melhor compreensão do tópico final.

OS NOVILHOS

O título do conto não poderia ser outro. O narrador deixa claro: “el foco de la federación estaba en el Matadero”⁶. O matadouro é um autêntico local de sacrifícios. Há uma crença de que *e/le* seja simbólico, que represente a Argentina. Se Echeverría presenciou ou não um matadouro em Buenos Aires não nos importa tanto, senão apenas o fato de saber que as mortes dos unitários na cidade (e no país) foram uma verdade historicamente comprovada. O matadouro pode ser simbólico, a forma melhor encontrada por Echeverría de narrar o conflito entre barbárie e civilização, mas o sangue no país derramado, nunca.

Mas as complicações do conto em nenhum momento se embarçam. O enredo é bastante coeso, com o apoio de numa narração realista e *costumbrista*. Tudo começa com o veredito de Rosas da abstinência de carne; depois ocorre um dilúvio, por *culpa* da desobediência dos unitários quanto ao

⁶(ibid., p. 242).

não-consumo de carne. Alguns habitantes conseguiram livrar-se da proibição; outros já não aguentavam a ausência de carne em seus corpos. A decisão do governo, então, é romper no décimo sexto dia com o dogma católico, e permitir o abate de cinquenta novilhos no matadouro.

A morte de quarenta e nove destes se deu dentro de “un cuarto de hora”⁷. Estes animais, mortos rapidamente, sem nenhum relato de resistência, representam a massa federal, que Echeverría em suas críticas chamará de “barbárie”. A barbárie se entregava aos federais sem nenhuma resistência, sem fazer oposição a Rosas: assim também, os animais são carregados ao matadouro sem demonstrar nenhum tipo de rebeldia, e o primeiro animal morto “fué todo entero de regalo al Restaurador”⁸. Os novilhos mortos significam a barbárie plenamente subjugada ao governo *rosista*, abnegando, sacrificando o ideal primeiro, isto é, a ideologia progressista que desencadeou a revolução de Maio, 1810, quando a Argentina por fim começava a guerrear por sua emancipação.

O TOURO

Acima falamos que quarenta e nove novilhos dos cinquenta foram mortos sem resistência alguma, justamente porque o quinquagésimo conseguiu escapar. Antes disso, os “carniceros” até que conseguiram domar o animal que, “prendido ya al lazo por las astas, bramaba echando espuma furibundo y no habia demônio que lo hiciera salir del pegajoso barro donde estaba como clavado y era imposible pialarlo”⁹.

Ao desprender-se do laço, a crença de que era um novilho foi sendo disfarçada aos poucos por causa da demonstração espantosa de fúria daquele animal. Todos já começavam a suspeitar que se tratava de um touro feito, mas alguns duvidaram da sua sexualidade (masculina), por parecer suas genitálias mais uma formação de barro. A corrida em busca do touro nas redondezas do matadouro é descrita pelo narrador como uma cena bestial: seu sacrifício era

⁷(ibid., p. 221).

⁸(ibid., p. 220).

⁹(ibid., p. 227-228).

obrigatório. Depois de capturado, não houve mais dúvida quanto ao seu sexo, e Matasiete (personagem principal dentre *los carniceros*) por fim o degola.

Assim como os novilhos representam a massa subjugada ao federalismo, o touro representará os unitários, os opositores. A barbárie, segundo Rosa Lojo, será a “chusma”, cujo “lenguaje se halla traspasado de alusiones directas a lo genital y lo excrementicio” (1991, p.51). Já o touro seria a mimeses de um unitário, de fúria imensurável que seria o fervor com o qual defende a ideologia liberalista – o modelo cabal de civilização.

O sacrifício desses cinquenta animais parece não ser suficiente com as cenas do conto a seguir. É como se o sacrifício deixasse de ter a função de preservar certo grupo de pessoas para se tornar um mero prazer, um nível já apocalíptico de insignificância material (do corpo): “Quem é injusto, faça injustiça ainda; e quem está sujo, suje-se ainda (...)” (APOCALIPSE 22: 11).

A CRIANÇA

Na fuga do último animal, o narrador relata uma cena que demonstra mais uma vez a carnavalização da barbárie argentina, da qual ele em nenhum momento a valoriza positivamente¹⁰ (ROSA LOJO, 1991, p.51). Trata-se do momento em que, ao tentarem os federais laçar o touro, “se vió rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido á cercen, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre” (ECHEVERRÍA, 1874, p.229).

O sacrifício da criança não estava nos planos dos carneiros. Foi uma morte que causou silêncio em parte daquela *chusma*: “otros deslumbrados y atónitos guardaron silencio porque todo fué como un relámpago”¹¹. Rosa Lojo (1991) sobre isso esclarecerá que “la inmolación de la víctima inocente queda por completo despojada de palabra. Todo parece verbalizable, menos ése tipo de muerte para el cual no hay palabra en el lenguaje del Matadero” (p.58).

¹⁰A posição do narrador é a mesma posição de Echeverría. Sua obra literária e textos políticos o colocam como um dos representantes mais importantes do unitarismo, ideal político e filosófico dos “civilizados”. Esse é um dos motivos de seu conto ser considerado uma auto-ficção.

¹¹(ibid.)

A morte da criança tampouco foi um evento que apaziguou o tumulto e agitação daquela multidão em caça do touro. Também não tiveram piedade da criança degolada.

Essa morte pode equivaler simbolicamente à entrega forçosa dos unitários aos federais; talvez tenha sido ainda uma maneira de Echeverría apresentar o lado imaculado da civilização – os unitários sendo defensores impetuosos, furiosos, de suas ideologias, ao mesmo tempo que inocentes da calamidade presente no país.

O JOVEM INGLÊS

Antes da captura do touro, também um inglês foi surpreendido pela multidão alvoroçada. Mas ele não chegou a morrer: “Azoróse de repente su caballo dando un brinco al sesgo y echó á correr dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango” (ECHEVERRÍA, 1874, p.231). Segundo Linda Monti (2013): “Para todos los letrados unitarios de la época, la idea de “civilización” estaba asociada a los ideales modernos europeos (franceses e ingleses en particular) que se querían trasplantar al país”. Esse episódio revela, então, a xenofobia de Rosas (através da reação da multidão):

Este accidente, sin embargo, no detuvo ni refrenó la carrera de los perseguidores del toro, antes al contrario, soltando carcajadas sarcásticas – se amoló el gringo; levántate, gringo – exclamaron, y cruzando el pantano amasando con barro bajo las patas de sus caballos, su miserable cuerpo (ECHEVERRÍA, 1874, p. 231).

Seu sacrifício não valeria a pena, pois o touro naquele momento era a presa principal: o touro para os federais era simplesmente a animalização de um unitário. A sua futilidade, por outro lado, era a mesma de um unitário. Na visão dos federais, os unitários sacrificavam a própria identidade nacional por considerar a cultura e filosofia política da Europa modelos a serem seguidos: “América, se alegaba, debía responder a su propia naturaleza pero sin por ello rehuir las lecciones de Europa, centro del progreso y de la civilización” (SOSNOWSKI, 2008, p.320).

O JOVEM UNITÁRIO

Echeverría poderia muito bem terminar seu conto com a morte do touro, e assim sua obra até seria mais simbólica e metafórica, visto que as alusões já estariam bem configuradas: O narrador – ele próprio; o matadouro – Buenos Aires; o “Restaurador” – Rosas; os novilhos – a frágil barbárie; o touro – a enérgica civilização; etc. Porém, seu relato foi principalmente de cunho realista, *costumbrista*, auto-ficcional. O argentino não hesitou escrever em seu texto palavras fortes, linguagens ásperas, referências explícitas a políticos e eclesiásticos, “como si el propio Echeverría hubiera entrado a escena en un aparte” (THONIS, 1977)¹².

Pouco depois de sacrificado o touro, um jovem unitário (de 25 anos) é visto por um dos carneiros. É reconhecido porque “no traé la divisa en el fraque ni luto en el sombrero” pela heroína (difunta ex-esposa do Restaurador) (ECHEVERRÍA, 1874, p.234). Os unitários que antes eram apenas citados principalmente nas vociferações da barbárie – “mueran los salvajes unitarios!”¹³, agora são representados por esse jovem. Neste momento, é como se a voz de Echeverría se transferisse do narrador ao unitário, o qual, ao ser capturado, inicia um tenso diálogo com o juiz do matadouro (que também pode ser uma alusão à Rosas).

O sacrifício do traidor da pátria é indispensável para um governo ditador¹⁴ como o de Rosas. O juiz do matadouro aparece em cena para ordenar que seja levado pelos carneiros (federais) à “casilla”, um eufemismo para não dizer “à sede do governo”. A fúria do jovem é logo comparada à do último animal morto: “ – Está furioso como toro montaraz”¹⁵. A rebeldia também é muito notória em sua fala: “ – Infames sayones, qué intentan hacer de mí?”¹⁶.

Dentre as relações que se pode fazer do touro ao unitário, está o fato de que assim como “un toro en el Matadero era cosa muy rara, y aun vedada” (ECHEVERRIA, 1874, p.233) , um unitário presente na sede do governo portenho era uma cena inusitada e também vedada. O caso era de sacrificá-lo

¹²Artigo encontrado via internet, sem marcação de páginas.

¹³(*ibid.*, p. 228).

¹⁴Às vezes pode tratar-se de um sacrifício que não comprometa a saúde física dos súditos, senão as emoções e vontades – ter de renunciar formas de viver por temer o senhorio vigente.

¹⁵(*ibid.*, p. 237).

¹⁶(*ibid.*, p. 237)

o quanto antes para manter o ambiente limpo, apenas com os federais e seus súditos. Isso porque “la sed de sangre parece así connatural a ciertos hombres de los descampados, quienes no entienden otra ley que no sea la del cuchillo” (BAUZÁ, 1999). Tais:

Sacrificios quieren permitir la conservación de un orden mediante la inmolación de las bestias y de los hombres identificados con ellas, excluidos o desterrados de su condición humana prójima, próxima con denominaciones como las de “salvajes”, “inmundos”, “asquerosos” (unitarios) (ROSA LOJO, 1991, p. 55).

O episódio do unitário se mostra como o principal do relato, exatamente por expressar com mais veemência a lógica do sacrifício. Tanto a ordem divina quanto à política aparece ora elegendo um povo, santificando-o, e ora apartando outro povo, demonizando-o e condenando-o. O unitário é exemplo de um ser demonizado no conto: “– Todos estos cajetillas unitarios son pintores como el diablo” (ECHEVERRÍA, 1874, p.234). Em outras palavras, só o ato de pensar opostamente é suficiente para tal pessoa ser sacrificada.

Na “casilla” o unitário é preparado para morrer. Os ritos começam: ele é despido, e amarrado como se estivesse em uma cruz. Sua morte é, porém, uma incógnita, pois o narrador deixa incerto se ele foi golpeado ou não. O que se sabe é que ao ser atado, seu nariz e boca jorraram sangue antes de expirar. Depois, um dos carneiros disse: “ – Reventò de rabia el salvaje unitario (...)” (ECHEVERRÍA, 1874, p.241).

Mas que tipo de sacrifício é o unitário? Concordamos com Bauzá (1999), quando afirma que “el unitario es el chivo expiatorio que, en el imaginario de los bárbaros, parece cargar con la culpa de todos los males”; e ainda com Rosa Lojo (1991), ao ressaltar que “la crisis se resuelve cuando la ira colectiva se concentra sobre un individuo a quien se designa como culpable de la violencia desatada y como su futura víctima” (p. 53). O unitário é um personagem que carrega a culpa de todas as catástrofes que ocorrem na Argentina, de todo retrocesso.

Girard (1998) atentou para um caos não físico, senão mimético, que propicia os sacrifícios, aplicação que pode ser dada também aos eventos sacrificiais do matadouro, e explica tal retrocesso sul-americano. Ou seja, o

homem (unitário) não consegue se submeter ao senhorio terreno, tampouco ao divino, o que se vê na narrativa, diferentemente dos animais, nos quais “se establece una rígida subordinación o sumisión hacia el dueño del objeto y del deseo” (ROSA LOJO, 1991, p.52).

O homem se mantém, portanto, no jogo de imitar um grupo de pessoas e condenar o outro, sacrificá-lo. O unitário no conto, quando estava preso, desejou sufocar entre seus braços o federal e juiz do matadouro, prova de que os unitários não tinham caráter angelical, como se poderia até imaginar. Assim, dos federais se esperava o sacrifício de unitários, e a expiação da cultura e filosofia europeia no país; dos unitários, o sacrifício dos federais, e do seu deus partidário.

Não podemos nos limitar, no entanto, em olhar para o unitário morto, como um demônio e traidor. O narrador, explicitamente representado por aquele jovem, nos apresenta semelhanças entre o unitário e Cristo. Primeiramente, sua morte misteriosa faz com que o vejamos também como mártir, isto é, que morreu ali por conta própria e decisão sua, assim como Cristo que sendo detentor de todo poder decidiu morrer. Segundo, ele foi o bode expiatório, que levou toda carga, toda culpa da calamidade presente no país, assim como Cristo, que substituiu todos os pecadores do mundo em sua morte no Calvário. Terceiro, ele morreu atado como se estivesse em uma cruz.

Por outro lado, Rosas também pode ser considerado uma mimese de cristo, ungido: ele tinha por nome “Restaurador”. Cristo atuou como restaurador da lei do pentateuco; já Rosas o restaurador das leis nacionais, terrenas. O líder caudilho além disso tinha apóstolos: “los carniceros degolladores del matadero” (ECHEVERRÍA, 1874, p.241).

Sejam mimeses de cristos e anticristos, anjos e demônios, retrógrados e progressistas, civilização e barbárie, no fim, todos são suscetíveis ao martírio ou ao sacrifício de um segundo, no entanto, nem os mártires nem os sacrificantes se demonstram capazes de purgar as mazelas instaladas por eles mesmos na sociedade. Essa é a certeza que “El matadero” nos concede.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de “El matadero” nos leva a uma interface original entre o plano terreno e o divino dentro da literatura. Por um lado, presenciamos os níveis mais grosseiros do caráter humano, que vai do animal ao bestial, e por fim ao demoníaco; por outro, o ser celestial é posto em obra em nível terráqueo, amigo dos homens, não mais destes soberano. E é algo raro de acontecer de o primeiro conto a se escrever num país presente de imediato essa colisão da literatura em um conjunto de saberes e disciplinas – religião, política, filosofia, antropologia, história, sociolinguística – como acontece no conto de Echeverría, exigindo assim do texto uma hermenêutica eficaz.

Não há, todavia, como esconder que o pano de fundo do conto é no fim das contas a violência, que inspira obviamente os rituais de sacrifício. Por isso, é-nos valiosa a relação que faz Rosa Lojo (1991) com Girard¹⁷ sobre tal característica:

Por todas estas razones el texto de *El Matadero* pertenece a esa categoría de obras literarias que para Girard iluminan claramente, mejor que el pensamiento especulativo, los mecanismos socioculturales de la violencia y revelan su naturaleza humana, demasiado humana (ROSA LOJO, 1991, p. 55).

A violência em “El matadero” não parte apenas do plano divino, tampouco foi nossa pretensão aqui o estudo limitado do embate entre violência e religião, como bem faz Pinto (2009). No relato, as cerimônias sacrificiais, instrumentos cabais de violência, são ministradas pelos dois planos, seja no conflito entre Deus e os homens, seja na luta entre homens e homens. Mas o conto ainda vai além, nos mostrando homens se sacrificando e sacrificando a outros por intervenções políticas, filosóficas e religiosas de um grupo afim, de sorte que até o próprio ser divino é ignorado e sacrificado, tanto o que quer encarnar “Deus” na terra quanto o próprio Soberano.

REFERÊNCIAS

¹⁷Edição em espanhol – GIRARD, René. **La violencia y lo sagrado** (Barcelona: Anagrama, 1983).

ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia Sagrada – Almeida Corrigida Fiel**: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. São Paulo: Casa João Ferreira de Almeida, 2007.

BAUZÁ, Hugo. El matadero: estampa de un sacrificio ritual. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, 1999, n.51, p.191-198.

BENOIST, Alain. **Intolérance et religion**. [Texto publicado em *La Nouvelle Revue d'Histoire*]. Disponível em: <
www.alainbenoist.com/pdf/intolerance_et_religion.pdf>.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1993.

DERRIDA, Jacques **El Sacrificio** [Le Sacrifice]. Transcrição de uma intervenção feita pelo francês em 20 de Outubro de 1991 em La Métaphore no transcurso de um encontro intitulado (em espanhol) “Lo irrepresentable, el secreto, la noche, lo forcluído”. Tradução ao espanhol de Cristóbal Durán.

ECHEVERRÍA, Esteban. El Matadero I. In **Obras completas, V y último, Escritos em prosa**. Juan M.^a Gutiérrez (org.). Buenos Aires: Carlos Casavalle – Editor, Imprenta y Librería de Mayo, 1874, p.209-242 (acompanhado por uma nota de rodapé assinada por G. [Juan M. Gutiérrez], p. 209 – 214).

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

GUARINO, Julián. **La vigencia de “El Matadero” en la cultura argentina contemporánea**. Clarín: **Revista de Cultura**, 2007.

IGLESIA, Cristina. **Mártires o libres: un dilema estético**. Las víctimas de la cultura en “El Matadero” de Echeverría y en sus reescrituras. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

MILBANK, John. **A ética do sacrifício**. Disponível em:
<<http://www.quadrante.com.br/>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MONTI, Jennifer Linda. **La visión del “otro: racismo y ostracismo en “El matadero” y Facundo**. Syracuse University. United States: Catedral Tomada – Artículos, v.1, n.1, 2013.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la Literatura Hispanoamericana 2**. Del Romanticismo al Modernismo. Madrid: Alianza, 2002.

PIGLIA, Ricardo. **La Argentina en pedazos**. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

PINTO, Porfírio. A violência e o sagrado – notas soltas. **Revista lusófona de ciência das religiões**, Ano VIII, n. 5, p.9-14, 2009.

QUEIROZ, Maria de José. El matadero, pieza en tres actos. **Revista Iberoamericana**. v. XXXIII, n.63, Enero-junio/ 1967.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Porto: Porto Editora, 1995.

ROSA LOJO, María. El matadero de Esteban Echeverría: La sangre derramada y la estética de la "mezcla". **Revista Alba de América**, Instituto Literario y Cultural Hispánico, California, v.IX, n.16 y 17, Julio, 1991.

SORBILLE, Martín. Echeverría y "El matadero": anticipación del mito freudiano y paternidad de la Argentina moderna. **Revista Iberoamericana**, v.VII, n.25, p.23-42, 2007.

SOSNOWSKI, Saúl. Esteban Echeverría. In: MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). **Historia de la literatura hispano-americana**. Madrid: Cátedra, 2008.

THONIS, Luis. El Matadero: drama y construcción. **Revista Pluma & Pincel**. Santiago: Artes y Letras de América, 3 out. 1977.

VILLAR, EDUARDO. La sangre, el barro, el horror ilustrado. Clarín: **Revista de Cultura**, 2007.

PALIMPSESTOS BÍBLICOS EM *CAIM*, DE JOSÉ SARAMAGO

Laura Isabela Souza Bellarmino Ximenes
(PPGLI-UEPB)

INTRODUÇÃO

José Saramago, escritor português e prêmio Nobel em Literatura (1998), destaca-se no panorama da literatura mundial por produzir algumas das obras mais relevantes do romance contemporâneo, a exemplos de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Caim* (2009), último livro publicado um ano antes de sua morte, em 2010.

Detentor de uma escrita inovadora, “incrementou” a tradição literária até então vigente, tanto pela notável maestria com que lidou com a linguagem quanto pela maneira como conduziu o seu projeto artístico, sobretudo no que diz respeito aos temas que escolheu para dar vida aos enredos que envolvem os seus personagens. Esse escritor recria, particularmente em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Caim*, as inquietações que perpassam a relação entre homem e sagrado. Dotado de uma notável capacidade argumentativa, o escritor português passeia pelos episódios bíblicos de maneira, ao mesmo tempo, cômica e irônica, sem perder a leveza, característica tão peculiar em seus escritos. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Saramago lançou um olhar sobre *O Novo Testamento*, presenteando-nos com a sua visão crítica sobre os episódios que envolvem a vida de Jesus. Nesta obra, ocorre a ideia de contar o *Novo Testamento* pela visão de Cristo, e não mais de seus apóstolos. Por causa da polêmica gerada em torno desse livro, Saramago deixou Portugal no início da década de 90. Apesar de ter sido inscrita para concorrer ao Prêmio Literário Europeu, em 1992, a Secretaria de Cultura Portuguesa resolveu vetá-la, aborrecendo o escritor, que resolveu partir com sua esposa para Lanzarote, nas Ilhas Canárias. O livro foi um verdadeiro sucesso de vendas.

Em *Caim*, o escritor se volta ao *Antigo Testamento*, pondo o personagem que nomeia o romance nos principais episódios que envolvem o texto bíblico. No livro, Saramago resgata os seguintes mitos: Adão e Eva, Caim e Abel, Abraão e Isaac, a Torre de Babel, o encontro de Moisés com Deus no Monte Sinai, a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra e o Dilúvio, remontando à Arca de Noé.

Na Bíblia, Caim, após assassinar o seu irmão Abel, é assim castigado por Deus, que ordena que ele vague por um período até se tornar o fundador da primeira cidade de que se tem notícia, chamada Enoch. Lá, os descendentes desse personagem bíblico se estabelecem, criam habilidades para a sobrevivência, mas são extintos pelo dilúvio (BÍBLIA, 2002).

Na obra saramaguiana, no entanto, os episódios se sucedem de modo, digamos, inesperados. Desde o seu primeiro encontro com Deus, após matar Abel, Caim se impõe perante a figura divina, questionando o Criador de maneira bastante crítica, inclusive, sobre os poderes que Deus possui para controlar todas as coisas. Nesta relação, fica evidente que os dois personagens são postos em pé de igualdade por Saramago, que desveste o Criador de toda a onipotência a que fomos apresentados pelo discurso bíblico. Para Magalhães (2008), Deus é um “[...] personagem literário, que, como qualquer outro personagem, cresce ou diminui à medida em que dialoga com outros personagens” (MAGALHÃES, 2008, p.15). Nessa perspectiva, Saramago acusa, literalmente, Deus de ser o grande mentor intelectual do assassinato de Abel, redimindo Caim de tão grande pecado, o fratricídio. Vejamos, a seguir, um trecho do romance, no qual Caim questiona a misericórdia divina:

Que fizeste com o teu irmão, perguntou [deus], e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas primeiro culpado és tu, eu daria a minha vida pela dele se tu não tivesses destruído a minha. Quis pôr-te a prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou dono soberano de todas as coisas. E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse Abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasse a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros Deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso [...] (SARAMAGO, 2009, p.34).

Um outro trecho da obra, bastante interessante, que evidencia todo o rancor e mágoa de Caim para com Deus, é o que se revela nas linhas finais do

romance, quando o Criador percebe que o seu projeto de reconstrução do mundo foi acabado por Caim, que “provocou” a morte de Noé e dos que estavam na Arca. O Senhor se espanta e diz: “*Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projeto, é assim que me agradeces por ter-te poupado a vida quando mataste Abel, perguntou o Senhor*” (SARAMAGO, 2009, p.172)

Percebemos, então, que é chegada a hora do “acerto final” entre os personagens. Eis o trecho da obra, a título de exemplificação:

Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará pela falta, caim és, e malvado, matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembraste das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois Caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito (SARAMAGO, 2009, p. 172).

Repletos de elementos religiosos, os dois romances, citados anteriormente, colocam-nos diante de muitos questionamentos, sobretudo, dos dogmas da Igreja Católica. Ao escancarar o que pensa sobre tais episódios bíblicos, o autor expõe as lacunas que existem, de fato, nessas narrativas. A verve religiosa nos escritos saramaguianos, serve, sobretudo, para evidenciar o que existe de mais surpreendente na sua prosa: a capacidade de tornar sempre novas as antigas histórias bíblicas. Desse modo, palimpsestos se constituem nas composições desse importante escritor.

Mediante o exposto, faz-se necessários alguns questionamentos: de que modo Saramago expõe, particularmente em *Caim*, a questão transtextual e interdiscursiva entre ele e o texto bíblico, apontando para a presença de palimpsestos? Que elementos do universo religioso dos personagens, bem como do período da narrativa sacra, o Antigo Testamento, são valorizados na escrita do livro? De que maneira a relação entre o personagem protagonista e o divino interfere no desenvolvimento de suas ações no interior da narrativa?

Para tentarmos resolver essas questões, adotamos como objeto de estudo a narrativa *Caim*, publicada em 2009, do escritor supracitado.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA E O SAGRADO

Ao verificarmos o papel que a religiosidade exerce no contexto social, fica evidente o quão ela está arraigada no imaginário dos indivíduos. Mesmo que algumas pessoas afirmem não pertencer a uma determinada religião, é fato que elas estão impregnadas por algum tipo de crença, seja através de superstições, seja através de resquícios do que já acreditaram em um determinado período de suas vidas. Eliade (2010), diz que “Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (ELIADE, 2010, p.27).

Nesse contexto, as obras de Saramago que expõem a contestação do divino, do discurso religioso, vão ao encontro do que Eliade (2010) aponta, pois o autor de *Caim* demonstra possuir um vasto conhecimento sobre os episódios bíblicos. Ou seja, mesmo um homem contestador, descrente, como Saramago, não conseguiu se desvencilhar completamente da religiosidade que permeia o imaginário de seu povo.

Terrin (2004) é outro teórico que tece um importante pensamento acerca das experiências do homem com o sagrado. Afirma que “O sagrado é a experiência do divino que fazemos neste mundo. Uma experiência difícil, ambígua, feita de uma mistura de imanência e de alguma pretensão de transcendência, de impulsos religiosos e restrições éticas” (TERRIN, 2004, p. 341).

De acordo com Brandão (2007),

Ao convocar outros textos para dentro de si, a literatura o faz transformando-os, ao tempo em que transporta e transmuda, conseqüentemente, o mundo sociocultural referenciado. Esse movimento deixa evidente o caráter dialógico e pluridiscursivo do texto literário. Por essa razão, no interior da literatura engendra-se uma forma particular representação do real vivido. Mais do que diálogo entre textos, diálogos entre discursos, entre o leitor com a obra, diálogo entre o texto e o mundo (BRANDÃO, 2007, p.11).

Desse modo, comprovamos que todo texto está intrinsecamente permeado de tantos outros, numa verdadeira efervescência de ideias, que, costuradas gradativamente, serão capazes de gerar sempre novos discursos.

No que diz respeito ao nosso objeto de análise, a presença de palimpsestos bíblicos na obra de Saramago é de fundamental importância para associarmos o discurso desse autor ao discurso religioso presente no Antigo Testamento. É válido salientarmos que, ao resgatar uma obra considerada sagrada, este autor contribuiu demasiadamente para a construção pluridiscursiva e de caráter dialógico, defendida por Brandão (2007).

SOBRE PALIMPSESTOS E INTERDISCURSOS

Não é de hoje que a relação entre literatura e Religião existe, que permeia as discussões no campo acadêmico, que encanta, que inquieta. Uma das justificativas é a forte influência que a Bíblia possui no Ocidente, exercendo o seu poder religioso, social e cultural. Ao ser objeto de leitura, de deleite, além de exercer o seu papel doutrinador, nada mais evidente que tenha se tornado o livro mais lido em todo o mundo, razão pela qual, por si só, seja tão retomado pelos estudiosos da Literatura e de tantas outras ciências, que buscam investigar essa intrigante relação entre o homem e o sagrado.

Nesse sentido, Brandão (2007) afirma:

Estudar a literatura na perspectiva de descobrir as imagens do sagrado por ela veiculadas significa compreender uma dimensão constitutiva da cultura e da sociedade, ao tempo em que se observa como as reescrituras literárias operam reformulações teológicas, em conflito ou em harmonia com as teologias oficiais (BRANDÃO, 2007, p. 19).

Ao constatarmos a presença desses “intercâmbios” entre literatura e sagrado, faz-se necessário citarmos a Teoria da Transtextualidade, Teoria do Palimpsesto ou Transcendência Textual, de Genette (2006). De acordo com o autor:

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

regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (Genette, 2006, 20).

Vimos, então, que, para Genette, a busca pela determinação de parâmetros que possibilite a análise de textos literários configura-se como inacabada, sempre se renovando, a partir de novas leituras.

Nessa perspectiva, a relação palimpsêstica se faz presente na obra saramaguiana porque boa parte dela se encontra repleta de temas e episódios bíblicos. Conforme citamos, é possível vermos as seguintes passagens: Adão e Eva, Caim e Abel, Abraão e Isaac, a Torre de Babel, o encontro de Moisés com Deus no Monte Sinai, a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra e o Dilúvio, remontando à Arca de Noé, dentre outras.

Detemo-nos, a seguir, a analisar de que modo *Caim* constitui essa relação palimpsêstica a partir da visão de Saramago. Dos cinco tipos de relações transtextuais apontadas por Genette, que, segundo ele, compõem toda textualidade, verificamos que a Intertextualidade, a Paratextualidade e a Hipertextualidade se presentificam nessa obra portuguesa.

No que diz respeito à *Intertextualidade*, vimos que, em *Caim*, muito além da mera citação ou transformação, existem bastantes citações diretas. No exemplo a seguir, observamos o momento em que Saramago narra as aptidões dos irmãos Caim e Abel, semelhantes à Bíblia. Vejamos:

Cedo se viu que as vocações dos dois pequenos não coincidiam. Enquanto Abel preferia a companhia das ovelhas e dos cordeiros, as alegrias de Caim iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas, um, fadado para abrir caminho na pecuária, outro, para singrar na agricultura. Há que reconhecer que a distribuição da mão-de-obra doméstica era absolutamente satisfatória, uma vez que cobria por inteiro os dois mais importantes sectores da economia da época. Era voz unânime, entre os vizinhos, que aquela família tinha futuro (SARAMAGO, 2009, p. 27-28).

A *Paratextualidade* marca a relação entre uma obra e o seu paratexto. No livro, o que compõe essa relação é o título, que representa exatamente o nome do personagem do Antigo Testamento, denominado *Caim*.

No que diz respeito à *Hipertextualidade*, vimos que, sem dúvida, essa é a relação transtextual mais recorrente em *Caim*, uma vez que toda a obra pode ser considerada, por assim dizer, um hipertexto de trechos da Bíblia. Nessa perspectiva, Costa (2012), diz:

A hipertextualidade define-se como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto) que ocorre através de transformação ou imitação, que por sua vez se constitui numa ampliação, redução ou substituição e abrange gêneros canônicos, como por exemplo, a paródia, o pastiche, etc (COSTA, 2012, p.18-19).

É importante salientarmos: à medida que a paródia cria uma relação de transformação com o texto bíblico, o pastiche cria uma relação de imitação de caráter lúdico, distinguindo-se do mero plágio. No caso de Caim, constatamos que ocorre uma paródia do texto bíblico. A título de exemplificação selecionamos o trecho a seguir, no qual ocorre a rivalidade fraterna entre Caim e Abel, recheada da ironia peculiar de Saramago.

Até que um dia o futuro entendeu que já era hora de se apresentar. Abel tinha o seu gado, caim o seu agro, e, como mandavam a tradição e a obrigação religiosa, ofereceram ao senhor as primícias do seu trabalho, queimando abel a delicada carne de um cordeiro e caim os produtos da terra, umas quantas espigas e sementes. Sucedeu então algo até hoje inexplicado. O fumo da carne oferecida por abel subiu a direito até desaparecer no espaço infinito, sinal de que o senhor aceitava o sacrifício e nele se comprazia, mas o fumo dos vegetais de caim, cultivados com um amor pelo menos igual, não foi longe, dispersou-se logo ali, apouca altura do solo, o que significava que o senhor o rejeitava sem qualquer contemplação. Inquieto, perplexo, caim propôs a abel que trocassem de lugar, podia ser que houvesse ali uma corrente de ar que fosse a causa do distúrbio, e assim fizeram, mas o resultado foi o mesmo. Estava claro, o senhor desdenhava caim. Foi então que o verdadeiro carácter de abel veio ao de cima. Em lugar de se compadecer do desgosto do irmão e consolá-lo, escarneceu dele, e, como se isto ainda fosse pouco, desatou a enaltecer a sua própria pessoa, proclamando-se, perante o atônito e desconcertado caim, como um favorito do senhor, como um eleito de deus. O infeliz caim não teve outro remédio que engolir a afronta e voltar ao trabalho. A cena repetiu-se, invariável, durante uma semana, sempre um fumo que subia, sempre um fumo que podia tocar-se com a mão e logo se desfazia no ar. E sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel. Um dia caim pediu ao irmão que o acompanhasse a um vale próximo onde era voz corrente que se acoitava uma raposa e ali, com as suas próprias mãos, o matou a golpes de uma queixada de jumento que havia escondido antes num silvado, portanto com aleivosa premeditação. Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele (SARAMAGO, 2009, p. 28-29).

Tal teoria, embora muito tenha contribuído para a compreensão dos estudos que envolvem a literatura, baseia-se numa “relação direta” entre

textos. Sabemos que um texto literário é permeado por trocas discursivas, que vão além dos aspectos transtextuais. Nessas trocas, vemos que estão envolvidos enunciados e discursos arraigados em nossa cultura. A esse respeito, Costa (2012) realiza uma interessante análise:

De forma que o texto literário como representação artística apresenta a liberdade que outras instâncias da cultura, como um texto científico, por exemplo, não têm. Seu aspecto fictício lhe dá a liberdade de refutar, transgredir, criticar, renomear e até mesmo ultrapassar limites que a “realidade” seria incapaz. Este processo não acontece de forma aleatória, uma vez que, para haver as trocas interdiscursivas, o texto precisa manter um diálogo com outros textos ou discursos. Formando uma espécie de teia ou tecido em que por mais que um texto tente se distanciar daquele que lhe deu origem, não o fará totalmente, pois sempre poderemos ler o antigo sob o novo, tal como no pergaminho (COSTA, 2012, p.20).

Nessa perspectiva, um importante teórico que se debruçou sobre essas análises que se referem ao discurso foi Maingueneau, na Teoria do Interdiscurso. Para ele, nenhum discurso nasce de si mesmo, mas do trabalho sobre outros discursos. O estudioso afirma que o discurso literário, ainda que apresente particularidades, é parte integrante dos discursos constituintes, que caracterizam “os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”. (2009, p.60)

Para melhor compreendermos tal teoria, faz-se necessário recorrermos ao texto *“Deuses tecidos na Metáfora: Jesus Severino no Palimpsesto Cabralino”*, publicado em 2007, pelo professor Dr. Eli Brandão.

O interdiscurso pode ser bem mais entendido através da distinção, feita por Maingueneau, entre as noções de Universo discursivo, campo discursivo e espaços discursivos. O primeiro, constituído pelo conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa dada conjuntura, não podendo ser, por causa de sua amplitude, apreendido em sua globalidade; o segundo refere-se ao conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência e se delimitam reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo, podendo ser exemplificado pelo campo político, filosófico, gramatical, teológico, etc.; o terceiro, os espaços discursivos, delimitam subconjuntos ou recortes que o analista isola no interior de um campo discursivo tendo em vista os propósitos específicos de sua análise (BRANDÃO, 2007, p.15-16).

Acerca dos intercâmbios interdiscursivos presentes em *Caim*, constatamos, ancorados na teoria de Maingueneau, que nenhum discurso nasce de si mesmo, mas do trabalho sobre outros discursos.

Costa (2012) realiza uma interessante análise a esse respeito:

Os textos literários são configurados por contribuições discursivas, provenientes de diversas formulações e dos mais diversos saberes, assim, todo texto está permeado de outros textos, trazendo consigo mesmo que totalmente modificados traços presentes em textos anteriores (COSTA, 2012, p.35).

Dessa maneira, o interdiscurso é um processo pluridiscursivo, no qual vários discursos se encontram e se constituem, renovando as antigas histórias. Saramago se vale, certamente, da teoria do interdiscurso, através de suas leituras, experiências de vida, profundo conhecimento do tema e, sobretudo, do seu olhar crítico, irônico e contestador sobre os episódios bíblicos em Caim. Vimos, pautados nas considerações dos teóricos até aqui citados, que a riqueza de significados que os textos podem assumir é infinita, dadas as possibilidades de (RE) criação que eles possuem. Introduzir, portanto, essas teorias em nossas análises serviu, certamente, para que ampliemos a nossa visão acerca da interface entre Literatura e Sagrado a que nos propomos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notória a importância de José Saramago no cenário da literatura mundial. Traduzido em diversos idiomas, seus livros emocionam e inquietam leitores do mundo inteiro. Muitos estudiosos já se debruçaram para analisar os romances escritos por ele e ainda o fazem, na tentativa de investigar a envolvente maneira como o autor se utiliza da linguagem, característica marcante pela qual também ficou conhecido. Baseada na ausência de pontuação, na mistura dos discursos direto e indireto, este tipo de escrita confere ao texto dinamicidade, fluidez, exigindo do leitor uma interação mais efetiva com as obras. Essa escrita tem muita expressividade no texto que selecionamos como corpus de análise.

No entanto, embora reconhecendo a importância dessa composição escrita, ao estudarmos com mais profundidade o texto desse escritor, deparamo-nos diante de um outro aspecto que nos parece interessante: a forte presença de palimpsestos bíblicos na obra supracitada, tornando assim novas

as velhas narrativas do discurso religioso judaico-cristão. Nos escritos saramaguianos, os elementos bíblicos, as referências ao sagrado, são muito evidentes.

Por se tratar de um autor que conhece com muita profundidade o discurso religioso e as histórias que (re)conta através de sua ótica, da sua ironia, Saramago convida o leitor a inúmeros questionamentos sobre a veracidade das narrativas bíblicas, evidenciando que muitas vezes existem lacunas nos escritos seculares que precisam ser escancaradas. Ao escolher temas que envolvem o aspecto religioso, ainda que de maneira sarcástica, repleta de ironia, o autor contribui para a valorização da religiosidade. Inevitavelmente, esta se consolidou e influencia na constituição dos pressupostos ideológicos das pessoas. Ao lerem os seus textos, muitos leitores se veem diante do que inquieta, incomoda.

Dessa maneira, compreendemos que a literatura é muito importante para a sociedade, uma vez que, além de deleite, ela propicia uma melhor maneira de compreendermos o mundo que nos cerca, os valores transmitidos gerações após gerações e nos permite estabelecer pontes entre antigas e novas histórias.

No caso da obra saramaguiana, citada anteriormente, colocamo-nos frente a frente com os dogmas instituídos pela Igreja Católica. Dessa maneira, ao repensarmos a narrativa sagrada, exercemos a nossa crítica e não nos acomodamos diante do que nos é imposto desde sempre, como o discurso religioso. Desta feita, uma análise sobre a presença de palimpsestos e elementos bíblicos no referido romance, permite-nos não só a constatação de uma latente semelhança entre o discurso de Saramago e o discurso bíblico, mas, também, para que possamos analisar a gama de elementos determinantes na composição da formação religiosa do indivíduo, da constituição dos dogmas católicos e na constatação de tais discursos.

Entendermos que um estudo dessa natureza contribui significativamente para lançarmos um olhar mais crítico, questionador, acerca dos discursos presentes nos textos bíblicos e, sobretudo, para que possamos reconhecer com mais propriedade a presença de personagens bíblicos na narrativa saramaguiana, e em que estes se diferem daquela. Por fim, ao nos

debruçarmos sobre as histórias bíblicas na contemporaneidade, afirmamos que os seus sentidos não foram completamente estudados, e que, apesar de terem sido escritos há tantos séculos, merecem ser revisitados nas narrativas atuais, pois sempre têm algo a nos dizer. Os seus sentidos não foram completamente esgotados.

REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Damião de Góis. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Serviço de Educação e bolsas, 2002.

BRANDÃO, Eli (org). Deuses tecidos na metáfora. In: **Litteratheos**. Olinda-PE: Editora Livro Rápido Ecológica, 2007.

BRANDÃO, Eli. O Nascimento de Jesus Severino como Revelação da Esperança: Leitura na Ponte entre Teologia e Literatura. In: SWARNAKAR, Sudha. **Tecidos Metafóricos**. João Pessoa: Idéia, 2003.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem, mito e religião**. Porto: Rés Editora, 1976.
BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulos, 2002.

COSTA, Eliene Medeiros. **Palimpsestos bíblicos em Sombra Severa, de Alberto Carrero**. 2012. 105 f. Dissertação de Mestrado (PPGLI. Área de concentração: Literatura) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, CG, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**, Tomo I, v. 2. Dos Vedas a Dioniso. Trad. de Roberto Gomes de Lacerda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

_____. **Mito e realidade**. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Tratado de história das religiões**. Trad. de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. (Site UFMG).

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. A escrita da leveza em Caim, de José Saramago. **Revista Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre, v.08. n.01, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/nauliteraria/article/viewfile/23854/22159>> Acesso em: 27 out. 2014.

MAGALHÃES, Antonio. Contexto dos estudos da religião. In: **Expressões do sagrado**: reflexões sobre o fenômeno religioso. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2008.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, Salma et al. **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA, UEPB, 2008a.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009. (Coleção literatura e religião).

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes/Ed.da Unesp, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução: Sírío Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2007.

PROENÇA-FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: companhia das Letras, 1991.

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Hudson Marques da. Configurações do mal no romance Caim, de José Saramago. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (orgs.) **O demoníaco na Literatura** — Campina Grande: EDUEPB, 2012.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.

**LITERATURA E FILOSOFIA COMO PACTÁRIAS: “PAUTA” COM O DEUS-
DIABO DE SI EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Mylena de Lima Queiroz
(PPGLI-UEPB)¹

"Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso"
(Guimarães Rosa).

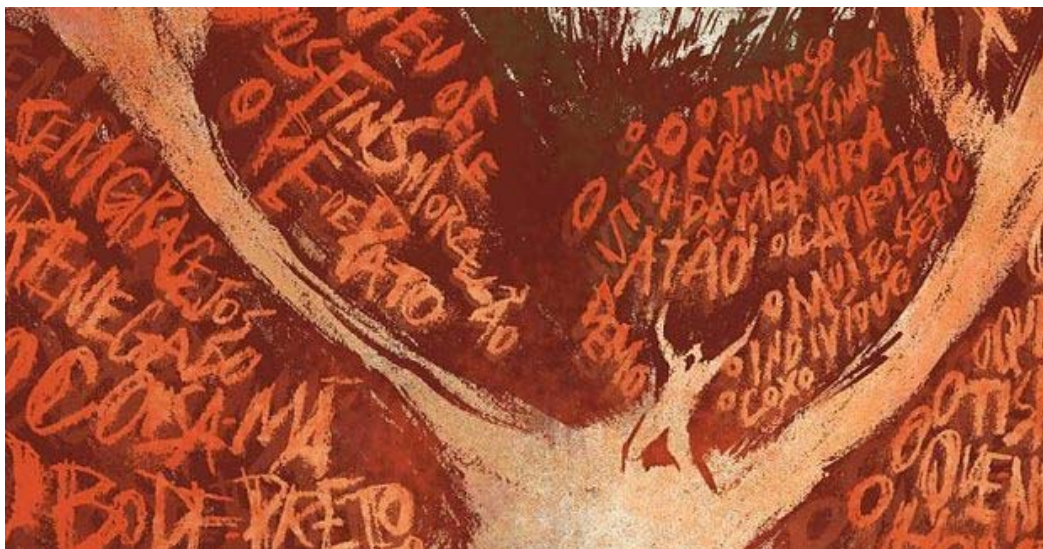


Imagem 1 – Cena do pacto de Riobaldo com o diabo, no romance de Guimarães Rosa
Fonte: da obra Guimarães Rosa: “Grande Sertão: Veredas.

¹Mestranda em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI-UEPB). Integrante do grupo Litterasofia – Hermenêutica literária em diálogo com Filosofia e Teologia. E-mail: myi@hotmail.com.br

A relação entre filosofia e literatura certamente não é hodierna, o que não significa que seja pouco complexa. Ao pensarmos haver um pacto entre ambas na obra de Guimarães Rosa, importa compreender os impasses desse contato. Entretanto, cabe atentar para o fato de que pesquisas como a de Suzy Sperber, que deram origem a *Caos e Cosmos* (1976), já apresentavam essa relação, com “reflexo das leituras e preocupações espirituais no temário e nas ideias de João Guimarães Rosa” (1976, p.13). Por conseguinte, a autora nota que escritores diversos já haviam apontado analogias entre a obra rosiana e a de filósofos como Platão, Sertillanges e Plotino. Além do que:

Sobretudo depois de *Corpo de Baile* e com *Grande Sertão: Veredas* surgiram estudos críticos dessas obras, que as aproximaram a teorias filosóficas. (...) O próprio Guimarães Rosa não só confirmou tais influências, como propôs outras. Em carta a Vicente Ferreira, por exemplo, citou Berdiaeff, Bergson, Jaspers, Kierkegaard, Cristo (portanto o Novo Testamento) (ROSA, 1976, p.15).

Ainda assim, essa aproximação entre literatura e filosofia, seja em *Grande Sertão: Veredas* (1956), seja em outras obras, inclusive de outros autores, requer sempre uma afinação com os elos primeiros surgidos entre ambas. Dito isso, cabe lembrar que Platão, identificando a arte como a aparência da aparência, sendo, portanto, bruscamente afastada da realidade, quis ver os poetas o mais distante possível de sua república – e essa declaração de guerra platônica perpassou, por muito tempo, os estudos filosóficos. Como afirmou Arthur Danto (2014), Kant vira na arte uma finalidade sem um fim específico; Schopenhauer, com menos ostracismo que Platão, informara não haver mudança nos acontecimentos proposta pela arte, mas que era justamente essa sua função - a de levar-nos para longe dos fatos por instantes - e Santayana pensara a arte como meio a se contemplar a beleza, para citar apenas essas concepções.

Assim sendo, é fato que a relação entre a arte e a filosofia é algo inerente à própria história dessas expressões, fazendo, ironicamente, com que seja legítimo dizer que há mais que espaços de intersecção entre ambas, mas que é pouco possível caminhar pelo campo da filosofia sem nunca pensar as expressões artísticas, e que o contrário é também verdadeiro – compreende-

se, dessa maneira, que o longo relacionamento entre filosofia e literatura é atestado pela própria declaração de guerra de Platão.

Como disseram Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen, o século XIX foi palco de algumas tendências em busca da "legitimidade cultural da literatura" (2008, p.251). Primeiro, destaca-se a visão romântica de "confessionalismo", negando a arte, atrelada à poesia, como representação, - logo, sendo a arte unicamente a expressão do eu interior; seguindo-se com o surgimento da crítica cultural, dando lugar àquela que seria 'apenas' literária e, por fim, com uma levada que renunciava o pensamento do século que dava sequência, buscando-se não deixar que a literatura fosse vista apenas como condição a se pensar a filosofia, podendo-se dizer, inclusive, que para isso houve uma propulsão antifilosófica.

No século XX, assim, teóricos literários anunciaram suas visões: a filosofia lhes parecia ter substituído a própria crítica literária e, dessa forma, era necessário deixar claro quais eram as distinções entre ambas - e, como numa desforra, a filosofia foi negada. A literatura, como imaginativa, através da concepção de que dela se obtém prazer, (re)estabelece-se culturalmente - teorias como a Nova Crítica e o estruturalismo tentaram atestar, literalmente, esse aspecto. Em contraposição, a crítica contemporânea tem buscado não julgar a literatura com base em preceitos que acabem por engessá-la.

Isto posto, evidentemente noto ser preciso um extremo cuidado para não se deixar julgar uma obra literária "segundo um padrão filosófico [ou teológico] que não leva em conta tudo o que é peculiar e distintivo com relação ao literário" (LAMARQUE; OLSEN, 2004, p.262). Reconhecendo o perigo de andar nas interfaces, a proposta deste artigo é atentar para a relação estabelecida com a filosofia na narrativa rosiana, em específico no que diz respeito ao [não] pacto diabólico em *Grande Sertão: Veredas* (doravante GSV). Evidencio, desde já, o caráter introdutório desses pensamentos que ainda se fazem mais como indagações do que como respostas.

O impacto do pacto

Habitualmente, a menção ao termo pacto faz pensar apenas em um trato

que tenha sido realizado com um ser diabólico, mais precisamente firmado através do sangue. Entretanto, cabe lembrar que o pacto primordial, levando-se em consideração as narrativas cristãs, deu-se entre Deus e os moradores do Éden: Adão e Eva - isto porque, para lá residirem, havia o contrato de subserviência do casal para com o criador, que havia apresentado, desde cedo, sua *cláusula petrea*, como apresenta a transcrição de Haroldo de Campos:

E afigurou O-Nome-Deus o homem
pó da terra-húmus
(...)
E ordenou o O-Nome-Deus
ao homem dizendo
De toda árvore do jardim comerás poderás comer

E da árvore do saber do bem e do mal
dela não comerás
Pois no dia em que dela comeres
à morte morrerás (CAMPOS, 2004, p. 52).

Ao terem comido a maçã, foram exilados do Paraíso, desfazendo o contrato inicial. Como bem lembra Suzy Sperber em *Pacto: tradição e Utopia*:

Houve [ainda]² outros pactos bíblicos de Deus com o homem; por exemplo: de Deus com Noé, de Deus com o povo judeu com a mediação de Abraão, de Deus com Moisés. Houve pactos explícitos e implícitos. O pacto de Deus com Jonas é implícito (1992, p.71).

A autora recorda também que há esses “contratos muito específicos” na mitologia greco-latina, quando cita, dentre outros, a necessidade de conhecimento de Prometeu, ao roubar o fogo para dar aos homens e propor um pacto de obediência destes para com aquele, o que não chega a ocorrer, visto que o roubo é descoberto pelos Deuses. Narrativas como essas, ainda que à revelia de nossas associações primeiras, serviram de referência para a

²Acréscimo nosso.

conotação negativa e rápida relação feita ao termo pacto: querer ser mais que o Deus ou que os Deuses.

Além do que, é-nos caro notar que Ruben George Oliven, em *O pacto da criação* (1992), apresenta o pacto relacionando-o a paradigmas estabelecidos socialmente e suas quebras. Ele toma, assim, tal ato como um tipo muito específico de contrato, diferenciando o contrato social, o pacto de sangue e o pacto com Deus, como tipologias a serem analisadas distintamente, visto que o pactário, os benefícios e todos os elementos influenciam em sua categorização. O pacto pode, então, supor diferenças à ordem vigente, podendo ainda vislumbrar um futuro que, para o coletivo, trará melhorias. Sendo, portanto, utópico, ainda que possibilitado apenas por um contrato com um ser demoníaco. Tendo como pactárias as forças da Morte, “o pacto do não” (SPERBER, 1992, p.64) pretende derrotar o outro, levando alguém a óbito, seja grupo ou indivíduo – como quis Riobaldo, ao buscar a morte do “Hermógenes – demônio” (GSV, p. 48).

Dessa maneira, certamente nota-se haver uma conotação de ensinamento, em certas narrativas de matriz mitológica, bem como religiosa, que apresentam pactos, sobre como, de forma análoga à que aconteceu com o filho de Dédalo, Ícaro, aquele que tenta voar alto demais estará fadado à queda. Sofrerão, de acordo com tais narrativas, o impacto que surge pela elevação indevida, levando-se em consideração que se quiseram além de si, tornando-se “sabedores do bem e do mal” (CAMPOS, 2014, p.55).

Pacto em *Grande Sertão: Veredas*

No único romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, a narrativa, que apresenta um narratário urbano, um “moço”, “doutor”, provido, ao que se sabe, de óculos, silêncio e um bloco de notas, tem como ponto de retorno o momento em que Riobaldo participou do suposto pacto com “Dubá-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri” (GSV, p.39). Ao compreendê-lo como um instante metafórico, evidenciando aqui a metáfora como elemento provavelmente de maior importância para se pensar as travessias e as relações entre a filosofia e a literatura – e como essa

superfície do símbolo muito nos interessa para refletir sobre o romance rosiano. Nesse longo processo menos de, propriamente, rememoração, e mais de reflexão que é *Grande Sertão*, o narrador compartilha sua história: “Conto ao senhor o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (GSV, p.318)

Quando a circunstância do pacto é posta em destaque, é possível lembrar a existência de uma tradição cultural e literária desses “contratos”. Na literatura ocidental, obras como o *livro de Jó*, como mencionado anteriormente, *Apocalipse*, *Doctor Fausto* (1588), de Christopher Marlowe, *Fausto* (1832), de Goethe, além de *A igreja do Diabo*, de Machado de Assis (1884), e *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, para citar apenas essas, atestam essa tradição do instante pactual. Em um panorama mais amplo, como recorda Barreto, é possível destacar que “o motivo do pacto com o diabo [e da lenda do mago]³ são (...) anteriores à época de Fausto e condensam-se nas lendas cristãs em torno de três grandes figuras: Simão Mago, Cipriano de Antióquia e Teófilo de Adana” (apud INNOCENCIO, 2006, p.4).

Levando-se em consideração o Fausto literário, a relação à obra de Goethe nos faz pensar que ambos os pactários têm consigo o “Geist des Widerspruchs” (espírito da contradição) (CAMPOS, 1981, p.128). Entretanto, Fausto, buscava o poder do conhecimento, enquanto Riobaldo queria conhecer o poder – possuí-lo, ter posses. Desde então, há a possibilidade de darmos lugar ao momento da respiração mais longa – o instante da reflexão. Isto porque percebemos que, em meio a uma série de narrativas em torno de pactos, mais peculiar é a situação de Riobaldo, posto que o Diabo de Guimarães, diferente de Mefistófeles, tem vários nomes e a hibridez de ser um “homem humano”. Aliás, aquele que lhe atribui as mais diversas alcunhas, distinto dos casos de pactos mais tradicionais, não sabe se já esteve junto do Gualhardo:

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois não é? O Arregado, o Cão, o Cramulhão, o indivíduo, o Galhardo (...). Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? E a ideia me retoma (GSV, p. 39).

³Acréscimo nosso.

No romance de João Guimarães Rosa, para além do diabo que há e não-há, a personificação do mal se apresenta na figura daquele que matou Joca Ramiro, potencializada pelo que se costuma dizer sobre ele: "... O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capioto..." (GSV, p.60). Riobaldo, justamente em busca do desfecho do conflito com esse que representava o mal, somando-se à vontade de assinalar um contrato de posse de terras e de gentes, posteriormente, vai à procura da realização do instante pactual:

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãão. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espojeiro de bestas na poeira rolaem. (...) O que eu agora queria. Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. 'Deus ou Demo?' – sofri um velho pensar. (...) Em troca eu cedi às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma ... Deus e o Demo! - 'Acabar com Hermógenes! Reduzir aquele homem!...' – e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão (GSV, p. 421).

Isto é, tentando tomar as rédeas da situação, surge a vontade da realização de um pacto diabólico, querendo ser mais que ele mesmo. Já em outra tomada de fôlego, a narrativa literária se reafirma como aquela que dá conta de vários sujeitos, abrindo possibilidades de interpretar muito mais do que apenas o texto literário, em muitos instantes da leitura da obra na qual nos deparamos com trechos como: "O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!" (GSV, p. 9)

Dessa forma, ao que nos parece, a vontade do pacto se revela como a busca pelo que seria impossível de ser realizado em circunstâncias casuais, como a procura pelo poder de dominar o próprio caminho - como se seguir sem um pacto nada mais fosse do que possibilitar ser levado pela condição trágica da vida. Assim, o sertão é o lugar de questões existenciais a nível universal porque, ao que parece, todo lugar é, o que faz compreender a circularidade de motivos - tais como o sentimento por Diadorim, o pacto com o "Arrenegado", o sistema jagunço, a relação do homem para com a natureza, a travessia do rio, do sertão, dos sentimentos – e de pequenas narrativas nesse Grande Sertão.

Acontece, entretanto, que não houve pacto de sangue ou mesmo a presença efetiva do Diabo - não o diabo dos autos, não o formato primeiro que

surge através da tradição de escritos e narrativas cristãs. É necessário destacar que nessa obra de Rosa não há um dualismo tradicional entre as figuras Deus e Diabo⁴, mas sim um hibridismo, ainda que Deus seja sempre referido como “o contrário” do diabólico:

O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa ganância. Moço!: Deus é paciência. O contrário é o diabo. Se gasteja. (...) Deus não se comparece com refe, não arrocha o regulamento. Pra quê? Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta. Só que, às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta... (GSV, p.17).

Tal reflexão nos leva à possibilidade de que, se tudo é pacto e se o diabo é um homem humano, a presença de Riobaldo, no instante pactual, já levava consigo o Deus-Diabo de si mesmo – sendo e não sendo. Inclusive porque, como assevera Antonio Carlos Magalhães (2008, p.15), Deus deve ser visto como um “personagem literário, que, como qualquer outro personagem, cresce ou diminui à medida que dialoga com outros personagens.” Maria Mutema também surge como personagem, que, talvez, tenha se aproximado do Diabo – a morte de seu marido e o suicídio do Padre Ponte ocorrem, misteriosamente, ligados a Maria, sem que ela tenha pretendido fazê-los - nota-se, pois, como distinta a Riobaldo, sendo relevante pontuar a ausência de sua escolha, o que a coloca em uma circunstância menos próxima ao Diabo como “homem humano” e mais como figura apresentada por uma “literatura especializada em ‘livros do diabo’” (MUCHEMBLED apud NERY, 2012, p. 48), inclusive pela questão de que o caso de Maria Mutema tem como desfecho sua santificação.

O que resulta do instante no qual o personagem principal se encontra naquele lugar que pensava ser Veredas Mortas, mas era Veredas Altas é que:

E, mesmo, na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima; rezo o bendito! (GSV, p. 270).

⁴OLIVEIRA, Elson Dias (2014). **Deus e o Diabo no Grande Sertão**: Veredas: uma Leitura Antimaniqueísta. Millenium, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura. (novembro de 2014). p.138-152.

A contradição de mesmo o “Bode Preto” duvidar de sua existência se coloca ao lado das outras tantas presentes na obra, que inclui o destino de Riobaldo após ter chamado Lúcifer e tê-lo visto e não visto na rua, no meio de um redemoinho, levando-se em consideração que ele tornou-se Urutu-Branco, mas perdeu a oportunidade última de revelar a Reinaldo seus sentimentos - porque Reinaldo-Diadorim, a quem estavam entregues as vontades de Riobaldo, mata Hermógenes, porém morre pelas mãos deste.

Assim, a emersão dos desejos mais profundos se apresenta na condição da pretensão de se realizar o pacto diabólico, isto é, o querer realizá-lo já possibilita pensar o que representa esse instante, essa vontade de abandonar o grupo dos que parecem nunca chegar a vencer – é o pacto como metáfora, esse contato com o simbólico. É mais do que apenas cumprir com o processo narrado por Riobaldo “O pacto! Se diz – o senhor sabe, Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo – E espera” (GSV, p.48). O fio da agonia de poder ter realizado tal contrato e, assim, ter causado a morte de Reinaldo, perpassa a narrativa. O não, o nada feito, a inexistência do contrato por sangue – o que não pode ser extirpado porque sequer houve concretude alguma. Como dissera Guimarães Rosa na famosa entrevista com Günter Lorenz: “fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes da minha vida. (...) Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte” (LORENZ, 1994, p.12), e segue afirmando que tais valores fazem parte da espinha dorsal do seu romance. Através de *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães se assemelha ao que foi Dostoievski para Wilde: pensar a condição humana em meio ao sofrimento (TODOROV, 2011).

A tensão de contrários que se dá na obra de Rosa é apresentada como a própria dinâmica da vida. O destino de Riobaldo foi de desespero porque, apesar de vencer o conflito contra “os Judas”, parece-lhe, de alguma forma não muito clara ao próprio narrador, que a morte da donzela guerreira escondida na roupa e na coragem de jagunço foi o pagamento – o mais alto preço – restando-lhe o monólogo infinito como pensamento sobre suas indagações. Em GSV, o pacto é abordado “tendo em vista o dilema do homem contemporâneo, cindido e fragmentado, consciente da fragilidade da sua vontade para agir no

mundo e do insondável poço de desejos e frustrações que traz dentro de si” (MARKS, 2012, p.71).

As certezas e as verdades absolutas não são centrais no romance do escritor de Cordisburgo. Mesmo as afirmações, como as que se dão a respeito do pacto, são desfeitas ou questionadas em outros trechos da narrativa: parecendo ter havido, e, posteriormente, parecendo nunca ter sido realizado pacto. As últimas falas de Riobaldo reiteram a dúvida que perpassa seus pensamentos e, portanto, a obra rosiana: “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (GSV, p. 876). A narração do personagem principal é uma longa busca por sentidos. Talvez seja esse o motivo pelo qual narrar é tão “difícil” para Riobaldo, por recordar dessas tantas travessias de que somos feitos.

REFERÊNCIAS

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, Salma et al. **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA, UEPB, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Éden**: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DANTO, C. Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Prefácio por Jonathan Gilmore; tradução Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

INNOCÊNCIO, Francisco R. S. Doutor Fausto, enamorado do mundo. **Revista Letras**, Curitiba, n.70, p.11-32. EDITORA UFPR, SET./DEZ. 2006.

LAMARQUE, P.; OLSEN, S. H. Filosofia da literatura: prazer restabelecido. In: KIVY, P. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. Trad. de Euclides Costa Calloni. São Paulo: Editora Paulus, 2008. p.251.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: **Obras completas de João Guimarães Rosa**, v. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NERY, Antonio Augusto. Primórdios do mito Faústico: o Faustbuch e o Fausto de Christopher Marlowe. In: **Demoníaco na literatura**. Antonio Carlos de Melo Magalhães; Eli Brandão; Salma Ferraz; Raphael Novaresi Leopoldo (Orgs). Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MARKS, Maria Cecília. **Fausto e a representação do diabo na literatura**: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoievski – (Dissertação de mestrado). São Paulo: USP/DTLLC, 2012.

OLIVEIRA, Elson Dias. **Deus e o Diabo no Grande Sertão**: Veredas: uma Leitura Antimaniqueísta. Millenium, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura. (novembro de 2014). p.138-152.

OLIVEN, Ruben George. O pacto da criação. In: Organon – O pacto fáustico e outros faustos. **Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, v .6, n.19. Porto Alegre: UFRGS, 1992. p.11-13, 69-84.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SPERBER, Suzy Frankl. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura: Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

TODOROV, Tsvetan. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

IMAGEM

GSV em Graphic Novel, Rodrigo Rosa. Disponível em: http://balaiopop.com.br/wp-content/uploads/2016/02/post18__.jpg.

O DESPERTAR DO ÍMPETO CRIATIVO: UMA VISÃO ROMÂNTICA ACERCA DA NATUREZA

José Cândido Rodrigues Neto¹
(UEPB)

INTRODUÇÃO

O Romantismo foi um amplo movimento artístico e filosófico. Suas origens remontam ao século XVIII, época de grandes transformações políticas, sociais e culturais. No cenário político, começavam a cair as monarquias absolutas, para darem lugar aos Estados Nacionais. Um novo mundo deveria ser construído através do pensamento racional e de uma educação que tiraria o homem de seu estado de menoridade. No entanto, a razão teria como consequência o desencantamento do mundo e da natureza. O Romantismo surgiu como contraposição à racionalidade exacerbada do século das luzes, propondo a valorização dos sentimentos, que era uma das principais características desse movimento. Artisticamente o Romantismo se contrapunha às regras e a sobriedade do classicismo, filosoficamente ele contestava a valorização da razão, proposta pelo Iluminismo. Um dos elementos mais recorrentes no Romantismo é a valorização e o culto à natureza, que estava presente de diversas formas e em diferentes nuances, dentro de suas criações artísticas. Nesta perspectiva, a natureza interagiu diretamente com o eu lírico, ao contrário do Classicismo onde ela era apenas um simples plano de fundo. Assim, a valorização e culto a natureza, apontam para importantes posicionamentos artísticos, filosóficos, e políticos dentro do Romantismo. Dessa forma, elucidar, de certo modo, esse conceito é importante para ampliarmos nossa compreensão a respeito desse movimento, que assumiu proporções gigantescas e que suas influências ainda podem ser notadas, não

¹Jcrneto13@gmail.com

só na arte, mais em toda cultura ocidental. Então, compreender esse movimento é também compreender parte da modernidade, pois ele dialogava diretamente com as principais ideias de seu tempo. Diante do que expomos, buscaremos neste trabalho investigar o conceito de natureza no Romantismo, assim se faz necessário recorrer ao seu contexto histórico, para que possamos compreender quais os fatores que estão envolvidos nesse resgate da natureza e quais as implicações disto. Para que tal empreendimento seja realizado, recorreremos também à obra literária de um dos grandes nomes desta época, o poeta alemão Johann Wolfgang Goethe, que foi também um dos inauguradores desse movimento, junto com os escritores do Sturm und Drang (tempestade e ímpeto), movimento literário alemão que foi influenciado pelas obras de Shakespeare. Goethe não só foi um grande poeta e escritor, mais também foi um investigador do mundo natural e um grande pensador de seu tempo. Assim, consideramos o poeta alemão como um excelente representante do movimento romântico. Esperamos ao fim desse trabalho, mostrar diferentes aspectos do conceito que nos propomos a explicar, além de apontar algumas implicações do mesmo, e dessa forma ampliar nossa compreensão sobre o Romantismo e também sobre a cultura, a arte e a filosofia da modernidade. Pois esse movimento, de dimensões gigantescas, abarca estas diversas áreas do saber.

O Romantismo: contexto histórico, artístico e filosófico

As origens do Romantismo remontam aos séculos XVII e XVIII, época de grande efervescência cultural, artística, filosófica, e política. Artisticamente, o Romantismo propusera a liberdade de criação e expressão, contrapondo-se aos modelos e formas rígidas do classicismo. A valorização dos sentimentos, em contraposição à razão e a liberdade de criação eram suas grandes marcas. Se recorrermos ao século XVIII, época em que este movimento surgiu, entenderemos melhor essas características. Pois tal século foi:

[...] um período de grandes transformações sociais, advindas de duas importantes revoluções: a industrial e a francesa. A burguesia começa assim sua ascensão. Os ideais de liberdade igualdade e fraternidade se espalharam pela Europa. O Romantismo surgiu numa época que o ambiente intelectual era de grande rebeldia: na política,

caíam os sistemas de governo absoluto e surgia o liberalismo político; no campo social, imperava o inconformismo; no campo artístico, reinava o repúdio pelas regras. Inicialmente, era apenas uma atitude, um estado de espírito, mas tarde, toma a forma de um movimento, e o espírito romântico passa a designar toda uma visão do mundo centrada no historicismo e no individualismo. Se o século XVIII fora marcado pela objetividade, pelo iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção e pelo eu (RIBEIRO, 2010, p.VI).

Destarte, o Romantismo surgiu como contraponto à racionalidade proposta pelo Iluminismo. A revolução burguesa era impulsionada pelo pensamento iluminista, que dava todo o arcabouço filosófico a essa revolução. Tal pensamento valorizava a razão como forma iluminar as pessoas e arrancá-las das trevas da ignorância. Foram lançadas as luzes da racionalidade sobre o mundo, desvelando-o e tirando-o da escuridão medieval. Começaram a cair as monarquias absolutas para darem lugar aos estados nacionais. Um novo mundo deveria ser construído através do pensamento racional e de uma educação que tiraria o homem de seu estado de menoridade. No entanto, a racionalidade teria como consequência o desencantamento do mundo. Contrário a isso, o Romantismo valoriza as emoções, a intuição, a irracionalidade, o despreendimento às normas estilísticas.

Essa valorização dos sentimentos é decorrente da decepção com a razão, pois esta não teria sido bem sucedida na sua empreitada de transformar o mundo em um lugar melhor, além de trazer o desencantamento a ele, tornando superficiais as relações entre os indivíduos. O homem moderno se torna individualista e egoísta. Estas são também características que se refletem na arte romântica.

A revolução industrial consolida o sistema capitalista. Esse sistema de produção tem como características a competição e o individualismo, que se reflete na arte romântica onde há uma forte valorização do indivíduo. O eu lírico retrata com profundidade seu mundo interior em obras que parecem confissões que relatam a dificuldade de se relacionar com o mundo exterior. O indivíduo moderno sente uma angústia decorrente da perda de sua totalidade. Desse modo, os românticos buscam a união entre o eu e todo, para isso eles resgatam a natureza como fonte de inspiração, e esta passa a ser a ponte que

liga o eu com a totalidade. A natureza se torna um refúgio onde se pode ficar alheio às transformações do mundo moderno.

O Romantismo introduz a importância do dionisíaco nas artes, em detrimento do apolíneo. A irracionalidade, a emoção e a intuição eram as formas pelas quais o homem expressaria seus sentimentos.

[...] é com o Romantismo que a necessidade de romper com o que havia de moderação na arte, ganha prestígio (ironicamente isso também será mais uma regra, romper será quase normativo). Pois seguir recursos pré-estabelecidos por outrem era não estar sendo sincero com seus próprios sentidos. Não é à toa que termos como originalidade e genialidade são expressões que parecem nascer com o Romantismo. Exacerbação dos sentidos era a ordem e o comportamento necessário para manter uma arte comprometida com o que havia de mais profundo no homem (COSTA, p.142).

Destarte, nota-se a importância que o Romantismo dava a emoção e a intuição dentro da criação artística. Para o romântico, a totalidade deve ser apreendida por via dos sentimentos, e não da razão. Surge a figura do gênio, que é aquele indivíduo que é tomado por um arrebatamento criativo, expressando-se em obras que parecem ser divinas. O gênio é uma espécie de mediador, que através de suas obras dotadas de sensibilidade permite que o sublime seja contemplado. Em busca de inspiração e de uma ligação espiritual com o mundo o artista romântico resgata o culto a natureza encontrando assim um lugar mágico, uma ponte que o levaria ao numinoso.

O cultural como antítese do natural

Para Rousseau à medida que o homem se apropria da cultura e da técnica, mais se afasta de seu estado de natureza, que é o do bom selvagem, nesta perspectiva o filósofo defende sua tese de que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe. Entretanto, o que nos interessa da reflexão feita por Rousseau é a concepção de que o homem se afasta de seu estado de natureza, ao passo em que torna-se um ser cultural. Não nos interessa aqui discutir se esta natureza é boa ou má. De posse disto, analisaremos as implicações desta concepção dentro do Romantismo.

O artista romântico, expressa através de suas obras a angústia de viver em um mundo moderno, onde o barulho ocasionado pela transformação de uma sociedade que emerge não o permite escutar seu próprio eu. Na modernidade o homem perde sua totalidade e passa a ser um mero indivíduo que vive entregue a confusão e ao ruído das cidades que surgem. O indivíduo moderno encontra na sociedade a antítese de seu estado de natureza.

Em alguns romances do poeta J. W. Goethe, grande nome do Romantismo alemão, notamos a presença de um embate entre o natural e o cultural. Por vezes o embate destas duas forças nos coloca diante de dilemas éticos e existenciais. Por um lado as regras sociais e a cultura nos conduzem para uma direção, por outro lado o fluxo das paixões nos conduz para outra. Como se portar diante disto? Nos encontramos, assim, diante de um dilema que por vezes os personagens de Goethe também se encontram. Um personagem de um dos romances deste escritor, denominado “Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister”, diz o seguinte:

Oh, que inútil severidade da moral – exclamou - quando a natureza a seu modo amoroso, nos forma para tudo aquilo que devemos ser! Oh, as estranhas exigências da sociedade burguesa que primeiro nos confunde e nos desencaminha, para depois exigir de nós mais que a própria natureza! Pobre de toda forma de cultura que destrói os meios mais eficazes da verdadeira cultura e nos indica o fim, ao invés de nos tornar felizes no caminho, propriamente! (GOETHE, 1994, p. 492-493).

De um lado a natureza representa o caráter impetuoso do homem, o fluxo das paixões e sentimentos que arrebatam, pois a natureza além de remeter à ideia de Phýses, que é o lugar onde as coisas brotam, onde o ciclo da existência se renova, remete também aos sentimentos mais arraigados do homem aqueles que se encontram em seu âmago e compõem sua natureza intrínseca. Do outro lado, a cultura representa a racionalidade do homem, todas as convenções criadas para possibilitar a vida em sociedade. Essas duas forças por vezes entram em embate. Constantemente as regras sociais reprimem aquilo que é natural. Estamos aí diante de um embate entre razão e sentimentos. Diante desta luta um dos personagens de Goethe diz o seguinte: “Ah, como parece insignificante ao homem, em seus momentos de paixão, tudo que o cerca, tudo que lhe pertence!” (GOETHE, 1994, p.497). Essa citação aponta para uma valorização daquilo que é natural. O homem quando se

encontra e um arroubo de paixões parece não se conter diante daquilo que é convencional e cultural. Isto se aproxima a um retorno a natureza, proporcionado pela irrupção da natureza própria do indivíduo.

A modernidade trás o advento da razão. Esta elevaria os indivíduos de um estado de menoridade para um estado de maioridade. Entretanto, a racionalidade trás o desencantamento do mundo e da natureza, esta se torna uma máquina regida por leis racionais e lógicas que poderiam ser desveladas através de cálculos precisos. Nesta perspectiva a natureza perde sua áurea de mistério e torna-se previsível. Ela se torna um mero objeto a ser estudado pela ciência. Em contrapartida a tudo isso, o romantismo resgata o caráter místico, misterioso e indomável da natureza.

O retorno à natureza parece ser propício á arte, pois se traduz em obras sublimes e dotadas de inspiração. Estas obras de arte parecem evocar nossos sentimentos mais pulsantes, colocando-nos em contato direto com o cosmos, com o divino, com o numinoso. Porém, ao contemplarmos uma beleza ideal contemplamos também o sofrimento da existência, a condição de estarmos situados no inexorável ciclo da natureza, pois esta é impetuosa, indomável e fatídica para nós que somos dotados de uma breve existência.

A fruição do belo proporcionado por uma obra de arte desperta no homem seu elo natural com a Phýsis, colocando-o, por vezes, em um embate com seu lado civilizado. O homem moderno ao adentrar-se na marcha do progresso perde este elo com a Phýses, há uma perda de sua totalidade. A obra de arte Romântica além de expressar esta perda, busca resgatar este contato natureza-indivíduo, fazendo com que estes indivíduos mergulhem e se percam no cosmos. Este contato com a Phýses é resgatado através da natureza intrínseca do próprio indivíduo que emerge na totalidade através do fluxo de suas paixões. Assim, podemos perceber a importância da fruição do belo, que se dá quando contemplamos uma obra de arte, em resgatar esta dimensão do ser humano, ligando-o com a totalidade. A vida prática por vezes nos arrasta e nos faz perder esta dimensão. Perdemos-nos em uma vida prosaica e esquecemos-nos do lado poético da existência. Entretanto, será que podemos prescindir da beleza? Outro personagem de Goethe nos responde:

Tão propenso anda o homem a dedicar-se ao que há de mais vulgar, com tanta facilidade se lhe embotam o espírito e os sentidos para as impressões do belo e do perfeito, que por todos os meios deveríamos conservar em nós essa faculdade de sentir. Pois não há quem possa passar completamente sem um prazer como esse, e só a falta de costume de desfrutar algo de bom é a causa de muitos homens encontrarem prazer no frívolo e no, insulso, contanto que seja novo. Deveríamos dizia ele – diariamente ouvir ao menos uma pequena canção, ler um belo poema, admirar um quadro magnífico, e, se possível, pronunciar algumas palavras sensatas (GOETHE, 1994 p. 280).

Destarte fica patente, que para Goethe, o homem não pode prescindir desta dimensão emotiva, que se sensibiliza com a contemplação do belo. Abrir mão disto seria como abrir mão de parte de nosso ser.

Nos romances do período romântico também percebemos elementos desta temática. Nestes romances há uma recorrência de personagens que são tomados por paixões violentas, que vivem o dilema que os divide entre seguir os anseios de uma sociedade que está em transformação ou seguir a direção de seus desejos, de seus sonhos e de suas emoções. Estes personagens vivem paixões proibidas e avassaladoras que vão contra as convenções da sociedade e fazem transbordar seus sentimentos a cada ato praticado. Como exemplo disto, temos o romance “Afinidades eletivas”, escrito por Goethe, neste romance a força da natureza se sobrepõe as convenções sociais. Pois Eduard, um dos personagens deste romance, compromete seus laços matrimoniais com Charlotte para viver uma paixão com a sobrinha desta, Ottilie. Charlotte por sua vez apaixona-se pelo capitão, um amigo de seu esposo Eduard. Os quatro se reúnem em uma casa de campo, onde a proximidade com a natureza e o silêncio de um ambiente idílico faz despertar a voracidade de suas paixões. Afinidade eletiva é um termo técnico da química que designa a separação de um par de elementos em detrimento de uma nova união, assim como acontece no romance.

Neste mesmo romance, a jovem Ottilie não suporta a pressão de viver dividida entre o querer e o dever, pois sua paixão por Eduard ia de encontro a todas as regras de conduta da sociedade. Diante da impossibilidade de viver tal paixão e do sentimento de culpa ocasionado por seu querer ser contrário a moralidade, a solução encontrada por Ottilie foi a renúncia, que se efetuou no suicídio cometido por ela. Assim, como Ottilie, outro personagem de Goethe

encontra no suicídio uma forma de renunciar ao seu querer. O jovem Werther ao deparar-se com os mesmos dilemas existências de Ottilie também põe fim a própria vida. Ele vive entre o desejo de uma vida autêntica, intensa e livre e os anseios de um mundo burguês que o rodeia e o cerca de regras sociais que esmagam seus sonhos pelo peso da vida prática. Wilhelm, personagem de Goethe expressa bem esse dilema, e diz o seguinte:

Penso que se dá com a arte o mesmo que se dá com o amor. Como pode o homem do mundo conservar, em meio à vida dispersa que leva, o fervor em que deve viver o artista, se pensa produzir algo perfeito, e que não há de ser alheio nem sequer àquele que pretenda mostrar um interesse tal pela obra, assim como deseja e espera o artista? Creiam-me, meus amigos, ocorre com os talentos o mesmo que com a virtude: deve-se ama-los por si mesmos ou renunciar inteiramente a eles. E, no entanto, só haveremos de reconhecer e recompensar tanto um como o outro quando, à maneira de um mistério perigoso, pudermos exercê-los em segredo (GOETHE, 1994, p.210).

Assim, notamos que nas obras literárias do Romantismo há uma recorrência do embate destas duas forças, o querer, que representa os anseios e paixões próprias do indivíduo, e o dever que representa as convenções sociais e éticas. O resultado deste embate ocasiona um pesar nos indivíduos, que ao se sentirem culpados renunciam as seus sonhos e às suas paixões. O resultado desta renúncia muitas vezes culmina com um fim fatídico, como o ocorrido com estes dois personagens de Goethe. Assim, notamos que a arte romântica exprime esta contraposição de natureza e cultura. Uma das implicações disto é que, muitas vezes, retornar a natureza significa contrapor-se à cultura.

Natureza como desdobramento do eu lírico

No Romantismo, a natureza passa a ser percebida como um desdobramento do eu lírico. O romântico expressa sua interioridade através de elementos naturais, tais como as horas do dia, as estações do ano, o luar, o por do sol, o mar revolto, a neblina, paisagens solitárias, dentre outras coisas. Estes elementos simbolizam as emoções do artista, representando processos emocionais tais como: a solidão, a angústia, a melancolia, a saudade da

amada ou da terra natal, dentre outras coisas. A natureza se humaniza tornando-se um prolongamento do artista. Desta forma, notamos que há uma imbricação homem-natureza, esta se dá devido à afinidade entre o ímpeto criativo de ambos. No Romantismo a natureza se torna uma força criadora e indomável, que não se comporta com previsibilidade nem pode ter suas leis reveladas através de cálculos matemáticos e processos racionais. A natureza libertou-se assim da redoma produzida pela racionalidade, passando a ter um caráter místico e uma aura de mistério e encanto, tornando-se uma força criadora que modela suas obras através da fantasia, sem estar sujeita a regras ou leis que podem ser desveladas racionalmente. Victor Hugo, grande poeta francês, diz o seguinte sobre isto: “A natureza outrora não sonhou também? (...) No mastodonte, no mamute, no ictiossauro, no pterodáctilo, não há toda incoerência do sonho?” (HUGO, p.384 apud SOUZA, 2010, p.36).

Nota-se que para os românticos a natureza é uma força onírica criadora e imaginativa. Logo, que não se pode esperar previsibilidade ou racionalidade de suas criações. Portanto, o processo criativo da Phýsis não pode ser compreendido por via da razão. Esta força criadora só pode ser captada através da genialidade do artista, que consiste nesta:

[...] maravilhosa aptidão a apreender o sentido da natureza – e a tratá-la no espírito da natureza. O autêntico observador é um artista. Ele pressente o significativo e, através da estranha mistura dos fenômenos que passam, ele fareja aqueles que são importantes (NOVALIS, p.136-137 apud SOUZA, 2010, 34-35).

O artista romântico é aquele que se mantém em uma íntima ligação com a natureza, através de seus sentimentos e emoções, que representam aquilo que é natural no homem. Este indivíduo escuta sua interioridade e faz emergir sua natureza intrínseca. A partir disto, a natureza do artista funde-se com a natureza universal, Isto possibilita que o homem escute a voz do cosmos e perscrute os recônditos da força criadora presente no mundo natural, não a conhecendo totalmente, mas vislumbrando-a, contemplando-a. A natureza divina, agora, humaniza-se para expressar as paixões e sentimentos do homem. O homem torna-se, assim como a natureza um criador, dando vazão aos seus sentimentos em forma de arte, sem sujeitar-se a regras e padrões estéticos de criação, modelando suas obras a partir do ímpeto de suas

emoções. Assim, a arte assume um papel importante nessa conjunção homem-natureza, para Goethe a arte: “[...] bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora” (GOETHE, 2005, p.43 apud MOURA, 2011, p.120).

Portanto, ao despertar sua força criativa e sua interioridade, o homem retorna, de certa forma, ao seu estado de natureza, do qual falava Rousseau. Ao fazer este retorno, o homem recupera seu elo perdido com a totalidade e funde-se à estrutura universal. Sendo parte integrante da natureza e estando em harmonia com esta, o artista cria obras que expressam essa imersão na totalidade cósmica. Nesta perspectiva a natureza não é apenas um plano de fundo nas obras de arte, mas um prolongamento do artista. O artista mergulha em um processo que o coloca em contato com o íntimo de seu próprio ser, assim despertando sua natureza interior. Seria como escutar e se guiar pela própria natureza, para desta forma, unir-se a Natureza em si, a totalidade cósmica. É por isso que Goethe diz o seguinte: “Sei bem que tanto na vida quanto na arte devemos consultar a nós mesmos quando temos algo para fazer e produzir” (GOETHE, 1994, p. 471).

Nas poesias de Goethe notamos uma fusão entre o eu lírico e o cosmos, é como se o poeta expressasse através de seus sentimentos um desejo de tornar-se parte integrante da Phýsis, perdendo-se e mergulhando-se nessa estrutura universal, ansiando pelo infinito. Podemos notar isto em um trecho de uma poesia de Goethe: denominada “A lua”:

De novo enches bosque e vale

De bruma luzente, calma,

Também libertas, afinal,

Toda a minha alma (GOETHE, 2005, p.55).

Neste trecho da poesia, notamos que o autor utiliza elementos da natureza para expressar uma ânsia de libertar-se das amarras que o prendem, e dar vazão as suas emoções, em um processo que o deixará em íntimo contato com o numinoso. A natureza torna-se um espelho do homem,

expressando seus sentimentos mais arraigados. Encontrar-se com a natureza significa encontrar-se consigo mesmo, encontrar-se consigo mesmo significa mergulhar-se e dissolver-se no cosmos. A singularidade anseia fundir-se na totalidade do universo. Para os românticos a natureza é uma totalidade orgânica. Para entrar em contato com essa totalidade o indivíduo usaria sua singularidade como ponte para uni-lo à estrutura universal. Era preciso silenciar-se para ouvir a voz do cosmos. Como é dito: “[...] a natureza era inspirada pelo espírito divino e que a imaginação humana individual poderia fundir-se na estrutura universal; mas também que a mente criativa, sendo profundamente solitária, ansiava pela harmonia entre o homem e a natureza” (WOLF, 2008, p.12 apud FAVERO, p. 208).

Assim, o homem através de sua interioridade e de sua singularidade produz obras que se assemelham às criações da natureza, e como se o artista captasse o espírito criador do mundo natural e torna-se um segundo criador. O homem seria a única criação capaz de criar. Logo, assemelhar-se-ia a natureza através de seu processo de poiesis, pois o artista romântico não imita ou copia o mundo natural em suas obras (mimeses) visando simplesmente representá-lo, mas cria obras que parecem as da natureza.

Além disso, os românticos acreditavam que as forças que regem o macrocosmo também estão presentes no indivíduo, pois este é um microcosmo, e não só isso, essa força está presente em toda Phýsis. Nesse sentido Herder afirma: “É uma única e mesma força que criou o brilhante sol e que mantém meu grão de poeira; (...) “A força que pensa e age em mim é por natureza tão eterna quanto aquela que mantém reunidos os sóis e as estrelas” (HERDER, p.85 apud SOUZA, 2010, p.35). Escutando a própria interioridade o indivíduo pode apreender essa força que o mantém em união com o cosmos e, assim, fortalecer seu elo com a totalidade. É preciso escutar o que a natureza diz. Desse modo, para os românticos seria um equívoco abordar a totalidade através do entendimento e da razão. O modo mais eficaz de abordá-la seria através da própria interioridade do indivíduo, é preciso estar sensível ao chamado da natureza para ouvir o que ela tem a dizer. É por isso que Schelling afirma: “Pois a natureza somente nos fala se nós mesmos permanecemos mudos” (p.121-122).

Natureza como refúgio e com inspiração do artista

Destarte, para escutar a voz da natureza é preciso estar alheio à bulha e a confusão das cidades que surgem. O frenético ritmo da vida moderna faz com que o indivíduo mergulhe em uma vida prosaica e se torne desatento para com o mundo que o rodeia. Este indivíduo fecha-se em sua individualidade, perdendo assim sua totalidade. Ele sofre uma angústia decorrente de seu estado de abandono diante de um mundo caótico, dinâmico e competitivo. Disto decorre, que no retorno a natureza o homem moderno encontra um abrigo que o protegerá de toda esta confusão. A natureza se torna a mãe que o conforta e o abriga do caos de uma sociedade incompreendida. Neste retorno ao natural o indivíduo moderno vê resgatada sua conexão com a totalidade.

Nesse contexto, a natureza se torna um retiro onde o artista cria suas obras a partir de suas emoções, pois estando próximo da natureza o artista escuta aquilo que lhe é mais natural, seus sentimentos. Estando mergulhado em uma vida prosaica o artista se vê impossibilitado de criar uma obra autêntica, é preciso retornar à natureza para resgatar toda a poesia da vida, pois a aura mística por trás dos fenômenos naturais serve de inspiração ao artista. Nesse sentido Goethe diz: “A Natureza esconde Deus! Mas não a todos!” (1987, p.202). O romântico enxerga o divino nos fenômenos naturais, a beleza ideal se esconde em cada manifestação do cosmos, é como se a força criadora da Phýsis fosse o maior de todos os poetas. A natureza exala a sublime beleza das divindades.

Estar em contato com o cosmos, trás ao homem um conhecimento de exceção que talvez não seja propiciado por processos racionais. Assim Novalis estava atento a isto ao postular que:

[...] a unidade fundamental do universo e da consciência só podia se recuperada através da interioridade poética. É, pois, o poeta o ser por excelência que se dirige ao universo insondável ao qual não se chega através da razão, mas precisamente da transfiguração artística. Daí sua conhecida frase segundo a qual “o poeta conhece melhor a natureza do que o sábio” (CARVALHO, 2013, p.20).

Na busca pela totalidade das coisas, pela apreensão da realidade, a Filosofia e as ciências utilizam uma linguagem rigorosa sistemática, que se

baseia na razão. A arte por outro lado aborda a totalidade a partir da emoção da fantasia. O artista do Romantismo cria um vínculo de afinidade com a natureza, este se dá a partir do espírito criativo de ambos, pois no processo de Poiesis tanto da natureza como do artista, o que prevalece é a fantasia, a impetuosidade. A natureza, bem como o artista, criam suas obras sem estarem sujeitos a regras e padrões que são passíveis de serem compreendidas racionalmente.

Esta linguagem que se baseia na fantasia, no ímpeto criativo, no frenesi de paixões pode ser percebida em duas formas literárias muito recorrentes no Romantismo, a poesia e o romance. A poesia pode ser considerada uma representante perfeita deste processo de poiesis do artista, pois o poeta é aquele que por excelência cria algo novo, e assim como a natureza mantém o inesgotável fluxo da existência, fazendo com que esta sempre se renove e se reinvente. Nesse sentido, Diego S comenta, em Schlegel, sobre a poesia:

O poético não é aqui propriamente a composição poética (*Dichtung*), mas a força poética que compõe e cria (*Poesie*), e que, na história da humanidade, em seu progressivo aspirar à totalidade, é a mesma força que impediu sempre a estabilização do mundo em uma ordem estática, momentânea e parcial, contrário a seu impulso de auto-superação contínua mediante a troca e a produção de formas sempre novas (SCHLEGEL, p.26 apud SOUZA, 2010, p. 37).

O artista de exceção é aquele que sente fluir em si a poesia plasmadora do cosmos, e transforma-se em um segundo criador, trazendo ao mundo obras autênticas que mais parecem revelações advindas do próprio espírito da natureza. Tais obras são dotadas de imaginação e criatividade, assim como as da natureza. Essas criações permitem que existência sempre se renove e não permaneça estática. Pois a natureza é a inesgotável fonte que alimenta o selvagem fluxo das águas do devir. Assim, a poiesis, renova a existência e não a permite torna-se uma unidade completa, estática e acabada. Sobre isto e dito que:

O mundo da poesia é tão imenso e inesgotável como o reino da natureza doadora de vida o é nas plantas, animais e formações de toda espécie, figura e cor. (...) Mas essa é a poesia primeira e originária sem a qual seguramente não haveria nenhuma poesia das palavras. (...) Somos capazes de escutar a música desse mecanismo infinito, de compreender a beleza desse poema, por que uma parte do poeta, uma centelha de seu espírito criador, vive também em nós e nunca deixa de arder com o oculto vigor sob as cinzas da desrazão que cada um procura (SCHLEGEL, p.96 apud SOUZA, 2010, p. 96).

Portanto, a afinidade entre natureza-artista se dá a partir desta propensão criadora de ambos. Apenas o artista que tem seus sentimentos aflorados pode contemplar e vislumbrar a força criadora da natureza, a partir disto o artista se harmoniza com o cosmos e traz ao mundo obras até então inconcebíveis. Obras que fazem transbordar sua interioridade, sua natureza, e também a natureza em si. Estas obras são dotadas de emoção e de uma beleza sublime e inalcançável. Tais obras só são possíveis através das mãos do gênio.

O Gênio é aquele que nos permite contemplar o sublime através de obras dotadas de inspiração. Uma dessas fontes de inspiração é o mundo natural, que envolve o gênio em um êxtase criativo. No pensamento iluminista arte e religiosidade eram duas instâncias que se mantinham afastadas. Entretanto, no pensamento de Goethe, grande representante do Romantismo, essas duas instâncias se mantêm imbrincadas. A figura do gênio, no pensamento do jovem Goethe, foi construída, também por uma forte influência das peças de Shakespeare. Um personagem de Goethe Wilhelm Meister nos ajuda a perceber esta influência, quando diz o seguinte a respeito das peças de shakespearianas:

[...] não lembro de nenhum outro livro, ser humano nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas que, graças à sua bondade, pude conhecer. Parecem obras de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhe dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural. Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai virando suas páginas. Estou tão admirado de sua força e delicadeza, de sua violência e serenidade, e ao mesmo tempo tão desconcertado, que espero ansioso o momento em que me encontrarei num estado melhor que permitirá continuar a leitura (GOETHE, 1994, p.185).

Notamos, então, que Goethe identifica nos personagens de Shakespeare verdadeiros gênios. Essa influência se reflete na literatura do poeta alemão, pois os personagens de seus romances também se mostram como gênios que são arrebatados por paixões violentas.

Portanto, através do conceito de gênio, podemos notar que a criação artística para Goethe não se dá apenas no âmbito subjetivo, mas tem também aspectos objetivos já que as formas e regras existem na natureza e são

apreendidas pelo artista, como uma revelação do mundo que encontra vazão em uma obra de arte. Sobre a criação artística, em Goethe, é dito:

Pode-se concluir que, para Goethe, a criação não é um fator subjetivo, mas de revelação do mundo, visto pelo homem criador em uma interação entre magia (poder mágico do gênio) e razão. Ao passar pelo íntimo do artista, a criação não se transforma em produto puramente subjetivo mais sim uma necessidade, através da qual o homem pode despertar sua razão, sua consciência do ato de criação (MOURA, 2011, p.119).

Nota-se nesse conceito que na criação artística há uma disposição inata, que os homens têm quando estão envolvidos no ato de criação, pelo qual a arte é uma modelação feita pela força criadora do mundo natural. O artista torna-se um coautor da Natureza. Uma espécie de interprete que traz ao mundo obras moduladas pela plasmadora força universal. Assim como um instrumentista que utiliza a emoção para interpretar obras compostas por outrem. Nesse caso, a Natureza é o compositor das obras que o gênio interpreta com emoção em seu frenesi indomável, fazendo-nos vislumbrar por alguns momentos a beleza sublime e inalcançável das divindades.

CONCLUSÃO

Dessa forma, podemos concluir que o artista romântico busca inspiração, para suas obras, no contato com a natureza, onde este desperta o lado criativo e impetuoso do artista. Este dá vazão a suas emoções em forma de obra de arte. Para isso este artista não pode prender-se a regras formais de criação, as únicas regras que este artista segue são as regras ditadas pela natureza, que se manifestam na forma de emoções, sentidas pelo artista. No Romantismo, é resgatado o caráter místico, misterioso e indomável do mundo natural, que havia sido deixado de lado com o advento da racionalidade. A natureza que parecia haver sido domada pela frieza da razão e desvelada pelas leis da física e da matemática, resgata seu caráter indomável e selvagem, trazendo a irracionalidade e a emoção de volta para a arte. A obra de arte romântica traz à luz o ímpeto criativo da natureza e transforma o artista em um segundo criador, uma espécie de coautor da natureza. A arte serve como uma ponte de ligação do humano com o divino, da singularidade com a totalidade. O artista do romantismo é arrebatado por um roubo criativo e

místico que nos permite contemplar uma beleza sublime, que vem ao mundo através de obras geniais.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Maria Helena Costa de. **Filosofia e literatura**: o sentido e a medida de uma relação possível em Maurice Blanchot e Paul Ricoer. 2013. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9404/1/ulfl144066_tm.pdf> Acesso em: 07 dez. 2014, 21:40:54.

FAVERO, Franciele. **O Romantismo e a estetização da natureza**. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/02VISUAIS_Franciele_Favero.pdf> Acesso em: 06 dez. 2014, 23:40:54.

GOETHE, J. W., **As afinidades eletivas**. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

_____. **Máximas e reflexões**. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ensaio, 1994.

_____. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo: Abril, 2010.

_____. **Trilogia da paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MOURA, Magali. **A Poiesis orgânica de Goethe**. Construção de um diálogo entre arte e ciência. São Paulo: USP, 2006, (Tese de Doutorado) Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09082007-141708/pt-br.php>>. Acesso em: 25 out. 2014.

_____. Da magia a Kant: considerações sobre a relação de Goethe com a filosofia. **Revista Matraca**, Rio de Janeiro, v.18, n.29, 2011. Disponível em: <<http://www.pqletras.uerj.br/matraca/matraca29/arqs/matraca29a06.pdf>> Acesso em: 15 out. 2014.

GUIDOTTI, Mirella. Imbricações entre Goethe e Kant: arte, natureza e sublime. **Revista Pandaemonium**, São Paulo, n. 17, 2011. p. 118-131. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/pg/n17/a08n17.pdf> Acesso em: 10 dez. 2014, 15:25:33.

NETTO, S, P. **Poesias escolhidas**: Goethe. Campinas: Átomo, 2005.

RIBEIRO, R. A. O. dos S.; **Romantismo**: contextualização histórica e das artes. 2010 Disponível em: <<http://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/656/1/Romantismo.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2014.

ROUGEMONT, D. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p.181-184.

SOUZA. Maria Cristina dos Santos de. **A naturphilosophie como concepção de mundo do Romantismo alemão**. 2010. Disponível em: < www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20IV/SOUZA.pdf > Acesso em: 01 dez. 2014, 13:49:34.

