

ISSN: 2358-727X

TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA
DA LITERATURA DA UFRJ

Ano XXIII, n. 39, Janeiro-Junho/ 2019

Revista
Terceira
Margem
39

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Ano XXIII, n. 39, janeiro-junho/ 2019

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2019 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

Homepage: www.ciencialit.lettras.ufrj.br

e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura.

<http://labedicao.com>

Diagramação: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura.

<http://labedicao.com>

Revisão: Ana Luíza Duarte de Brito Drummond e Luciana Silva Camara da Silva

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXIII, n. 39, janeiro-junho/ 2019. 130 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

Sobre a revista

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Priscila Matsunaga

Vice-coordenador: Marcelo Jacques

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso, Marlon Augusto

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Ana Maria Alencar, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto Leher

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Leila Rodrigues da Silva

Centro de Letras e Artes

Decana: Flora de Paoli

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Sumário

O método mimesis

Contribuições de Erich Auerbach à crítica literária

Beatriz Malcher

D' aquém e d'além-mundo

Bruno Miguel Gouveia Antunes

Dentro e fora da Terceira Margem: na margem do silêncio

Murilo Cavalcante Alves

O abismo social brasileiro no teatro de Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo

O diário, um gênero da margem

Daniel da Silva Moreira

Romance contemporâneo do tempo: o caso *A tradutora*

Benito Petraglia

Recreações: Walter Benjamin, tradução e filosofia

Jean D. Soares

Sobre os autores

Terceira Margem

O método mimesis:

Contribuições de Erich Auerbach à crítica literária

Beatriz Malcher

Universidade Federal do Rio de Janeiro

malcher.beatriz@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o desenvolvimento teórico-metodológico de Erich Auerbach, tendo como base principal, mas não única, o seu trabalho em *Mimesis*. Levando em conta o trato dado pelo autor à relação entre literatura e história, à questão do “realismo sério” e, por fim, à crítica contundente que, em inúmeros momentos, o autor confere ao problema da especialização e standardização do conhecimento em seu tempo, este artigo procura entender as contribuições possíveis que a metodologia desse filólogo apresenta à crítica literária contemporânea.

Palavras-Chave: Erich Auerbach; realismo sério; método dialético; standardização; filologia moderna.

Abstract: The present paper aims to present the theoretical-methodological thinking of Erich Auerbach developed mainly, but not exclusively, in *Mimesis*. Taking into consideration the analysis about the dialectic relationship between history and literature; the object of “serious realism” and the criticism directed to the problem of specialization and standardization of the knowledge, this work tries to point out the possible contributions of this philologist to contemporary literature critics.

Keywords: Erich Auerbach; serious realism; dialectics; standardization; modern philology.

O presente artigo busca refletir acerca de alguns pontos do desenvolvimento teórico-metodológico de Erich Auerbach. Tendo como base principal o desenvolvimento crítico empenhado em *Mimesis*, mas levando em conta outros textos de relevância dentro da obra do filólogo, apresentarei, em um primeiro momento, o trato analítico formal dado à relação entre literatura e história, levando em conta a questão da leitura perspectiva e da noção de totalidade aberta, caras ao seu método. Em um segundo momento, este artigo focará na questão do “realismo sério”, tentando observar como esse conceito-chave é operado em sua obra. A terceira seção, por sua vez, pensa no trato formal dado pelo autor ao *Mimesis* em relação à crítica contundente que, em inúmeros momentos, o autor confere ao problema da especialização e da standardização do conhecimento em seu tempo, o que me parece ser de grande serventia para pensar questões críticas contemporâneas.

Por se tratar de um autor com uma obra ampla e dotada de grande complexidade, ater-me-ei apenas a esses pontos que, a meu ver, são os mais relevantes para o entendimento de sua metodologia. No entanto, nas considerações finais deste texto, procuro indicar algumas outras aberturas de análise que o autor propicia.

A relação literatura-história

O ponto do qual, acredito, deve-se partir para entender a metodologia que Auerbach desenvolve em seu *Mimesis* é a maneira através da qual ele trabalha a questão histórica em suas análises. Trata-se de uma percepção particular da história da literatura que Waizbort nomeia de “totalidade aberta” (WAIZBORT, 2007) e que se contrapõe a paradigmas de História que se prestam a ser esquemáticos, programáticos e definitivos. Esse modelo auerbachiano romperia com isso ao tentar acessar o passado de modo flexível e aberto, dando espaço a desdobramentos extras ou “lacunas”. Essa maneira de entender a literatura como história é levada pelo autor à própria estrutura do texto, em especial se levarmos em conta o *Mimesis*:

Cada capítulo trata de uma época; por vezes uma época relativamente curta, meio século, por vezes, também, uma época mais longa. Em meio a isso há frequentemente lacunas, isto é,

épocas que não receberam nenhum tratamento, como é o caso da Antiguidade, que só me serviu de introdução, e dos primórdios da Idade Média, da qual demasiado pouco se conserva. Mais tarde também poderiam ter sido introduzidos capítulos sobre textos ingleses, alemães, espanhóis; teria tratado com prazer mais longamente do *siglo de oro*, e com muito prazer teria acrescentado um capítulo sobre Realismo alemão do século XX. (AUERBACH, 2015, p. 502)

De fato, a existência dessas lacunas no interior do livro, que de certa maneira colaboram no rompimento com as tendências classificatórias dos manuais, daria ao texto uma espécie de abertura tanto no seu decorrer, tornando possível a introdução de outras análises em edições futuras – como é o caso do capítulo “A Dulcinéia Encantada”, introduzido *a posteriori* - quanto em seus inícios e fim, dando ao leitor a compreensão de que a literatura não estreia no momento histórico em que o livro inicia sua análise e nem tem um final definitivo. Essa escrita aberta se aproxima do princípio de composição do ensaio, ao menos partindo de uma perspectiva adorniana. Adorno também entendia o ensaio a partir de sua abertura, principalmente levando em conta a questão da história, que não é concebida pelos princípios fixos de eternidade e verdade: pelo contrário, a única fixidez de fato existente seria a transitoriedade, ou seja, o ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). A ideia de descontinuidade, nesse sentido, seria essencial ao ensaio, contrapondo-se à noção de “totalidade total”. Em outras palavras, o ensaio não tem a pretensão de abarcar um todo, de esgotar o assunto tratado:

Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde mais nada resta a dizer [...]. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. (ADORNO, 2003, p. 17)

A abertura do ensaio é muito próxima à abertura no método de composição de Auerbach. Como mostra Waizbort, o texto, inserido em seu contexto histórico, é pensado por Auerbach tendo em vista um problema (WAIZBORT, 2007), ou seja, ao invés de o autor pensar a história e o texto fechados em si mesmos, ele os pensa referidos a um ponto específico. Em *Mimesis*, por exemplo, o problema que orienta a leitura seria a questão do

realismo, da exposição da realidade na literatura ocidental – assunto este que será tratado na próxima seção deste artigo.

Não obstante a clara aproximação existente entre o método ensaístico adorniano e o método auerbachiano, cabe ressaltar, porém, que há cruciais diferenças que inviabilizariam pensar o livro de Auerbach como um ensaio ou uma coletânea de ensaios. A análise do filólogo, por exemplo, delimita um problema – a questão do realismo –, o que não é um pré-requisito para o ensaio, que correria com maior liberdade. O livro também, apesar de aberto, é dotado de relativa sistematicidade, o que o aproximaria de um trabalho acadêmico *tout court*. Por exemplo, o autor cita com certa precisão inúmeras referências, o que não seria uma preocupação do ensaísta que deve, segundo Adorno, partir de um “impulso antissistemático” (Idem, p. 28). Auerbach também desenvolve em diferentes momentos reflexões metodológicas – tanto ao longo das análises quanto e principalmente em seu epílogo, quando propõe, mesmo que brevemente, a discussão supracitada acerca das lacunas presentes em seu livro. Já o ensaio procederia, pelo contrário, “metodicamente sem método” (Idem, p. 30).

Para além da estrutura em si, é relevante pensar o trato da história como totalidade aberta para refletir uma metodologia particular de interesse para tratar um texto não-contemporâneo. A compreensão auerbachiana do texto (inserido num contexto histórico específico) tem em vista um problema do qual a análise deve partir e não concepções fechadas e totalizantes. Isso ocorre como consequência de dois processos distintos e concomitantes: o primeiro diz respeito ao fato de o autor comungar de um método de análise que observa a integração dialética entre fatores internos e externos à obra estudada. Retomo aqui, a cargo de exemplo, a primeira frase de sua tese *A Novela no Início do Renascimento* (1921), onde explicita o seu posicionamento metodológico – explicitação esta que, salvo engano, aparece mais claramente nessa obra do que em *Mimesis*: “de cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador.” (AUERBACH, 2013, p. 17). Essas dimensões são levadas em conta por Auerbach, sendo trabalhadas dentro do texto, onde o externo não é trazido para dentro do texto de modo a enviesar sua análise, mas, ao contrário, é extraído do texto, que “fala por si mesmo”. Isso não quer dizer que não haja

uma intenção no momento da análise, nem que haja uma pretensão à imparcialidade, mas sim que a intenção vai se construindo à medida que a leitura analítica dos textos é realizada:

O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete dum certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determina; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto (AUERBACH, 2015, p. 501)

Claro que há diferenças entre o método de Auerbach e o de Candido¹, mas a compreensão da crítica integradora deste – cuja influência daquele é evidente (WAIZBORT, 2007) – auxilia em grande medida entender o que seria a noção de se deixar “levar pelo texto”. O crítico observava a integridade da obra literária propondo que existiria uma fusão entre texto e contexto, de modo que os fatores externos à obra (fatores sociais, históricos e psíquicos) devem ser levados em conta “não como causa, nem como significado, mas como elemento[s] que desempenha[m] um certo papel na estrutura, tornando-se, portanto, *interno[s]*” (CANDIDO, 2010, p. 14). Essa seria a noção de crítica integradora pensada por Candido, a partir da qual a realidade do mundo e do ser se tornam componentes de “uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2010b, p. 9). O deixar se “levar pelo texto” (AUERBACH, 2015, p. 501) seria no sentido de estudar o texto em sua autonomia, deixando-o falar por conta própria e extraíndo dele a realidade a ser analisada.

No texto de Auerbach, mais especialmente em *Mimesis*, esse processo se daria a partir da questão (ou problema) da qual a análise parte: um ponto de partida, um problema-chave, o *Ansatz* (WAIZBORT, 2007). *Ansatz* seria um ponto dotado de uma força de irradiação própria que abre a uma totalidade; um ponto de partida que vai servir de alavanca para toda a análise subsequente. Em outras palavras, tratar-se-ia de um ponto inicial específico que conteria nele nuances de crescimento, de modo que ali se articulariam a dimensão particular e a totalidade, uma espécie de síntese na qual estaria contido o todo da análise: “No caso limite, *the whole is potentially contained in the part*.[...] Auerbach

¹ Por limitações de espaço e por não querer me desviar da discussão principal, entrarei na quarta seção deste artigo no debate acerca das similaridades e diferenças entre Auerbach e Candido de forma breve. Para tal, porém, aconselho a leitura da segunda parte (“Senso das coalescências e sentimento da realidade”) do livro *A Passagem do três ao um* (2007), de Leopoldo Waizbort.

afirma que o *Ansatz* precisa possuir uma força de irradiação excepcional, de sorte que se possa, a partir dele, desdobrar toda a história (WAIZBORT, 2007, p. 148).

Em *Mimesis* podemos considerar este ponto de partida, em cada capítulo, como o fragmento de texto que Auerbach utiliza para, a partir dele, fazer uma análise do todo mais amplo, que é o tipo de realismo² comum a uma época e um local. Por exemplo, o trecho de *Ao Farol* (WOOLF, 1927), que destaca no início do capítulo “A Meia Marrom”, serve como um ponto de partida para toda a discussão a respeito do realismo moderno, irradiando-se, isto posto, para além dele mesmo. Isto, por si só, já é um método interessante para se trabalhar o texto literário. No entanto, acredito que é relevante pensar também o *Ansatz* de maneira mais ampla, especialmente para a reflexão sobre a relação entre história e literatura: se o fragmento de um texto tem, em Auerbach, a potência irradiadora de representar um todo mais amplo, que é a literatura séria de uma época, então será que, por sua vez, a literatura não é também um ponto de partida para se representar uma época histórica? Metodologicamente, a ideia de *Ansatz* é de grande valia não apenas para pensar o texto em relação à literatura, em um sentido mais amplo, mas também, e principalmente, para se pensar a literatura em relação ao contexto social de sua produção.

Se nos mantivermos no exemplo de “A Meia Marrom”, observaremos que não apenas o trecho do livro de Woolf serve para lançar luz à questão do realismo de sua época, como também o realismo de sua época serve para lançar luz aos problemas mais amplos daquele momento histórico:

O que ocorre aqui, no romance do farol foi tentado em toda parte nas obras deste gênero, claro que nem sempre com a mesma introspecção e maestria: enfatizar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; e, com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente a pleora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceito. Aquilo que nele ocorre trate-se de acontecimentos internos ou externos, embora se refira muito pessoalmente aos homens que nele vivem, concernem também, e justamente por isso, ao elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas como via quotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade. Deve

² A discussão a respeito dos tipos de realismo será feita no item seguinte deste artigo.

ser deduzível da representação indeliberada e aprofundante da espécie mencionada, até que ponto, por baixo das lutas, já agora as diferenças entre as formas de viver e de pensar dos homens diminuiram. Os estratos populacionais e as suas diferentes formas de vida tornaram-se inextricavelmente mesclados; já não há nem mesmo povos exóticos. [...] Por baixo das lutas e também através delas, realiza-se um processo de igualização econômica e cultural; ainda há um longo caminho a ser percorrido para se chegar a uma vida comum do homem sobre a terra, mas esta meta já começa a se tornar visível. E ela se torna mais visível e concreta já agora na representação desproposital, exata, interna e externa do instante vital qualquer dos diferentes homens. (AUERBACH, 2015, p. 497-498)

Com perdão da longa citação, podemos observar nela como funciona o processo que procuro destacar aqui: o capítulo foi iniciado por um trecho de *Ao Farol* como ponto de partida. O trecho teve uma potência irradiadora, de modo que pôde ilustrar as tendências das “obras deste gênero” (AUERBACH, 2015, p. 497) de trabalhar a realidade quotidiana levando em conta a vida comum e as reflexões do indivíduo moderno. Por sua vez, essa tendência ilustraria as características de um tempo, onde “as diferenças entre as formas de viver e pensar dos homens diminuiram” (AUERBACH, 2015m p. 497). Em última instância, portanto, essa metodologia tem uma serventia interessante para se pensar a relação texto-história, por permitir que um fragmento de texto ilumine os problemas e questões relevantes de uma época. A ideia de *Ansatz*, isto posto, é a maneira através da qual a leitura interna de Auerbach funciona para pensar a integração texto-contexto.

Ao lado do *Ansatz*, há outro ponto de suma relevância que deve ser destacado em sua metodologia, tendo em vista a questão da história: a perspectiva. Auerbach operaria com um processo complexo de rotação de perspectiva em que a história é vista concomitantemente de modo prospectivo e retrospectivo. Em um primeiro momento, o autor parece ler o texto literário a partir do ponto de vista e limites de sua época. Nesse sentido, ele não leva em conta a visão de mundo do leitor contemporâneo, mas sim as condições históricas, sociais, políticas e materiais objetivas do período em que a obra foi composta, evitando, isso posto, anacronismos (WAIZBORT, 2007). No capítulo a respeito de Boccaccio, por exemplo, a crítica ao realismo humanístico de suas novelas, que é tido como “frouxo e superficial” (AUERBACH, 2015, p. 201) em sua tragicidade, leva em conta os limites da época, não demandando, isso posto, uma profundidade anacrônica por parte do autor: “[...] a mundanidade de homens como Boccaccio era *ainda* demasiado insegura e instável para poder oferecer uma base que, como aquela exegese [referindo-se a

Dante], permitisse ordenar, interpretar e representar o mundo todo como realidade”. (AUERBACH, 2015, p. 201, grifo meu). Auerbach enxerga os limites do realismo da novela italiana renascentista levando em consideração as questões da instabilidade de seu tempo, que era precisamente um tempo de transição entre duas ordens de pensamento, em que a matriz exegética interpretativa já sofria grande diluição, mas o pensamento filosófico que a substituiria na interpretação do mundo e da realidade ainda não havia ganhado força.

A leitura prospectiva não exclui, por sua vez, a existência de uma leitura retrospectiva: afinal, o crítico está de fato localizado em outro período histórico e tem consigo a vantagem de saber o que se deu *a posteriori*. Não é por acaso que Auerbach entende que a mundanidade do homem renascentista era *ainda* instável. O “ainda” que destaquei serve exatamente para marcar essa consciência das circunstâncias temporais posteriores. Dessa forma, apesar de o ponto de partida ser dado no momento histórico pontual, a crítica pode ter como foco narrativo (WAIZBORT, 2007) um período outro, mais adiante na própria história do Ocidente. Em *Mimesis*, parece-me que essa busca de Auerbach por um “realismo sério” e trágico nos textos analisados sempre ressoa em seu próprio tempo histórico. Vale ressaltar que o livro foi escrito no período compreendido entre 1942 e 1945, quando o filólogo estava em exílio em Istambul por conta da perseguição sofrida na Alemanha. Todo o estudo da questão do “realismo sério” no Ocidente parece ter como foco narrativo os problemas de sua contemporaneidade, o que aparece ao longo do livro, como, por exemplo no capítulo primeiro, “A cicatriz de Ulisses”, em que há uma curiosa comparação entre a lenda dos mártires, da Antiguidade Clássica, e a propaganda nazista (AUERBACH, 2015, p. 16). A meu ver, o melhor exemplo da leitura retrospectiva presente no livro, no entanto, encontra-se em seu capítulo final, “A meia marrom”:

[...] o complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aqueles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, e tanto por causa da sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas estes são em número reduzido, e provavelmente não viverão para ver senão os primeiros indícios da uniformização da simplificação que se prenuncia. (AUERBACH, 2015, p. 498)

Apesar de “A Meia Marrom” ter sido publicado com menos de 20 anos de distância da redação desse capítulo, e os demais autores estudados nele (como Proust e Joyce) serem contemporâneos a Auerbach, o filólogo pôde fazer uma leitura retrospectiva das obras por, entre eles, já haver a ascensão dos estados totalitários fascistas, a Segunda Guerra Mundial, assim como também a melhor estruturação de uma cultura de massa. Nesse contexto, Auerbach estaria em uma posição histórica, por mais que próxima, já distinta daquela da produção das obras estudadas, podendo observar melhor os pontos negativos presentes nelas, levando em conta a relação dialética com sua contemporaneidade.

Tal dupla rotação perspectiva é originária da historiografia dialética (WAIZBORT, 2007), que torna possível avaliar a obra levando em conta o momento histórico de sua produção e o transcurso histórico que a antecede e a ultrapassa, tendo como síntese um terceiro momento histórico – às vezes o presente, no qual o crítico está enraizado, como é o caso de Auerbach. Essa metodologia de se relacionar literatura e história, por fim, pode ser de grande valia para o crítico literário que estuda determinado autor, texto ou movimento literário inserido em um contexto histórico distinto do seu – seja separado por séculos, seja por poucos anos.

“Realismo sério”: um modelo de estudo da exposição da realidade

Outro ponto de suma relevância a ser destacado na metodologia de Auerbach é a leitura particular desenvolvida por ele do conceito de realismo, especialmente tendo em vista *Mimesis*. Entende-se *realismo* não como um movimento ou escola literária, mas como a forma através da qual a realidade é exposta na obra literária³, o que dependeria, em grande medida, das três dimensões principais citadas no item anterior: o local de criação do texto, o seu período e a singularidade do autor (AUERBACH, 2013). Tal enfoque específico que permitiu ao filólogo uma análise particular do texto literário, em que “local”, “período histórico” e “autor” não são tidos separadamente, mas sim como uma estrutura

³ O próprio subtítulo do livro já indicaria isso: segundo Waizbort, “*dagestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*” significaria algo como “a realidade exposta na literatura ocidental” (WAIZBORT, 2007, p. 11).

constitutiva do texto. Essa concepção ampla de realismo permite que sejam possíveis formas de realismo distintas, que variam de acordo com época e local. Portanto, o realismo figural da *Comédia* de Dante será distinto do realismo criatural de Rabelais, que por sua vez se distingue do realismo clássico de Homero ou do realismo moderno de Proust, Woolf e Joyce. Apesar de todos esses abordarem a exposição da realidade e terem ganhos ou perdas em relação ao que Auerbach chama de “*realismo sério*”, todos guardam as suas particularidades específicas no que diz respeito ao seu período, local e autor.

Tendo em vista as implicações locais e históricas, essa variação do teor de realismo se faz mais clara: não faria sentido, por exemplo, demandar que a expressão estilística utilizada para representar, por exemplo, a realidade social e histórica da Revolução Francesa, fosse exatamente a mesma que a utilizada para representar a realidade da França renascentista ou da Alemanha do século XVIII. Por isso, como visto anteriormente, a análise auerbachiana tem em vista as particularidades e limites de cada época e contexto na sua representação da realidade e entende que épocas e locais distintos demandariam realismos distintos – apesar de pensar todos a partir das características em comum que aquilo ele chama de “*realismo sério*” demanda.

O filólogo leva em conta também as particularidades autorais que informam cada realismo. Podemos apontar como exemplo a multiplicidade de romancistas italianos contemporâneos a Boccaccio que são citados no capítulo “Frate Alberto”, analisadas as similaridades e diferenças entre a obra de cada um deles. Podemos destacar também como o realismo moderno é tratado a partir principalmente da obra de Joyce, Woolf e Proust – apesar de outros autores também serem citados ao longo do trabalho – que, apesar de grandes semelhanças estéticas, apresentam estilos marcadamente diferentes que não se dão apenas devido às suas origens diferentes, mas também às particularidades de cada autor. Portanto, com sua percepção ampla de realismo, Auerbach consegue desenvolver esse conceito de modos distintos de acordo com a obra estudada, como mostra Waizbort:

Como se sabe, Auerbach tece uma completa e matizada concepção de “*realismo*”; na verdade, indica uma pluralidade de “*realismos*”, cada qual com sua peculiaridade específica. [...] se as investigações de Auerbach mapeiam uma ampla gama de feições do “*realismo*”, de modo a dissolver uma definição monolítica em uma série de configurações e modalidades próprias a períodos e obras literárias específicas, abre-se então a possibilidade de se pensar

outras configurações “realistas” particulares na perspectiva geral que o livro arma. (WAIZBORT, 2007, p. 12-13)

Como modelo crítico, portanto, Auerbach auxiliaria na observação da exposição da realidade de uma dada época por uma obra ao mostrar como ela emana um realismo próprio à sua época e local de criação, assim como ao seu autor. Waizbort compreende que os estudos de Faoro e Schwarz sobre Machado de Assis, por exemplo, seriam extremamente tributários dessa compreensão ampla de realismo, já que nem um dos dois estuda os textos do escritor partindo de uma noção fechada de “realismo” como movimento literário do qual Machado faria parte, mas sim como uma noção aberta e detalhada de realismo machadiano – que seria diferente do realismo de seus contemporâneos locais e estrangeiros (WAIZBORT, 2007).

Porém, entender o “realismo” pensado por Auerbach não é entender apenas a noção de exposição da realidade no texto literário e a multiplicidade dessa ideia. Podemos dizer que cada realismo é um realismo, mas um *teor realista* é próprio a todos eles, e foi esse movimento que Auerbach procurou identificar, especialmente em *Mimesis*. O sentido desse teor realista nada tem a ver com o caráter documental da obra. Pelo contrário, o filólogo observou inúmeras vezes como a “documentalidade” pode se relacionar de modo minguate com o mundo que tenciona documentar. A cargo de exemplo, vale levantar como referência o capítulo “A prisão de Petrus Valvomeres” (AUERBACH, 2015, p. 43-65), no qual Auerbach desenvolve um estudo acerca da historiografia do Império Romano, tendo como ponto de partida o sétimo capítulo do livro 15 de Amiano Marcelino (século IV), que é comparado brevemente com textos de Tácito (século I).

Não faltou a Amiano, como mostra Auerbach, o senso de realismo: pelo contrário, o historiador foi capaz de apresentar os acontecimentos por si narrados “séria, objetiva e problematicamente” (AUERBACH, 2015, p. 45) a partir de “um realismo sombrio e ultrapatético” (AUERBACH, 2015, p. 52), que vinha ganhando força gradativamente desde Tácito. O que caracterizaria esse realismo seria um forte teor sensorial, gestual e imagético, capaz de formar uma “coleção de retratos formidáveis e grotescos” (AUERBACH, 2015, p. 47). Apesar disso, por muitas vezes ignorar as causas e consequências dos processos narrados, assim como expor o povo apenas de maneira descritiva, a historiografia de

Amiano passa a ser orientada apenas para o sensível-gestual, sendo revestida com “a sombria pompa da sua retórica, a menos popular possível” (AUERBACH, 2015, p. 45). Desse modo, a realidade exposta pelo realismo ultrapatético seria originária de uma deformação retórica, onde o “mágico e o sensível” sobrepõem o “objetivo-racional” (AUERBACH, 2015, p. 46).

Isso posto, o realismo pensado por Auerbach nada diz respeito à documentação da realidade, mas sim à coerência que a forma desvela com um dado momento histórico e social. Em outras palavras, o autor tentou analisar o grau de realismo presente em um texto a partir de seu caráter interno formal em relação à realidade externa, partindo de um processo de interiorização. Para tal, trabalhou em cima de duas questões formais centrais que, quando estudadas em conjunto, marcam os limites do realismo em dada obra: os níveis de representação literária (ou separação estilística) – ligadas ao tratamento da linguagem e do estilo – e o teor problemático – ligados ao tratamento da temática.

Entende-se por níveis de representação literária a divisão da doutrina clássica que percorreu grande parte da história da literatura ocidental, em que eram reservadas formas distintas de tratamento estilístico a grupos sociais distintos. Dessa forma, o estilo elevado e trágico seria reservado exclusivamente para os grandes feitos heroicos e para as representações divinas. Já o estilo médio seria reservado aos homens comuns, sendo ainda um tratamento sério, mas menos trágico e mais cômico (que rebaixa). Por fim, o estilo baixo, de trato satírico ou mesmo grotesco, seria reservado às classes subalternas e às situações mundanas e cotidianas. A separação de estilos representaria, de acordo com a concepção de Auerbach, um grande limite ao teor de realismo em um texto, o que ele chama de “realismo sério”. Nesse sentido, o estilhecimento desses níveis, em que a experiência mundana passa a ser tratada da mesma forma que as demais, seria o modelo de realismo almejado pelo autor.

Ao lado disso, outro limite ao “realismo sério” seria a falta de caráter problemático. Para Auerbach, um texto que expõe a realidade como circunscrita em sua época a partir de uma simples exposição leve, geradora de mera fruição, não seria capaz de colocar em questão os impasses daquela realidade que tenta expor. O “realismo sério”, portanto, seria o realismo capaz de dar um tratamento problemático à realidade exposta sem recorrer à

hierarquização estilística. Algumas exposições da realidade falhavam, segundo a leitura do filólogo, em ambos os departamentos. É o caso, por exemplo, do realismo cortês – estudado a partir do texto da segunda metade do século XII, *Yvan*, de Chrétien de Troyes –, analisado no capítulo “A Saída do Cavaleiro Cortês”. Outras formas de realismo conseguem apresentar ganhos em relação ao tratamento problemático e, ainda assim, mostrar sérios limites ao “realismo sério”, tendo em vista a divisão em níveis, como é o caso do teatro de Shakespeare; ou ao contrário, romper as barreiras estilísticas, mas não se empenhando em dar um tratamento sério à realidade apresentada, como é o caso das novelas de Boccaccio em o *Decameron*.

Evidencia-se, assim, que o modelo auerbachiano de análise do realismo, partindo da ideia de “realismo sério”, serve para a tarefa crítica de modo não apenas a auxiliar a pensar, *de dentro* da obra, tanto nas particularidades de *seu* realismo próprio – como o aludido anteriormente realizado por Schwarz e Faoro em suas interpretações do realismo machadiano – quanto nos limites da exposição da realidade, mas também ajuda a observar, a partir das suas falhas, as condições históricas e o pensamento de uma época.

Estandarização e especialização

Um terceiro ponto de interesse para refletir acerca da metodologia de Erich Auerbach diz respeito à questão da multidisciplinaridade e da crítica à estandarização do pensamento. Se lermos *Mimesis* em seu conjunto e em ordem cronológica, um de seus pontos de chegada é precisamente a condenação à cultura de massa, questionando se o esfacelamento da ação exterior e a estratificação do tempo como soluções muito simples não marcariam o início da “uniformização da simplificação” (AUERBACH, 2015, p. 498). A estandarização de fato parecia ser um problema que despertava a preocupação do autor, sendo discutida em textos posteriores à *Mimesis*. Por exemplo, em “Filologia da literatura mundial” (1952), o autor aponta para o problemático processo de uniformização da arte que “estende-se cada vez mais e soterra todas as tradições locais” (AUERBACH, 2012, p. 357). Essa discussão é de extrema relevância para se pensar os limites da crítica filológica

clássica para o estudo de textos contemporâneos. No entanto, acredito que cabe também analisar esse pensamento do autor para pensar a sua própria metodologia. Para tal, cabe continuar a citação, para compreender melhor o que seria este processo de estandardização:

[...] a estandardização – seja conforme o modelo europeu-americano, seja conforme o russo-bolchevista – espalha-se sobre tudo; e, não importa quão diferentes sejam os modelos, suas diferenças são relativamente pequenas se os compararmos com os antigos substratos – por exemplo, com a tradição islâmica, hindu ou chinesa. Se a humanidade conseguir escapar ileso aos abalos que ocasiona um processo de concentração tão violento, tão vigorosamente rápido e tão mal preparado, então teremos que nos acostumar com a ideia de que, numa Terra uniformemente organizada, sobreviverá uma só cultura literária [...]. (AUERBACH, 2012, p. 358)

Cabe ressaltar que, apesar de já ter demarcado o problema da estandardização – no caso, simplificação – em *Mimesis*, a crítica mais contundente é desenvolvida na década de 1950, *a posteriori* da publicação do *Dialetik der Aufklärung* (1946), de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Nele, os autores discutem os limites da Indústria Cultural, que disponibilizaria uma espécie de diversão padronizada, funcionando como “prolongamento do trabalho sobre o capitalismo tardio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Segundo os autores, a mecanização do trabalho fabril teria sido estendida ao entretenimento, de modo que o conteúdo “não passada de uma fachada desbotada” e “o que fica gravado é a sequência automática de operações padronizadas.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Tanto Auerbach quanto Adorno e Horkheimer devem parte dessa discussão contra a estandardização a Benjamin, que mantinha relações intelectuais com os três (WIGGERHAUS, 2002). Benjamin expõe, principalmente em seus ensaios “Experiência e pobreza” (BENJAMIN, 2012) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012b), o fato de o progresso técnico propiciar um distanciamento entre o público e a experiência, de modo que esta lhe é contada e não vivida. No aparato técnico será, portanto, realizada “a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças” (BENJAMIN, 2012, p. 118). Nesse sentido, o prolongamento do mundo real, circunstanciado por um filtro ideológico, seria dado através não do contato com a consciência do indivíduo, mas sim a partir de seu inconsciente, não gerando objetos culturais que levem à reflexão, mas sim a uma espécie de

“psicose de massa” (BENJAMIN, 2012b, p. 205). Theodor Adorno e Max Horkheimer teriam se apropriado dessa ideia e a expandido: os teóricos compreendiam o ideal iluminista de esclarecimento (*Aufklärung*) como um ideal que, apesar de ter surgido da noção de desencantamento e desmistificação do mundo, foi convertido, principalmente através da racionalidade técnica, em ideologia, tornando-se, por sua vez, uma “total mistificação das massas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 46). Esse processo dependeria completamente da padronização⁴.

A particularidade da “estandardização” pensada por Auerbach é que ela vai dizer respeito não apenas à obra de arte, mas sobretudo aos modelos de pensamento crítico. Um exemplo disso, se pensarmos no contexto da periferia do capitalismo, como é o caso brasileiro, é o problema da estandardização intelectual que se acentua com a má aclimatação das ideias importadas. A acumulação acrítica de linhas teóricas como modismos a serem importados, utilizados e abandonados é consequência de um processo de estandardização. Nele, modelos de pensamento da moda (geralmente europeus ou americanos) são exportados para todo o mundo e críticos se apropriam dele sem levar em conta a serventia real daquele modelo teórico ao seu objeto de estudo (SCHWARZ, 2009). No campo das Letras podemos observar esse processo como uma espécie de homogeneização da crítica literária que é, concomitantemente, temporária e permanente. Temporária por se metamorfosear, de tempos em tempos, de acordo com a tendência intelectual do momento. Permanente, porque, apesar de sempre mudar, é um processo homogeneizante que perdura. Como mostra Schwarz, isso seria extremamente danoso para o florescimento do pensamento crítico vigoroso, produtivo e prudente, de modo que “o gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento” (SCHWARZ, 2009, p. 111).

⁴ Fazendo uma leitura retrospectiva, sabemos hoje que o que esses autores observaram não apenas se confirma, mas se complexifica ao longo das décadas, de modo que o problema da estandardização não atinge apenas a obra de arte, mas os mais diversos departamentos. É fruto desse processo, por exemplo, o que David Harvey chamou de “disneyficação do mundo”, em que a generalidade do espaço globalizado solapa as características únicas dos locais com o objetivo de torná-los racionalmente planejados (com o que o autor chama de “padrões Disney”), gerando uma homogeneização do espaço urbano (HARVEY, 2005).

Em tempos de estandardização, torna-se patente observar metodologias de trabalho que permitam um afastamento desta tendência. Entendo que Auerbach seria de grande valia para tal, não apenas por sua crítica à estandardização, mas por incorporar esta crítica formalmente na sua forma de trabalho, transformando a não-estandardização do pensamento em um método. Para entender o que proponho aqui, cabe retornar à ideia de *Ansatz*. Como aludi anteriormente, o método auerbachiano pressupõe um ponto de partida que permite uma leitura interna do texto. A ideia do autor é a de não chegar com conclusões fixadas ou forçar um aparato teórico ao texto, mas construir sua análise *de dentro*, ou seja, *a partir* do texto. É apenas da leitura do texto que o autor então observará quais os aparatos teóricos serão mais adequados para se trabalhar aquele objeto. Isso permite não apenas uma leitura justa do objeto, mas que ênfases completamente distintas sejam dadas a diferentes objetos.

Para tal, é essencial que não haja uma limitação por área de especialidade apenas. É difícil, para o leitor especializado do século XXI, localizar Auerbach isoladamente dentro do campo da crítica literária, ou da filologia, ou mesmo da história e da sociologia. Ele não parece atuar em um campo de especialização, mas sim *no entre*. Isso, ao certo, não é fácil nem de se produzir hoje, nem de se interpretar. O próprio Waizbort, que realiza uma interpretação da metodologia do autor bastante original e clara, acaba se apoiando, em muitos momentos, em um processo de compartimentação para entender mais claramente o seu método que, pelo contrário, apresenta-se como não compartimentalizado. Vale citar, a cargo de exemplo, a análise dos capítulos da tese *A novela no início do Renascimento* feita por Waizbort:

A tese compõe-se de três capítulos que, grosso modo poderiam ser assim rotulados: o primeiro filológico-sociológico, o segundo eminentemente sociológico e o terceiro eminentemente filológico. O primeiro é filológico-sociológico porque toma uma categoria da análise literária, o emolduramento da narrativa, e a fundamenta em uma situação histórico-social. [...] O segundo capítulo é eminentemente sociológico porque discute a posição da mulher e os equilíbrios e desequilíbrios de poder nas relações entre os sexos. [...] O terceiro e último capítulo trata da composição das novelas, evidenciando comparativamente as transformações temáticas e narrativas em algumas das principais obras do período. (WAIZBORT, 2013, p. 119-122)

Essa leitura compartimentada da tese é uma forma contemporânea de entender a estruturação do texto auerbachiano. Mas, assim como em *Mimesis*, a leitura desse seu texto via especialidades é, na prática, bastante difícil. Essa tese de Auerbach não é o objeto de estudo deste artigo, mas cabe apontar que ela também se constrói neste lugar *entre*. O primeiro capítulo, por exemplo, que é rotulado por Waizbort como filológico-sociológico, também trata de questões formais que são mais próximas da crítica literária do que da filologia, ou da história como processo, análise mais comum à disciplina da história do que da sociologia. O segundo capítulo, que seria eminentemente sociológico, constrói-se sobre uma comparação das protagonistas em diferentes novelas renascentistas, método comparativo mais próximo à abordagem crítico-formal da filologia românica do que da sociologia clássica de seu tempo (apesar de muito comum nos dias atuais). O terceiro capítulo, por fim, apesar de realmente se ancorar na questão da composição, em inúmeros pontos recorre ao debate acerca das tensões históricas empíricas do Renascimento. Assim, por mais que, para leitores contemporâneos, a compartimentação seja muitas vezes necessária para se entender os textos de Auerbach, muito pouco do que ele produziu de fato corresponderia a essa limitação por campo.

Acredito que entender que o texto auerbachiano se constrói a partir dessa multidisciplinaridade de fato colabora para se pensar uma metodologia crítica hoje. Evidentemente não é mais possível – levando em conta os aparatos que temos disponíveis, com a composição estratificada e produtivista da Academia e o excesso de informações – que se demande do pesquisador ou do crítico atual o mesmo nível de domínio amplo que se encontrava num autor como Auerbach. No entanto, é possível extrair desse tipo de metodologia um impulso multidisciplinar de modo a se contrapor às limitações que os campos do pensamento acabam impondo ao fazer crítico.

Considerações finais

O presente artigo tentou esquematizar alguns dos principais pontos que guiam, teórica e metodologicamente, o *Mimesis* de Erich Auerbach, tendo em vista, principalmente, a sua

aplicabilidade. Não obstante a importância das questões aqui trabalhadas, acredito que alguns outros pontos de relevância foram deixados de lado neste artigo e valem um estudo subsequente. Por exemplo, acredito interessante matizar as diferenças entre a análise dos campos da crítica literária e da filologia românica (linha da qual Auerbach fazia parte). Apesar de, como aponte ao longo deste artigo, a obra de Auerbach não ser limitada apenas a um campo de pensamento – pelo contrário, ser construída de modo a ultrapassar as fronteiras entre eles –, seria de grande valia observar as diferenças substanciais entre ambas as áreas, de modo a pensar em limites apresentados pelo seu método ao fazer crítico dentro do campo da Teoria Literária.

Outro desenvolvimento, a meu ver, de grande relevância, seria o de observar, à luz de Lukács, por um lado, e, por outro, de Benjamin, como o problema da alegoria se apresenta para Auerbach, levando em conta o seu modelo de “realismo sério”. Atendo-se ainda a essa questão, talvez caberia sistematizar e comparar o conceito de “figura”, muito utilizado e desenvolvido pelo filólogo, com os conceitos de “alegoria” e “símbolo”. Essa discussão, por exemplo, auxiliaria no questionamento da rigidez do modelo de “realismo sério”, apontando se e como ele pode prejudicar a análise de alguns textos, como por exemplo aqueles mais fantásticos.

Outros pontos ainda podem ser observados e, talvez, mais matizados em sua obra: a curiosa aproximação entre narrador e autor feita por Auerbach, em especial nas obras do século XVIII em diante; a recorrência das referências ao tempo, presente ao longo de suas análises; o papel estrutural de Dante no livro; o conceito de público; entre tantos outros. *Mimesis* é, de fato, um livro que em sua tamanha complexidade nos apresenta infinitas questões a serem pensadas e desenvolvidas, tratando-se – e, neste ponto, espero, que o presente artigo tenha conseguido chegar – de uma referência não apenas de suma importância, mas que, quando bem observada, pode ter grande colaboração ao fazer crítico.

Por fim, um outro trabalho que vale desenvolver é o de observar como o modelo crítico auerbachiano serve a autores brasileiros. Entendo que não é possível pensar o modelo do filólogo de modo desconjuntado da realidade local: apesar de sua metodologia ter grande serventia aos problemas intelectuais de nosso tempo, ela também apresenta amplos limites tendo em vista a realidade brasileira. É possível, isto posto, tê-lo como base,

mas esta base não pode em momento algum ser desenvolvida acriticamente, de modo desconjuntado ao contexto nacional. Nesse sentido, é possível pensar em como alguns autores desenvolvem suas metodologias próprias de trabalho a partir de uma reconfiguração, levando em conta os as limitações locais. Cabe citar, por exemplo, os casos analisados por Waizbort de Faoro, Schwarz e, especialmente, Candido, principal expoente dos autores cujo trabalho é, ao menos em parte, tributário a Auerbach.

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In.: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012.

———. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

———. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In.: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

———. Prefácio. In.: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010b.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v.1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

———. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

WAIZBORT, Leopoldo. *A Passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

———. Posfácio. In.: AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. São Paulo: Consac Naify, 2013.

WIGGERHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

Recebido em: 16/12/2017

Aceito em: 8/12/2018

Bruno Miguel Gouveia Antunes

Universidade de Lisboa

brunantes@hotmail.com

Resumo: Neste artigo procedemos a uma abordagem cultural-comparativa relacionando o mito de Shambhala com o mito do Prestes João das Índias. Demonstramos o impacto magnetizador deste último nos processos que conduziram à globalização das redes de transações à escala mundial. Demonstramos também como esses entrelaçamentos de redes levaram a que a palavra Shambhala (grafada “Xembala”) aparecesse pela primeira vez, num texto literário numa língua europeia, o português, ainda no século XVII (escrito no Tibete). Discutimos como estes processos se espelham em obras maiores da literatura portuguesa (*Lusíadas*, *Peregrinação*). Procedemos a uma revisão temática transcultural da estruturação de ambos mitos, a partir de explicações conferidas por destacados autores contemporâneos da cultura budista tibetana (Dalai Lama, Chögyam Trungpa) em torno das noções de “terra pura” e de “marcialidade”. Constatamos finalmente a consonância cultural e geográfica entre ambas tradições mitológicas, tanto por reflexos na história militar centro-asiática (batalha de Qatuan, 1141) quanto, sobretudo, pela consistência ente a tipologia sacro-marcial de ambos mitos e presença, a circulação e o impacto da tipologia sacro-marcial nas culturas do espaço centro-asiático.

Palavras-chave: Literatura comparada; Filosofar intercultural; Ciências contemplativas; História da globalização; Realidade virtual.

Abstract: This article promotes a cultural-comparative approach relating the myth of Shambhala and the myth of Prester John. The article accounts for the magnetizing impact of Prester John's myth upon the dynamics that led to the globalization of trade networks worldwide. It then explains how these entwinements of networks led to introduction of the word Shambhala (spelt “Xembala”), for the first time, in a literary text in a European language, Portuguese, written in Tibet in the XVII century. The

article discusses how these dynamics are reflected in major works of Portuguese literature (*Lusíadas*, *Peregrinação*). It then inflects a transcultural thematic revision of both myths from a vantage point of cultural otherness: the explanations given by contemporary authors in the Buddhist Tibetan tradition (Dalai Lama, Chögyam Trungpa) on the notions of “pure land” and of “warriorship”. Finally, it debates how both mythologies are entwined with the geography and cultures of Central-Asia, looking into military history (the battle of Qatuan, 1141) and foremost the presence, the circulation and the impact of the sacral-martial typology upon central Asian cultural traditions.

Keyword: Comparative Literature; Intercultural Philosophizing; Contemplative Sciences; History of Globalization; Virtual Reality.

*“ego contra hoc quoque laboris praemium petam,
ut me a conspectu malorum quae nostra tot per annos uidit aetas,
tantisper certe dum prisca tota illa mente repeto, auertam”*
Titus Livius, *Ab Urbe Condita*

Situando geograficamente, e não só, o tema a tratar

Perseguir os seus sonhos é amplamente considerado como uma fonte de motivação inesgotável para animar as iniciativas de cada indivíduo, tal como um importante marco para fixar os objetivos pessoais e assim conferir uma orientação e uma direção magnética no decurso de cada vida e em cada encruzilhada servir como referencial incontornável nas estratégias de tomada de decisão. Mais literalmente, esta expressão poderia implicar que o indivíduo se ponha efetivamente em marcha, a caminho, encetando um curso de ação concreto, no mundo físico, tendo por base representações de imagética virtual pertencentes a um mundo outro: o horizonte imaginativo e figurativo inerente à própria mente. As recentes descobertas das neurociências,¹ confirmando, outrossim, as intuições das investigações fenomenológicas

¹ As neurociências são uma área científica em plena evolução onde proliferam publicações: não raramente referindo-se às funções antecipativas da consciência perante os fenómenos. Dentro do vasto campo eminentemente interdisciplinar que chegou a ser apelidado por Francisco Varela de “uma folgada federação de ciências” (“a loose federation of sciences dealing with knowledge and cognition [...] the cognitive sciences” – 1999, p. 6), as Ciências Cognitivas (que abarcam a abordagem neurocientífica), destacaria os trabalhos desse autor (falecido em 2001) e dos seus próximos colaboradores, como

de Edmund Husserl, e outros,² permitem inferir que essa padronização tem uma eficiência muito mais ubíqua, penetrante e intrusiva do que habitualmente se poderia supor. Com efeito, qualquer processo de interação com o meio envolvente pressupõe todo um complexo encadeamento articulado por representações mentais antecipativas, de carácter evidentemente virtual.³ De modo figurado, ou de modo denotado, perseguir antecipações, quimeras, sonhos é aquilo que fazemos, a todos os instantes, na realidade. Mais radicalmente ainda, aquilo mesmo a que costumamos chamar “realidade” não é dada a experimentar senão na representação mental que dela fazemos. É hoje ponto assente, não só na filosofia, mas também nas ciências cognitivas, que o mundo e os objetos do mundo que cremos perceber, de facto, representamo-los, nunca acedendo em última instância mais além do que à nossa *versão* das coisas, *em nós* (e não à “coisa em si” – *Ding an sich* – tal como Immanuel Kant⁴ já perspicazmente assinalara).

nomeadamente Evan Thompson (2007, 2015). Mais radicalmente ainda, chamaria a atenção do leitor para recentes investigações neurobiológicas que demonstram que as funções projecionais, do cérebro, constituem um autêntico “gerador de realidade virtual”, pelo que a vigília poderia afinal considerar-se como nada mais sendo que *um sonho com constrangimentos* (ver nota 4).

² Na abordagem fenomenológica de Edmund Husserl (1956) torna-se claro a persistência e a importância das estruturas antecipativas da experiência (expectativas) enquanto estruturas que acabam por se tornar, elas próprias, constitutivas dos próprios fenómenos, acomodando-os e formatando-os de dada maneira. O seu trabalho pioneiro influenciou um grande número de seguidores, tanto no campo da filosofia, no qual destacaríamos Martin Heidegger (1927) e Maurice Merleau-Ponty (1976), bem como no campo da neurofenomenologia inaugurado por Francisco Varela e seus colaboradores (1991) e das novíssimas Ciências Contemplativas (WALLACE, 2006). Para uma apreciação da influência de Husserl sobre o campo da neurofenomenologia e das Ciências Contemplativas consulte-se: (THOMPSON, 2007, p. 19 et seq.).

³ Exemplifico aqui o que referi na nota 2, por meio de um excerto de um artigo recente, com vista a realçar o ponto (de questionamento) a que já chega atualmente o *estado da arte* das investigações neurobiológicas, o qual, nem sempre é suficientemente acompanhado pelos especialistas de outras áreas (HOBSON et al, 2014, p. 1): “This article explores the notion that the brain is genetically endowed with an innate virtual reality generator that – through experience-dependent plasticity – becomes a generative or predictive model of the world. This model, which is most clearly revealed in rapid eye movement (REM) sleep dreaming, may provide the theater for conscious experience. Functional neuroimaging evidence for brain activations that are time-locked to rapid eye movements (REMs) endorses the view that waking consciousness emerges from REM sleep – and dreaming lays the foundations for waking perception. In this view, the brain is equipped with a virtual model of the world that generates predictions of its sensations.” Tradução do autor: “Este artigo explora a noção de que o cérebro é geneticamente dotado de um gerador de realidade virtual, inato, o qual – através da plasticidade, que é dependente da experiência – se torna num modelo, gerador ou preditivo, do mundo. Este modelo, que é mais claramente revelado no sono (REM) com movimento rápido dos olhos, pode proporcionar o cenário para a experiência consciente. A evidência neuro-imagiológica funcional das ativações do cérebro que estão acopladas no tempo aos movimentos rápidos dos olhos (REMs) corrobora a perspectiva de que a consciência acordada emerge do sonho REM – e que sonhar estabelece os fundamentos para a percepção acordada. Nesta perspectiva, o cérebro está equipado com um modelo virtual do mundo que gera previsões das suas sensações”.

⁴ Este tornou-se um problema epistemológico de importância fulcral que as teorias do conhecimento, desde então, não mais puderam deixar de tomar em consideração. A formulação Kantiana remonta às suas publicações de 1871 e 1873 (ver referências).

Por vezes, porém, a cenografia imaginativa da mente evolui para o estágio de conceber reinos inteiros de imaginário, confabulando com base em lenda, senão, quiçá, meros rumores. De tempo a outro, tais reinos imaginários magnetizam tal força de atratividade, ao ponto de motivarem, autenticamente, expedições e viagens de exploração e descobrimento. A Atlântida, ou o mito do Eldorado, são exemplos cabais da potência de fascínio e atração gravitacional da *antimatéria* de tais (porventura insubstanciais para a física, mas não indiferentes para a volição) buracos negros (ausentes) dos mapas geográficos sérios. Outro destes cativantes reinos inefáveis, porventura menos globalmente difundidos, mas sumamente influentes nas culturas e nas literaturas de língua portuguesa, que infundiram e que insuflaram o globo⁵, Terrestre, é o designado Reino do Prestes João das Índias que consistiu um inegável polo magnético de atratividade em torno do qual importantes projetos de navegação náutica gravitaram, desde o desenvolvimento de rotas comerciais marítimas da Europa até à Índia (passando por África, evidentemente) e, não esquecendo, até, que a viagem de Cristóvão Colombo, alegadamente descobrindo o continente que viria a chamar-se americano, fora inicialmente direcionada para “Cataio” (China) e essa Índia do imaginário; e que, só por (essa) coincidência, acabou por apelidar-se “índios” os nativos do Novo Continente, que mais coerentemente se poderia apelidar de *Nova Atlântida*, como quis sir Francis Bacon (BACON, 1627).

Obviamente que a propósito (ou a despropósito) do mito do Prestes João das Índias já mais tinta discorreu dos tinteiros dos literatos, curiosos e eruditos, do que águas desaguaram na foz do Tejo, do Congo, do Ganges e do Amazonas, juntas (mesmo que, figurativamente, claro está). Dando-me ao trabalho, ao enfado, mas também, por vezes, ao deliciado prazer de percorrer algumas milhares de páginas escritas sobre a matéria (mesmo que não tão figurativamente assim) pude encontrar revisões detalhadas

⁵ Nunca será demais frisar a importância do papel da língua e da literatura de língua portuguesa nas dinâmicas que conduziram à globalização. Se ainda hoje o Português é uma das línguas mais faladas no planeta, por volta dos séculos XVI e XVII o Português funcionou como uma autêntica *lingua franca* para a navegação e o comércio mercante por via marítima, que começava a estender as suas redes de transações à escala planetária. Um excelente exemplo ilustrativo desse facto é o livro de Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação* (1614). Esse livro, que conheceu um grande sucesso em Portugal e no estrangeiro, tendo sido logo traduzido e publicado em diversos outros países europeus, não só era relativamente fácil de adquirir nas cidades portuárias, desde Portugal até ao Norte da Europa, mas inclusivamente era um artigo extremamente cobiçado em portos tão distantes como os do Índico e do Mar da China. A razão para tal é que essa extraordinária obra literária, pertencente ao género da literatura de viagens, não só era um deleite para a leitura, como continha informações preciosas que os navegantes e os comerciantes marítimos avidamente desejavam obter, acerca das rotas e dos portos pelos quais Mendes Pinto se aventurou, sobretudo no extremo-oriental. Para uma informação mais completa acerca desse tema consulte-se o excelente artigo de Sandra Pina Gonçalves (2015).

de toda a sorte de missivas e de crónicas que reportam do confabulado Reino, pude encontrar também pesquisas judiciosamente meticulosas acerca da salganhada dos imbróglis da política europeia (e isto ainda apenas na Idade Média) focando-se, essencialmente, nas tensões relacionais entre o poder do Papado e o poder que o querería papar, o do Imperador Romano-germânico, Frederico I (1122-1190), cognominado *Barbarossa*. Nenhum dos especialistas que consultei confere qualquer tipo de credibilidade à real existência de tal Reino (o do Prestes), tal que descrito na carta apócrifa endereçada ao Imperador Bizantino e, como tal, muitos são os que argumentam que as inúmeras versões e traduções da dita carta não passam de fraudes. Alguns especialistas virão mesmo realçar que tanto as cartas a Manuel I Comneno (de Bizâncio), quanto a audiência de Hugo de Jabala (ou Jableh, como hoje se diz) com o Papa Eugénio III em Viterbo (1145), poderiam não passar de uma conspirativa manobra política (e, sem dúvida, teriam sido efetivamente instrumentalizadas politicamente) com vista a reforçar o poder imperial, por um lado e, por outro, a reconfortar, ou a revigorar, o fervor dos cristãos europeus após o fiasco monumental do malogro das Cruzadas. Por muito que tanto a carta a Comneno quanto o relato do Bispo Franco da Síria (Hugo de Jabala) situassem o Reino do Prestes na Ásia, “*ultra Persidem et Armeniam in extremo oriente*”⁶, a maioria dos especialistas focar-se-á sobretudo na Europa, nas suas intrigas de bastidores e, porventura, vagamente buscarão correlatos na história militar da Ásia Central e acharão aí algumas similitudes intrometidas com os conflitos militares descritos pelo sírio Bispo, que, afinal, era franco. Outros ainda, acerca da Etiópia informam, como a verdade verdadeiramente verdadeira e última que ponha fim às elucubrações sobre o paradeiro incerto do intangível e desaparecido Rei e Preste (apud. Hugo: *rex et sacerdos*). A páginas tantas, e muitas foram elas, o que desapontadamente nunca cheguei a encontrar foi quem tentasse verificar se nas mitologias centro-asiáticas alguma semelhança com esta lenda fosse mais do que mera coincidência e achei por bem que tal trabalho se fizesse e por isso (mesmo que sem vencimento, e a crédito) fi-lo.

Ainda sem muito esgravatar, logo uma pista se me deparou, merecedora que a farejasse (farejar somente, que trincar não se mo permite): existe de facto uma tradição (pelo menos uma) oriunda da Ásia Central e atualmente difundida no mundo inteiro, quer pela sua derivação num livro e num filme de grande audiência, quer pela sua

⁶ “Para lá da Pérsia e da Arménia, no extremo-orientes” (ver nota 21).

retransmissão assente numa linhagem, assumidamente autêntica, que apresenta semelhanças notáveis com a tipologia do Rei Preste e do seu Reino celestial – trata-se do Reino (inefável) de *Shambhala* que permeia os ensinamentos do mestre Tibetano que estabeleceu o Budismo na América, Chögyam Trungpa Rinpoche, e que permeia ainda o ritual de transmissão mais amplamente deferido por Sua Santidade o Dalai Lama, a largas audiências, designadamente o da “Roda dos Tempos” ou, em sânscrito, *Kalachakra*.

Esquemáticamente, podemos esboçar assim uma listagem provisória das similitudes:

1. Os confins geográficos dentro dos quais ambos reinos míticos alegadamente se situariam
2. A descrição deslumbrante e miraculosa desses reinos
3. O pendor marcial do monarca e de seus súbditos
4. A atitude sacral do suserano: “rex et sacerdos” – rei e sacerdote
5. Uma particular forma de abordagem à espacialidade e à temporalidade

Esta lista, porém, não serve de índice nem de plano de exposição, nem será porventura exaustiva. Ficará cumprida a tarefa porquanto estes itens vierem, contudo, a aclarar-se ao longo da apresentação que aqui se irá explanar de forma, esperamos, fluída e cativante, para proveito e contentamento dos estimados leitores.

1627, o ano do contacto

Como já opinava o poeta antigo, começarei da melhor das três maneiras possíveis: nem pelo fim, que ainda não chegou, nem pelo princípio (que se fixaria, creio, num *in ovo* arbitrário, pois é, ora, demasiado longínquo de apreender), mas sim através do meio, *in medias res* – como escrevera Horácio (FLACCUS, *Ars Poetica*, vs. 147-148): direto ao cerne da matéria. Reportemo-nos, pois, ao século dezasseis, pois esse ponto é um ponto de viragem. Por um lado, o fulgor da lenda quase se desvanece ao retomar-se o contacto com populações cristãs na Índia e sobretudo na África Oriental, por outro lado a lenda renasce, não na mesma forma, mas não perdendo a mesma essência, o que explicita o entrelaçamento histórico factual que levou europeus, sobretudo portugueses,

ainda vagamente buscando pelo espectro do Prestes João a depararem-se, logo no século seguinte (1627), com a, algo análoga, lenda de Shambhala.

A partir do século dezasseis os europeus começaram a perder interesse por continuar a procurar o Reino do Prestes. O encanto desvanecia. Pois, em grande medida, as especulações acerca do paradeiro do Prestes Rei estavam sendo largamente dissipadas pela publicação em 1540 pelo Padre Francisco Álvares da *Verdadeira Informação das terras do Preste João das Índias*. Esse seu livro tornou-se extremamente célebre e foi amplamente difundido, tendo sido traduzido, na época, para diversos outros idiomas europeus. O livro consiste num relato descritivo acerca da Etiópia, onde Álvares havia vivido durante seis anos. A Etiópia era, de facto, um reino cristão, sendo inclusivamente o único reino cristão encontrado por emissários portugueses a caminho da Índia: nomeadamente, refiro-me aos emissários a quem D. João II outorgara a missão de ir para oriente em busca do Prestes, nomeadamente Afonso de Paiva, que alcançou o reino cristão da Etiópia, e Pero da Covilhã, que alcançou o reino, igualmente cristianizado, de Kerala, no sul da Índia.⁷ Francisco Álvares descreve a Etiópia enquanto um rude e tosco ermo, sem vestígios de sofisticação alguma. Quase o oposto da fabulosa terra de prodígios com que os ocidentais, há séculos, fantasiavam. Mal do menos, a Etiópia era cristã e isso já era o bastante para que se encetasse uma parceria logística e estratégica Luso-Etíope que durou 150 anos (até que o cristianismo etíope veio a ser declarado herético pelas autoridades eclesiásticas católicas). Não obstante, ainda antes mesmo do século dezasseis chegar ao fim, o mito iria reacender-se, assumindo uma nova forma, mas num novo contexto:

Foi um evento na corte de Akbar que uma vez mais atraiu a atenção para esse território perdido. “Um dia,” escreveu Xavier, de Lahore para Goa, em 1598, “um mercador maometano de aproximadamente sessenta anos de idade, foi admitido à presença de Akbar e relatou que provinha de Cataio a caminho de Meca. Pretendendo ser um embaixador, havia penetrado no país e vivido na capital, Xambalu, durante trinta anos. Era um poderoso império, o rei reinava sobre 1500 cidades, algumas das quais continham uma imensa população. Muitas das pessoas eram isauitae [seguidores de Jesus – cristãos] mas não todas, pois havia também mussavitae [seguidores de Moisés – judeus] e maometanos.”⁸

⁷ Evidências arqueológicas comprovam presença Cristã em Kerala desde pelo menos o séc. III, ou seja, ainda anteriormente à fundação da Igreja Católica Apostólica Romana pelo Imperador Constantino e, evidentemente, muito antes da própria cristianização da Península Ibérica e de Portugal continental. (THEKEPARAMPIL, 2006, pp. 485-497).

⁸ WESSELS, 1924, p. 11. [tradução/retroversão do autor] Wessel cita e traduz a *Carta de Jerónimo Xavier de Lahore, de 25 de Julho, 1598* a qual está também patente in Joan Hay, *De Rebus Japonicis, Indicis et Peruanis Epistulae recentiores*, Antverpiae, 1605, p. 796 et seq., 875.

O “território perdido” a que Wessels se refere no parágrafo acima é Cataio e não propriamente o Reino do Prestes João. Mesmo assim, renasce aí (nessa conversa ocorrida na corte do Grão-Mogol em Lahore) a ambição antecipativa de reencontrar na Ásia, senão um reino cristão, pelo menos um reino onde muitos cristãos viveriam.⁹ A Europa tinha notícia da existência de Cataio, mas na época ainda era incerto e controverso se Cataio e a China eram a mesma nação e, caso contrário, onde exatamente é que Cataio se situaria. Ainda no século XIII, já alguns frades franciscanos idos para oriente mencionam Cataio nos seus escritos: Giovanni da Pian del Carpine (1246), na sua *Ystoria Mongalorum*, Willem van Ruysbroeck (1254) e mais tarde Odorico Pordenone (1316-1328). Além destes três frades franciscanos, ainda Marco Polo igualmente discorre sobre Cataio. Todos estes autores explicam que “Cataio” é o nome dado pelos Tártaros à região cuja capital é Cambaluc.¹⁰

Todos os viajantes falam de um grande número de cristãos nestas paragens, mas eram sobretudo nestorianos, e houve encontros sucessivos entre eles e os franciscanos, quando estes últimos foram chamados a Cataio pelo Kublai-Khan pelos finais do século XIII. No decurso dos anos seguintes os católicos cresceram em tão largo número que o Papa Clemente V julgou necessário enviar-lhes bispos, e em 1307 Giovanni da Montecorvino foi nomeado bispo de Cambaluc em Cataio.¹¹

No dealbar do século XIV havia, pois, um arcebispo de Cambaluc em Cataio. Contudo, o império de Kublai Khan foi de curta duração, começando a dissolver-se em meados do século XIV e, em finais do século XVI, já há muito se haviam interrompido todos os contactos com os cristãos da região centro-asiática. Eis porquê se tornava tão inspiradora a comunicação que os missionários jesuítas testemunharam na corte de Akbar em Lahore. Esta nova indicação motivaria a Missão Jesuíta de Goa a encetar uma

⁹ Certo é que os europeus, não haviam esquecido a originária presença cristã na Ásia, apesar de haverem perdido o contacto direto com os cristãos do oriente (também, mas erroneamente, designados por nestorianos) provenientes da missionação que já então houve através de toda o continente asiático e sobretudo ao longo da rota da seda, logo desde os primeiros apóstolos (razão pela qual em Kerala já viverem populações cristãs antes mesmo da chegada de Vasco da Gama a Calecute, como descrito, entre outros, por Fernão Mendes Pinto em *Peregrinação*). No contexto de um colóquio internacional comemorativo dos 400 anos da publicação de *Peregrinação* foi-me possível escrever um artigo onde exploro o tema da expansão originária do cristianismo através da Ásia (contemporâneo ou antecedente da expansão do cristianismo para a Europa) e de como esse se veio a entrelaçar pontualmente com o budismo. Refira-se ainda que, também em *Peregrinação*, após a sua breve estadia em Calecute, Fernão Mendes Pinto alega haver-se dirigido para a Etiópia onde fora acolhido pela “mãe do Preste”.

¹⁰ Cf. WESSELS, 1924, p. 4 et seg. Wessels anota: “The meaning of the Mongolian word Khan-bálig is ‘Khan’s Town’” – ou seja Cambaluc ou, em Mongol, Khan-bálig significa, literalmente, a cidade do líder, o Khan, denominando, pois, a capital do Império Mongol – sobre cuja matriz viria a desenvolver-se, mais tarde, a cidade de Pequim.

¹¹ C. Wessels, 1924, p. 5; Cf. Baronius, *Annales ecclesiastici ad annum 1307*, vol. XXIII, 403.

série de expedições em busca de Cataio, através da região do atual Afeganistão até à China; através de Cachemira e subindo os Himalaias, adentrando o Ladhak e, por fim, o Butão e o Tibete. Após a expedição inicial de Bento de Goes ter alcançado Su-Cheu (China) em 1605 onde este veio a falecer dois anos depois, António de Andrade viria a alcançar o reino do “Potente” (isto é, o Tibete) em 1624. Estas viagens demonstraram-se muito frutuosas para os intuitos de missionação dos jesuítas. Em Tsaparang, no reino de Guge, no Tibete Ocidental, Andrade erigirá uma igreja e fundará a primeira missão católica no *teto do mundo*, missão que deveria servir de posto avançado para lançar futuras expedições que ainda mais longe alcançassem... Cataio, contudo, continuava impossível de localizar: “*Colocámos questões meticolosas acerca do reino de Cataio, e não obtivemos notícias acerca dele, sob esse nome, que é aqui totalmente desconhecido*” relatou o missionário Estevão Cacela na carta que enviou ao seu superior, Padre Alberto Laércio, o *provincial* da província este-indiana do Malabar, a 4 de Outubro de 1627, “*relatando a sua viagem a Cataio até ter atingido o Reino do Potente*”. Malgrado os seus árduos esforços e aventurosas jornadas, os missionários jesuítas não foram, pois, bem-sucedidos no que respeita à recolha de informações sobre o reino de Cataio. “*No entanto,*” acrescenta Cacela, “*há aqui um reino muito renomado a que chamam Xembala.*”¹² Assim se conclui que a primeira menção a Shambhala num escrito em línguas europeias se encontra nessa carta (entretanto publicada) escrita por Estevão Cacela em 1627, precisamente 357 anos antes de Chögyam Trungpa Rinpoche vir a publicar em língua inglesa (em 1984) o celebrizado livro *Shambhala: The Sacred Path of the Warrior*.

O cravinho, a canela, o Pero, o Preste, o Vaz e o Vasco

Como acima mencionei, mesmo antes ainda de o Padre Francisco Álvares ter estado na Etiópia (e ter escrito a *Verdadeira Informação das terras do Preste João das Índias*) já el Rei D. João II havia enviado emissários para leste, para buscarem, por terra, pelo Reino do Prestes João. Após dois frades haverem regressado da sua viagem que não fora, porém, além de Jerusalém, e isto, sem que relevantes informações se recolhessem, resolveu então o Rei ordenar a Pero da Covilhã e a Afonso de Paiva que

¹² Estevão Cacella, „RELAÇÃO QUE MANDOU O P.e ESTEVÃO CACELLA DA COMP.a DE JESU AO P.e ALBERTO LAERCIO PROVINCIAL DA PROVÍNCIA DE MALAVAR DA INDIA ORIENTAL, DA SUA VIAGEM PERA CATAYO, ATÉ CHEGAR AO REYNO DO POTENTE”, in WESSELS, 1924, Appendix II, pp. 314-312, aqui p. 327.

ampliassem a averiguação.¹³ Começaram a viagem juntos, partindo de Santarém a 7 de maio de 1487. Posto atravessarem a Península Ibérica, por terra, navegaram desde Barcelona até Nápoles, depois até Rhodes e finalmente até Alexandria, onde, novamente por via terrestre, continuaram o seu périplo, atravessando agora regiões islâmicas. Disfarçados de mercadores, já que ambos falariam fluentemente árabe. Juntaram-se a uma caravana no Cairo, que já vinha atravessando todo o Norte de África, desde Fez, e rumaram a leste e depois para sul descendo toda a Península Arábica até Áden. Em Áden separaram-se, Afonso de Paiva velejou para oeste, até à Etiópia e Pero da Covilhã para oriente, até à Índia, primeiro a Cananor e chegando finalmente a Calecute em novembro de 1488.

Aí ter-se-á apercebido que o Prestes João, afinal, não era o líder da Índia, como rezava a lenda... Contudo, tal qual como o fabuloso lugar descrito na lenda, a Índia era efetivamente farta em especiarias e as especiarias talvez não fossem apenas umas das motivações colaterais da obsessão pela busca pelo famigerado Reino do Prestes João (pelo menos, assim o indicam diversos historiadores, e não só os de matriz mais vincadamente economicista, mas a esta distancia, impossível será saber com certeza, só possível é conjecturar)... Facto é que os portugueses estavam cientes do interesse económico do mercado de especiarias, pois haviam conquistado a cidade de Ceuta (em Marrocos), já em 1415, um importante polo de transações onde confluíam longas rotas comerciais, algumas trazendo especiarias, justamente. Sabia-se, pois, factualmente, virem as especiarias do oriente. De onde exatamente? Especular-se-ia, quem sabe, talvez proviessem mesmo dessa terra envolta em mistério *para lá da Pérsia e da Arménia no extremo oriente* tal como os relatos da lenda do Prestes João afiançavam. Passando da lenda à realidade, Pero da Covilhã recolheu, pois, na Índia, informações detalhadas acerca de duas coisas absolutamente cruciais: por um lado, a proveniência das próprias especiarias, por outro, acerca das rotas mercantes que as escoavam.

Acerca da proveniência das especiarias aprendeu que a canela vinha do Ceilão, que a noz moscada vinha da Malásia, que as rotas das especiarias convergiam em Calecute e que aí o cravinho, o gengibre e a pimenta superabundavam. Concernindo as rotas de escoamento, observou que Calecute era o principal porto de comércio na região, despachando um fluxo de mercadorias ainda mais significativo do que os portos de Goa ou mesmo de Ormuz que, ambos, visitaria na sua viagem de regresso. Ficou

¹³ Nesta secção acompanhamos o estudo de C. F. Beckingham “The travels of Pero da Covilha and their Significance” in *Congresso Internacional de História dos Descobrimentos: Resumo* (1960): 3-16.

assim esclarecido que as especiarias eram embarcadas em Calecute rumo ao Mar Vermelho e daí, ou para Veneza, através do Mediterrâneo, ou então percorrendo todo o Norte de África nas caravanas, semelhantes àquela em que (em sentido contrário) tinham vindo desde o Cairo e que havia partido da longínqua ocidental praça marroquina, de Fez. Mas Pero da Covilhã aprendeu ainda outra coisa que iria ter um impacto de extrema importância na história da globalização do *mundo*, logo nas décadas subsequentes: aprendeu que já existiam rotas marítimas (e que já eram praticadas desde há séculos e provavelmente milénios, mesmo) ligando a Índia e a costa oriental de África. Decidiu, pois, e ajuizadamente, ir ver isso com os próprios olhos (já que com os olhos dos outros consta que não fosse capaz de ver...). Em dezembro de 1489, partindo de Ormuz, velejaria até Melinde (hoje no Quênia), Kilwa Kisiwani (hoje na Tanzânia), Sofala (hoje em Moçambique) e, por fim até às ilhas este-africanas de Moçambique e de Madagáscar, tendo sido (de que há notícia) o primeiro português (e europeu) a chegar a essas paragens.

O conhecimento acerca destas rotas marítimas revelou-se um fator decisivo. Visto que, recentemente, o cabo da Boa Esperança havia sido dobrado (no ano anterior, 1488) pela primeira vez, por Bartolomeu Dias, os navegadores portugueses já estavam começando a velejar no extremo sul da costa este do continente africano. Agora aprendiam que não necessitavam de navegar sempre ao longo dessa costa até ao extremo norte da mesma, na confluência com a Arábia e as regiões dominadas por inimigos islamistas, mas que, com segurança, poderiam navegar diretamente para noroeste, atravessando o Oceano Índico. Seguindo os conselhos prodigados por Pero, pois que este já havia navegado essas águas com mercadores árabes, só que em sentido contrário, Vasco da Gama alcançaria as costas indianas, velejando para norte a costa este-africana até (adivinha-se) Melinde e daí atravessando o Oceano Índico (exatamente a viagem que Pero da Covilhã já havia feito, só que em sentido inverso). Daqui se conclui que o inflado herói de que rezam os *Lusíadas* de Camões, quando dizemos que descobriu o caminho marítimo para a Índia, afinal o que estamos a dizer é que descobriu como é que se poderia ir da Cidade do Cabo até Moçambique por mar (ainda não havia comboios...), porque, dobrar o cabo, foi Bartolomeu Dias que o conseguiu e, de Moçambique para cima, já há muito que se navegava, e até o próprio Pero da Covilhã já havia tripulado nessas rotas, sob capitania alheia, claro está... E assim aportou a

expedição de Gama em Kappadu, perto de Calecute, a 20 de maio de 1498 ou, como reza a estância 666 dos *Lusiadas*:

Já se viam chegados junto à terra / Que desejada já de tantos fora, / Que entre as correntes Índicas se encerra / E o Ganges, que no Céu terreno mora. / Ora sus, gente forte, que na guerra / Quereis levar a palma vencedora: / Já sois chegados, já tendes diante / A terra de riquezas abundante (Camões, 1572, p. 113)¹⁴

Seguidamente, após Afonso de Albuquerque “*levar a palma vencedora*” sobre Goa, conquistando-a em 1510, a administração colonial portuguesa e, com ela, a missionação jesuítica, implanta-se firmemente na Índia e, daí, pela Ásia meridional, *ultra-tapobanal* e mesmo extremo-oriental (o que não foi, de modo algum, banal...). E eis, pois, que, exatamente cem anos volvidos sobre a chegada de Gama à Índia, e mais alguns dias, 25 de julho (de 1598) e não 20 de maio (de 1498), Jerónimo Xavier estaria enviando a sua cartinha desde Lahore, para o dirigente da missão jesuítica de Goa, a carta que motivaria os jesuítas a empreenderem expedições em busca de Cataio, chegando porquanto ao Tibete e aí ouvindo falar de Shambhala...

Os tempos em roda, de Shambhala

A 4 de Outubro de 1627 a menção a *Xembala* (leia-se Shambhala) na carta que Estevão Cacela enviou desde o Tibete, não despertou, por aí além, curiosidade no ocidente. Pelo menos, não tanta quanto a carta medieval descrevendo o Reino do Prestes João havia suscitado, ou até mesmo a carta que Jerónimo Xavier enviara de Lahore, em 1598, propagando o diz-que-diz-que muitos cristãos viveriam em Cataio. Somente no século XX é que o imaginário dos ocidentais começará a pôr a designação de *Shambhala* em vinhetas de paisagens mentais idealizadas, enquanto um rótulo de origem demarcada. Primeiramente, por inspirar o romance, de James Hilton, *Lost Horizon*, de 1933, que atingiu índices de grande popularidade, especialmente após Frank Capra o ter adaptado ao cinema em 1937. Nessa ficção, um grupo de ocidentais, cujo avião se despenhara nos Himalaias, alcança o mosteiro tibetano (fictício) de Shangri-La, cujos habitantes viviam em paz e harmonia, envelhecendo tão lentamente que alguns atingiam os 300 anos de idade, como o Lama superior que, vem-se a descobrir, era um ex-monge católico, proveniente do Luxemburgo, o qual haveria

¹⁴ (Estância 1 do Canto VII: seiscentésima sexagésima sexta estância do livro).

fundado e estabelecido aí, dois séculos antes, o tal mosteiro. Claramente, o autor havia sido inspirado pelos factos históricos relacionados com a missão católica jesuíta de Tsaparang e, não é por acaso que, a dada altura, o personagem principal do enredo, Hugh Conway, cônsul britânico no Afeganistão, acaba por encontrar na biblioteca (fictícia) do mosteiro de Shangri-La, um escrito (autêntico) da autoria do missionário português António de Andrade...¹⁵

Malgrado o estrepitoso êxito deste enredo ficcional, os ensinamentos tradicionais acerca de Shambhala, todavia, só começarão a chegar ao conhecimento do grande público, no ocidente, cerca de meio-século mais tarde. De permeio, deu-se a invasão do Tibete pelo exército vermelho chinês, implementando o que, do lado maoísta (que se reconhece a si-mesmo, note-se, numa linha de continuidade com o Iluminismo europeu), se considerava e se denominava por “revolução cultural” e que, do lado tibetano (e nas palavras do seu sumo representante diplomático, o Dalai-Lama), é descrito como um “genocídio cultural” perpetrado contra a população tibetana e o seu legado ancestral (ainda está por teorizar a hipótese de o maoísmo ter sido, afinal de contas, o estágio mais sofisticado, senão, do *colonialismo*, pelo menos, da *aculturação* europeia da Ásia, tema a ser explorado, seguramente, num futuro próximo, por algum pesquisador ousado e diligente que se aventure). Por entre os inúmeros exilados tibetanos que, para sobreviver à invasão chinesa, tiveram de deixar o seu país de origem, a grande maioria eram budistas, e alguns eram inclusivamente grandes mestres do budismo contemporâneo. Dois dos mais extraordinários mestres budistas que tiveram de optar por abandonar o Tibete e vir para o exílio (mas não os únicos, houve muitos mais) irão tornar-se determinantes na transmissão, e na propagação mesmo, da doutrina budista pelo mundo fora e, particularmente no que toca ao tema em que nos focamos, das tradições que se relacionam com a *terra pura* de Shambhala. Tentaremos em seguida começar a aflorar essa temática tão particular e em muitos aspetos algo hermética ou mesmo algo desconcertante, sobretudo quando retirada do seu enquadramento específico, procurando, justamente, de dentro do contexto que a enquadra, encontrar apoio e orientação em obras de dois dos mais proeminentes autores

¹⁵ James Hilton (1933) faz, pois, referência ao texto de António de Andrade, *Novo Descobrimento do Gram Cathayo, ou Reinos do Tibet, pello Padre António de Andrade de Companhia de Jesu, no anno de 1624*, Lisboa, 1626. Texto recentemente reeditado pela editora Livros de Bordo.

tibetanos da contemporaneidade: o próprio Dalai Lama e Chögyam Trungpa Rinpoche.¹⁶

Ao ensinar no exílio, frequentemente a audiências ocidentais, um aspeto que o Dalai Lama mais tem enfatizado nas últimas décadas tem sido precisamente o *Kālachakra Tantra*, pois Sua Santidade ofereceu repetidas vezes ensinamentos e iniciações com base neste Tantra, não raramente em cerimónias atendidas por milhares de participantes, tanto na Ásia como inclusivamente no Ocidente. De acordo com essa tradição budista preservada no Tibete e agora difundida pelo mundo, Buda explicou os ensinamentos do *Kālachakra Tantra* “a pedido do Rei Suchandra (...) o Rei Suchandra era de Shambhala (...) Após escutar o tantra, o Rei regressou a Shambhala, escreveu uma longa exposição do mesmo e propagou o Budismo Kālachakra enquanto religião oficial”¹⁷.

No final da década de 1970, por seu turno, em Boulder, Colorado, nos EUA, Chögyam Trungpa começou a proporcionar aquilo que designou por *Shambhala Training*, e que apresentou como sendo a atualização para um contexto ocidental de uma ancestral tradição centro-asiática de exercício espiritual. Nascido no clã Mukpo¹⁸, na ponta mais ocidental do Tibete, descendendo em linha direta do Rei Gesar, de Ling (também ele “*rex et sacerdos*”)¹⁹, Trungpa virá para o ocidente após obter exílio na Índia. Dirigir-se-á primeiro para Inglaterra, onde completará uma formação universitária em Estudos Religiosos Comparativos, em Oxford, e depois para a Escócia onde fundará *Samye Ling*, o primeiro mosteiro budista tibetano do ocidente. Por último, irá para os EUA onde acabará por fundar o Instituto Naropa (hoje, Universidade Naropa) que contou, por entre os seus Professores fundadores, figuras como Alan Ginsberg, William Burroughs, Gregory Bateson e Francisco Varela. Mas, paralelamente a esta vertente universitária, Trungpa Rinpoche criou também uma rede mundial de praticantes dos ensinamentos que veiculou, designada por *Shambhala International*, que conta hoje

¹⁶ Entre a vasta obra literária, em línguas europeias, de cada um destes autores, em ambas se encontram relatos das suas viagens, através dos Himalaias até ao exílio, nomeadamente: GYATSO, 1991; TRUNGPA, 1966.

¹⁷ Jeffrey Hopkins, “History of the Kālachakra Tantra”, in GYATSO, 1985: p. 59. (Tradução do autor).

¹⁸ Cf. KORNMAN, 2004, p. 248: “The Tibetan oral epic of King Gesar of Ling presents an extensive and detailed description of an idealized nomadic government formed by a Tibetan tribe known as the Mukpo clan, which gradually expands to become an empire-sized nomadic confederation.”

¹⁹ Chögyam Trungpa, “Foreword” in DAVID-NEEL, 1981, p. 9: “In order for us to understand Gesar of Ling, the great warrior king of Tibet, it is necessary first to understand the principle of warriorship itself. This concept has for centuries been the heart of the lineage of Gesar of Ling, whose Tibetan descendants still exist today.” Cf. DAVID-NEEL, 1981, Introduction: “Chang Shambhala, the mysterious country of the north”.

com centros em diversas localidades de cada um dos cinco continentes. Assim se denota que Shambhala tem estado muito presente nos ensinamentos de dois dos (senão, *dos dois*) mestres tibetanos budistas mais proeminentes no que concerne a apresentar o budismo a largas audiências de ocidentais. Bem presente nos ensinamentos, muito ausente dos mapas: (tal como o Reino do Prestes João das Índias) Shambhala “*não é achável*”, explica assim o Dalai Lama...

O *Kālachakra Tantra* tem uma conexão especial com um país, Shambhala, bem como com a sua religião geral e, por isso, também deste ponto de vista, é algo único. (...) O *Kālachakra Tantra*, contudo, tem estado intimamente ligado com o país de Shambhala – as suas noventa e seis províncias, os seus reis e a sua corte. Ainda assim, se estenderem um mapa e procurarem por Shambhala, ela não é achável; antes, parece ser uma terra pura que, exceto para aqueles cujo karma e o mérito amadureceu, não se pode avistar ou visitar no imediato. Como é também o caso, por exemplo, da Terra Pura Feliz (*dga' ldan, tuṣhita*), dos Territórios do Céu (*mkha' spyod*), da Terra Pura de Beatitude (*bde ba can, sukhāvātī*), do Monte Da-la, e por aí fora, apesar de Shambhala ser uma terra pura real – uma terra pura real – ela não é imediatamente abordável por pessoas normais, como ao comprar um bilhete de avião. Talvez, se, no futuro, as naves espaciais se aperfeiçoarem ao ponto de poderem avançar mais rápido do que a luz, seja possível lá chegar, mas os bilhetes poderão ser caros! Com efeito, podemos considerar que os bilhetes sejam as ações meritórias, o que, portanto, requer que alguém seja rico em mérito para chegar lá. (GYATSO, 1985, pp. 166-167 [Tradução do autor])

De acordo com o Dalai Lama “*Shambhala não é achável*” e, contudo, tanto essa terra, quanto a “*sua religião geral*” têm uma “*conexão especial*” com o *Kālachakra Tantra*. Porquanto Shambhala não seja achável, ela é uma “*terra pura real*”. “*Terra pura*” sendo uma noção empregue, por vezes, em certos contextos específicos das doutrinas do budismo. No parágrafo acima, o Dalai Lama dá cinco exemplos de “*terras puras*”, todas as quais não são *acháveis*, e todas as quais são *reais* nessa perspetiva contextual: Shambhala, a Terra Pura Feliz, os Territórios do Céu, a Terra Pura de Beatitude, o Monte Da-la, “*e por aí fora*”, o que significa que estes cinco exemplos de *terras puras* não serão, portanto, os únicos. Podemos, pois, interpretar que *terra pura* é uma noção, inerente a este contexto cultural budista, designando regiões *reais* que não são *acháveis*, ou que só se tornam perceptíveis a partir do momento em que alguém se torna “*rico em mérito*”. A noção budista de “*mérito*”, aqui empregue, designa o resultado *kármico* produzido através da prática de ações positivas; *positivas* significando, neste contexto: para o benefício de (preferencialmente, todos os) seres sencientes. O acesso à percepção de Shambhala é, pois, mediado pela prática de repetidamente se empenhar em praticar ações positivas para o benefício de (todos os) seres sencientes e, correlativamente, de se empenhar também no cultivo do *ponto vista*

privilegiado resultante de se empenhar em tão preciosa prática. Ainda por outra, quando o Dalai Lama escreve “*Shambhala, bem como a sua religião geral*”, está aqui implícito que essa “*religião geral*” que é a de Shambhala possa não ser, em todos os seus aspetos, exatamente a mesma, que a religiosidade mais geralmente praticada no Tibete, ou que possa mesmo não corresponder inteiramente a todas as outras formas do budismo, se bem que as esferas de ambas vertentes religiosas se devam sobrepor e entrelaçar, como é particularmente manifesto no caso do *Kālachakra Tantra*.

Na mesma linha, Chögyam Trungpa ensina de acordo com esta distinção: “*apesar da tradição de Shambhala estar assente na sanidade e na gentileza da tradição budista, ao mesmo tempo, ela tem a sua própria base independente...*” (TRUNGPA, 2004, p. 19 [Tradução do autor]). E no que concerne a sua localização geográfica:

Nos últimos anos, alguns académicos ocidentais sugeriram que o reino de Shambhala possa efetivamente ter sido um dos reinos historicamente documentados dos tempos primevos, tais como o reino de Zhang Zhung da Ásia Central. Muitos académicos, porém, creem que as histórias de Shambhala são completamente míticas. Por muito que seja fácil descreditar o reino de Shambhala enquanto pura ficção, também é possível ver nessa lenda a expressão de um desejo, profundamente enraizado e muito realmente humano, por uma vida boa e frutificante. De facto, entre muitos mestres budistas tibetanos, tem havido uma longa tradição que olha o reino de Shambhala, não como um lugar externo, mas como o solo ou a raiz da espertina e da sanidade que existe enquanto potencial dentro de cada ser humano. Desse ponto de vista, não é importante determinar se o reino de Shambhala é facto ou ficção. Em vez disso, deveríamos apreciar e mimetizar o ideal de sociedade iluminada que isso representa (...) cultivando diretamente quem e o que somos enquanto seres humanos. Com os grandes problemas que agora se deparam à sociedade humana, parece de uma importância crescente encontrar vias simples e não-sectárias de trabalhar connosco mesmos e de partilhar o nosso entendimento com outros. Os ensinamentos de Shambhala ou a “visão de Shambhala”, como esta abordagem é mais amplamente denominada, é uma dessas tentativas de encorajar uma existência íntegra para nós e para os outros. (Idem, pp. 18-19)

A tradição de Shambhala surge assim definida como sendo “*geral*”, também no sentido de ser mais do que uma particularização específica ao budismo ou outra qualquer tradição, assumindo-se como uma das “*vias simples e não-sectárias*”. Sendo, porém, inegável que comparte chão comum com outras tradições, nomeadamente budistas. Como referido acima, o Dalai Lama afirma que Shambhala “*não se pode avistar ou visitar no imediato*”; antes sobrevivendo que, como formula Chögyam Trungpa, cultivar a “*visão de Shambhala*” pode resultar de (e em) mimetizar “*o ideal de uma sociedade iluminada*” (relembre-se, que esse também foi o ideal das diversas variantes do *Iluminismo* europeu, por muito que por vias bem distintas).

Não obstante, por muito que Shambhala seja não “achável”, e que não se possa diretamente localizá-la entre os demais reinos centro-asiáticos, primevos ou não, ela é para todos os efeitos claramente identificável enquanto uma por entre as diversas tradições que evoluíram no espaço cultural centro-asiático. Por um lado, relaciona-se com os ensinamentos do *Kālachakra Tantra* e está, portanto, relacionada com o budismo. Por outro lado, relaciona-se com “a premissa de que há uma sabedoria humana básica que pode ajudar a resolver os problemas do mundo” e “esta sabedoria” – escreve Chögyam Trungpa – “não pertence a nenhuma cultura ou religião, nem provem do Ocidente nem do Oriente. É antes a tradição da marcialidade humana que existiu em muitas culturas em muitas alturas ao longo da história”. O cerne da “visão de Shambhala” é, logo, “uma sabedoria humana básica” “não-sectária” e essa sabedoria é caracterizada enquanto “marcialidade humana”. “Marcialidade aqui não se refere a fazer guerra aos outros”, adverte Trungpa. “A agressão é a origem dos nossos problemas, não a solução. Aqui a palavra guerreiro é extraída do tibetano pawo, que literalmente significa ‘alguém que é corajoso’”. A sabedoria da marcialidade não deve, pois, ser confundida com a estupidez da agressão, mas antes reportar-se à “tradição do destemor”. Tendo esta tradição “existido em muitas culturas e muitas vezes ao longo da história”, e tendo produzido exemplos (porventura míticos) como Shambhala, mas também “os índios norte-americanos tinham uma tradição assim”, “isso também existia em sociedades índias sul-americanas”, “o ideal japonês do samurai”, “o Rei Artur é um exemplo lendário de marcialidade”, “grandes líderes na Bíblia, como o Rei David, são exemplos de guerreiros comuns a ambas tradições judaica e cristã” (Idem, pp. 19-20).

De onde se conclui que a figura do Prestes João poderia perfeitamente também considerar-se como um “exemplo lendário de marcialidade”. E, para além do mais, e ao contrário da generalidade dos exemplos por Trungpa acima assinalados, os relatos iniciais acerca do Prestes João até remetem, efetivamente, para um mesmo fundo geográfico centro-asiático no qual a tradição cultural de Shambhala também está envolta. Não se demonstra, de modo nenhum, com isto, que a tradição centro-asiática de Shambhala seja a que está na origem da tradição cultural ocidental associada à figura e ao Reino do Prestes João das Índias, mas demonstra-se, contudo, que a semelhança entre ambas topologias pode muito bem ser mais do que mera coincidência. Demonstra-se ainda que as semelhanças entre ambas topologias se deixam explicar pertinentemente à luz das conceções expostas pelos dois grandes expoentes do budismo contemporâneo

a que acima se aludiu, primeiramente a concepção de “terra pura”, tal que apresentada pelo Dalai Lama, e que, também, acessoriamente, a noção de “marcialidade” (*warriorship*) que encontramos no livro *Shambhala*, de Trungpa Rinpoche, podem ambas ser encaradas como chaves de leitura, como ferramentas de análise literária, fecundas para interpretar a estruturação topológica, tanto da figura do Prestes (*rex et sacerdos*) quanto da sacralidade do seu reino.

Yelü Dashi, Gürkhan do Império centro-asiático dos Qara Khitay

Finalmente, para reforçar a tese da consonância cultural e geográfica entre ambas tradições, Prestes João e Shambhala, concluir-se-á por uma sucinta revisão das análises históricas comparativas entre as narrativas veiculadas (na carta a Manuel I de Bizâncio e na audiência do Papa a Hugo de Jabala) e os factos da história militar e política da época (entrelaçando a Europa, o Médio-Oriente e até mesmo, pois, a Ásia-Central), tais que o estado da arte atual as pode apreender. Revisão, que temos realizada, mas cuja exposição exaustiva terá de ficar, por limitações de espaço, para artigos subsequentes, por ser forçosamente extensa, já que uma vasta plêiade de autores e historiadores se tem vindo a dedicar a essa temática. O mais sinteticamente possível, dir-se-ia que o resultado dessa revisão de literatura historiográfica (e este parece ser, hoje em dia, um ponto com que a generalidade dos especialistas concorda) aponta essencialmente no sentido de, a haver uma figura histórica por trás do relato do Bispo da Síria²⁰, tratar-se-ia de Yelü Dashi, o Gürkhan do Império centro-asiático dos Qara Khitay (BIRAN, 2005, p. 176)²¹, o qual vencera, contra exércitos turcos muçulmanos, a batalha de Qatuan em 1141 o que parece corresponder (e até certo ponto) acertadamente aos factos alegados por Hugo de Jabala ao Papa Clemente V.

Os Qara Khitay reinaram sobre um vasto império centro asiático (entre a China e o Mundo Islâmico) composto de populações, algumas nómadas, mas essencialmente

²⁰ Otto von Freising, *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, VII, 33, apud. HOFMEISTER, 1912: p. 365. [Reporta o Bispo Hugo de Jabala:] “Narrabat etiam, quod ante non multos anos Iohannes quidam, qui ultra Persidem et Armeniam in extremo oriente habitans rex et sacerdos cum gente sua Christianus est, sed Nestorianus, Persarum et Medorum reges frates, Smiardos dictus, bello petierit atque Ebactani, cuius supra mentio habita est, sedem regni eorum expugnaverit.”

²¹ “the Qara Khitay empire as created by Dashi encompassed in 1143 at least the regions of Transoxania, Farghāna, Semirechye, the Tarim basin and Uighuria.” [Which is] “roughly equivalent to most of modern Xinjiang, Qyrghyzstan, Uzbekistan, Tajikistan and south Qazaqstan; until 1175 it also included parts of western Mongolia.”

sedentárias, de uma pluralidade de etnias e professando uma vasta diversidade de credos, entre as quais, mesmo que porventura *nestorianos* (o que é uma designação corrente, mas muito pouco adequada, como já se aludiu²²), viviam, de facto, inúmeros cristãos. Mais se pôde apurar que, em virtude da pluralidade e liberdade religiosas serem aceites e mesmo, atestadamente, incentivadas pelos governantes, o império dos Qara Khitay abarcaria áreas povoadas por cristãos, e que, provavelmente alguns cristãos fariam inclusivamente parte da corte, sendo que, porém, mesmo que não seja possível saber-se com certeza, o indicado como mais provável pelos especialistas no tema é que o suserano professasse uma confissão budista não sectária, tolerante e mesmo recetiva ao encontro inter-religioso (semelhante ao caso paradigmático e historicamente atestado de Kublai-Khan, iniciado no budismo tântrico pelo segundo Karmapa do Tibete, e anfitrião de diversos emissários professando outras religiões, entre os quais, os católicos que convidara, nomeadamente, diversos frades franciscanos e até mesmo um arcebispo nomeado pelo Papa Clemente V).

Desde o século XII, o Reino do Prestes João, entre factos e lendas, foi objeto de atenção e espanto para viajantes, investigadores, Papas e Reis. Este fabuloso reino e o seu fabuloso rei-preste continuam esquivos até à data. Porém, certo é que a designação de Prestes João terá sido efetivamente associada a diversas figuras históricas, como nomeadamente os diversos monarcas da Etiópia (inclusivamente as rainhas), mas não só da Etiópia, também reportadamente de regiões da Ásia Central, o que leva certos autores a especularem se “Prestes João” não designaria antes um “título”, em vez de uma pessoa. Possivelmente, o que é uma tese a explorar, já que existe uma importante tradição cristã no Oriente que se assume como descendente de comunidades fundadas pelos primeiros apóstolos, nomeadamente S. Tomé e S. João, talvez este título correspondesse à linhagem dos dignitários herdeiros da cátedra de S. João, tal como o Papa da Igreja Católica é o dignitário herdeiro da cátedra de S. Pedro, em Roma. Mas, especulações à parte, o que se conclui é que tanto o fundo historicamente verificável, que os historiadores colocam por trás desta lenda (a batalha de Qatuan), quanto o fundo

²² O cristianismo que se desenvolveu na Ásia Central, antes e paralelamente ao catolicismo e em muito mais largo número de praticantes do que a (no fundo) *minoría* católica (à luz das mais recentes e aprofundadas pesquisas historiográficas e arqueológicas), pelo menos desde o século I até ao século VIII, é designado em Chinês por “Igreja da Luz” e o termo comum atribuído pelos representantes, ainda em atividade, deste culto cristão (hoje em dia reconhecido pelo Vaticano) é o de Igreja do Oriente. Em contrapartida, Nestor, de cujo nome provém a designação “nestoriano”, foi um bispo católico, que nunca pertenceu, pois, à congregação centro-asiática... Dedico-me a uma discussão mais aprofundada deste tema num outro artigo (ANTUNES, 2015).

culturalmente verificável que aqui abordámos (a conceção tradicional centro-asiática da existência *real* de *terras puras*), apontam para espaços de confluência e entrelaçamento efetivos entre as tradições cristãs da Europa e as tradições (cristãs nestorianas e) budistas da Ásia Central.

Post Scriptum

Quanto à enigmática citação latina que se encontra no início do artigo, ela é extraída de uma célebre passagem do Prefácio à *História de Roma*, de Tito Lívio, que reza mais ou menos assim (na íntegra – tradução do autor):

Eu, por outro lado, procurarei consolo com os meus esforços, já que, porquanto dedicar a minha completa atenção a estes assuntos do passado, estarei distraíndo-me dos males maiores que o nosso tempo tem testemunhado, por tantos anos, e estarei assim livre de maiores cuidados e aflições, mesmo que, nem assim, se possa totalmente desviar da verdade a atenção do autor.

Referências

- ÁLVARES, Francisco (1540). *Verdadeira Informação das terras do Preste João das Índias*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.
- ANDRADE, António de (1626). *Cartas do Tibete*. Lisboa: Livros de Bordo, 2016.
- ANTUNES, Bruno. A relevância de Peregrinação no contexto da introdução do Budismo na Europa. In: João Carlos Carvalho (co.). *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*. Lisboa: CLEPUL, 2015.
- BACON, Sir Francis. *New Atlantis: A Work Unfinished*. Londres: [publisher not identified], 1627.
- BECKINGHAM, Charles F. (1961). The travels of Pero da Covilhã and their significance, In: *Actas do Congresso Internacional de História dos Descobrimentos*, vol. 3, Lisboa. Reimpresso in: Charles F. Beckingham. *Between Islam and Christendom. Travelers, Facts and Legends in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres: Variorum, 1983.
- BIRAN, Michal. *The Empire of the Qara Khitai in Eurasian History. Between China and the Islamic World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Lisboa: em casa de Antonio Gôçalvez, 1572.
- DAVID-NEEL, Alexandra & Lama Yongden. *The Superhuman Life of Gesar of Ling*. Boston: Shambhala Publications, 1981.

- FLACCUS, Quintus Horatius; Ignaz Weitenauer (ed.). *Ars Poetica*. Wagner, 1757.
- HOFMEISTER, Adolf (ed.). *Otonis Episcopi Frigensis Chronica sive Historia De Duabus Civitatibus*. Hanover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1912.
- GONÇALVES, Sandra Pina, A Tradução da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto em Espanha, França, Inglaterra e Alemanha no século XVII. In: João Carlos Carvalho (co.). *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*. Lisboa: CLEPUL, 2015.
- GYATSO, Tenzin, XIV Dalai Lama. *The Kālachakra Tantra*. Rite of Initiation. Stage of Generation. A commentary on the text Kay-drup-ge-lek-bel-sang-bo by Tenzin Gyatso, the Fourteenth Dalai Lama, and the text itself. Jeffrey Hopkins (ed.). Londres: Wisdom Publications, 1985.
- . *Freedom in Exile*. The Autobiography of the Dalai Lama. San Francisco: Harper, 1991.
- HAY, Joan. *De Rebus Japonicis, Indicis et Peruanis Epistulae recentiores*. Antuérpia, 1605.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927.
- HILTON, James. *Lost Horizon*. Londres: Macmillan, 1933.
- HOBSON, J. Allan; HONG, Charles C.-H.; FRISTON, Karl J. Virtual reality and consciousness inference in dreaming. *Frontiers in Psychology*, [doi: 10.3389/fpsyg.2014.01133], 9 de Outubro de 2014. Disponível em: <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2014.01133/full>>
- HUSSERL, Edmund. *Gesammelte Werke*. Walter Biemel (ed.). Den Haag: Martinus Nijhoff, 1956.
- KANT, Immanuel. *Critik der reinen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1781.
- . *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1783.
- KAPRA, Frank. *Lost Horizon*. preto & branco, 2h12m, 1937.
- KORNAMAN, Robin. The Influence of the Epic of King Gesar of Ling on Chögyam Trungpa. In: MIDAL, Fabrice. *Recalling Chögyam Trungpa*. Boston, Mass.: Shambhala Publications, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1976.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: Pedro Crasbeek, 1614.
- THEKEPARAMPIL, Jacob. Vestiges of East Syriac Christianity in India. In: MALEK, Roman (ed.). *Jingjiao*. The Church of the East in China and Central Asia. Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica/Steyley Verlag, 2006.
- THOMPSON, Evan. *Mind in Life*. Biology, Phenomenology and the Sciences of the Mind. Cambridge MA; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- . *Waking, Dreaming, Being, self and consciousness in neuroscience, meditation and philosophy*. New York: Columbia University Press, 2015.
- TRUNGPA, Chögyam. *Born in Tibet*. London: Allen & Unwin, 1966.

——— (1984). Shambhala: The Sacred Path of the Warrior. In: *The Collected Works of Chögyam Trungpa*. Volume 8, Carolyn Rose Gimian (ed.). Boston: Shambhala Publications, 2004.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor (eds.). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge MA, Londres: The MIT Press, 1991.

VARELA, Francisco. *Ethical Know-How. Action, Wisdom and Cognition*. Stanford CA: Stanford University Press, 1999.

WALLACE, B. A. *Contemplative science: Where Buddhism and neuroscience converge*. New York: Columbia University Press, 2006.

WESSELS, C. *Early Jesuit travelers in Central Asia*. Haia: Martinus Nijhoff, 1924.

Recebido em: 27/2/2019

Aceito em: 25/3/2019

Dentro e fora da Terceira Margem: na margem do silêncio

Murilo Cavalcante Alves

Universidade Federal de Alagoas

muriale@ig.com.br

Resumo: O artigo propõe uma leitura do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, sob o ponto de vista do insólito, confluindo com a perspectiva aventada por Suzy Sperber (1976), em *Caos e Cosmos*, que inclui o escritor no chamado esoterismo paulista ao amalgamar elementos filosóficos, religiosos e metafísico-esotéricos a uma linguagem literária. O autor, ao realizar literatura de expressiva qualidade estética, reflete sobre questões cruciais da transcendência humana.

Palavras-chave: Conto; Esoterismo; Estética do silêncio; Guimarães Rosa; Insólito.

Abstract: The paper “In and out of the third bank of river: in the bank of silence” proposes a reading of the tale “The Third Bank of River”, from Guimarães Rosa, from the point of view of the unusual, merging with the perspective proposed by Suzy Sperber (1976), in *Chaos and Cosmos*, which includes the writer in the so-called esoterism of São Paulo, by amalgamating philosophical, religious and metaphysical-esoteric elements with a literary language. The author, in producing literature of expressive aesthetic quality, reflects on crucial issues of human transcendence.

Keywords: Tale; Esotericism; Aesthetics of silence; Guimarães Rosa; Unusual.

José Carlos Garbuglio (1972), crítico da obra de Guimarães Rosa, assinala que a obra do autor mineiro parece destinada a colocar tanto a crítica nacional como a estrangeira na contingência de optar entre dois caminhos opostos de interpretação: “ou atar firmemente o texto à rica tradição regionalista, que vem dos românticos e ainda não se esgotou; ou, mediante análises exclusivas de fatores compositivos e semânticos, explorar os seus *topoi* míticos e a sua validade estética, por certo universal” (GARBUGLIO, 1972, p. 7).

Nossa análise do conto “A terceira margem do rio” se filia a esta segunda perspectiva, levando em conta a forma como ele está estruturado: a narrativa não remete simplesmente para uma situação comum, *rasa*, para usar uma expressão cara ao próprio Guimarães Rosa; ao contrário, caracteriza mais o *insólito*, por isso caminhamos no rastro apontado pelo estudo de Lenira M. Covizzi (1978), em *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, quando observa que “podemos sintetizar a estrutura das narrativas [...] como aquela que configura a exceção que causa estranheza, [...] que é encaminhada para a revelação nem sempre racionalmente explicável.” Isto é, durante a leitura tem-se a sensação de se estar sendo iniciado nalgum mistério que desembocará em alguma forma de estado de graça” (COVIZZI, 1978, p. 85). Nesse sentido, tencionamos acompanhar o próprio escritor que, ao partir do real, num processo mimético, procura transcendê-lo.

É de se ver que tal perspectiva, aliás, sustenta-se na própria estrutura do conto. Conto que, na sua aparente simplicidade, transforma em símbolos um rio, uma canoa e um homem concretos. Homem que constrói um barco, e nele se afasta do mundo convencional, ancorando-se num espaço de entre-alguma-coisa: uma hipotética margem de um rio, não um rio qualquer, pois é grande, fundo, *calado sempre*; largo, tão largo que não se via a outra margem, a segunda, talvez, aquela possível de ser vista. E conota um matiz diferente, que nenhum outro rio, por certo apresenta: abriga uma *terceira* margem. Walnice Nogueira Galvão (1978), em notável estudo sobre os contos rosianos, no livro *Mitológica Rosiana*, observa sobre esse conto que “[...] o simples deslocamento do numeral cardinal para o ordinal retira o chão de debaixo dos pés. Um rio tem duas

margens, de igual estatuto, não uma primeira margem e uma segunda margem. A mudança para o ordinal incide ainda numa seriação e numa outra temporalidade” (GALVÃO, 1978, p. 38).

Rio-vida, símbolo do incessante *devenir*, o vir-a-ser das coisas, porque a vida como o rio é um fluxo perpétuo, pois a unidade do princípio criador não é uma unidade idêntica, não exclui a luta, a discórdia, o oposto. Como ainda bem o lembra Heráclito (1973, p. 94): “Não é possível descer duas vezes ao mesmo rio nem tocar duas vezes numa substância perecível no mesmo estado; pela velocidade do movimento, tudo se dissipa e se recompõe de novo, tudo vem e vai”. Enfim, nele, no rio, permanece o homem que se desloca, o qual “nunca se surgia a tornar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava o rio, sôlto solitariamente” (ROSA, 1975, p. 33).

A canoa, do mesmo modo, não é uma canoa qualquer. O narrador destaca que é especial, construída de uma madeira diferente, o *vinhático*, feita para durar vinte ou trinta anos – curiosamente, a arca de Noé, símbolo da restauração cíclica, foi construída de madeira incorruptível e imputrescível (resinosa ou de acácia) (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 73). Canoa forte, que mal cabia o remador, arqueada em rijo – como uma barca. Canoa-barco-barca-corpo-arca que desde a mais remota antiguidade é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos. Barca que, para Gaston Bachelard (Apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 122), conduz a um renascimento, porque é um berço redescoberto que ora evoca o seio, ora o útero.

Enfim, o homem, o pai, o sujeito cumpridor, ordeiro, positivo, quieto, introspectivo, *soliturno*¹ é o personagem principal; aquele que intenta uma saída incomum, uma mudança; aquele que enceta uma viagem na qual ninguém pode acompanhá-lo, nem mesmo o próprio filho – narrador-também-personagem da estória –, porque a canoa só pode abrigar uma única pessoa.

Quantos aos outros personagens da estória, eles são secundários, acessórios, isto é, estão ali como que para compor um cenário, que precisa ser montado para ajudar na estruturação da narrativa. Tanto isso é evidente que são nominados genericamente e não pelos seus próprios nomes.

¹ *Soliturno*. Criamos esse neologismo para ilustrar o processo do homem solitário sujeito ao processo de palingenesia, cuja ambiência crítica é o estado denominado de “noite escura da alma”.

Na análise do conto, intentamos caminhar na perspectiva aberta por Suzy Sperber² ao tentar identificar traços de possíveis influências esotéricas nesse texto. Chamamos atenção, principalmente, para as dicotomias tão características dessa forma de narrar, na qual predomina, sobretudo, o inexprimível, quer dizer, aquilo que não é possível de ser dito, a perspectiva do silêncio. Dividimos, assim, nosso texto em quatro tópicos. Em “Espaço do rio, espaço da vida: o entre-lugar da transcendência”, tentamos demonstrar como Guimarães Rosa, ao apresentar uma estrutura familiar aparentemente sólida, construída, articula todo um processo de desconstrução que vai servir de esteio ao processo de travessia, busca, do protagonista.

Já em “Intertextualidades”, tratamos das influências de leituras religiosas e esotéricas assimiladas pelo autor. Tarefa que não é simples, uma vez que, de acordo com Suzi Frankl Sperber, autora de *Caos e Cosmos*, Guimarães Rosa “[...] trabalha com as noções difusas do Velho e do Novo Testamento na cultura, igualmente difusa, do livro, da narrativa” (SPERBER, 1976, p. 50). Dessa forma, quando o autor mineiro cita um texto bíblico, evoca na memória do leitor toda uma herança cultural. “A menção à Bíblia é tão claramente isto, que o autor a faz para negar a analogia, em nota ao pé de página” (SPERBER, 1976, p. 50). Isso é outra forma lúdica, e a nota serve para “Avivar o conhecimento que difuso, negado, parece ser ancestral, vir de sempre: mito” (SPERBER, 1976, p. 50).

De posse de tais elementos procuramos costurar, em “Travessia: margem da palavra”, uma das possíveis justificativas para as atitudes da personagem principal-pai, ao caracterizar sua travessia como de fundo iniciático, quer dizer, uma retomada de outra dimensão que se quer intemporal/atemporal. Em “Possibilidades e impossibilidades”, especular, sobre algumas características manifestadas pelo texto, como obra aberta. Finalmente, em “Na margem do silêncio”, apontar, de modo não conclusivo, para os limites da criação literária no contexto da perspectiva rosiana.

Espaço do rio, espaço da vida: o entre-lugar da transcendência

Margem da palavra

² A autora fez um levantamento minucioso da biblioteca de Guimarães Rosa, para identificar a influência das obras ali presentes na configuração dos diversos textos rosianos.

Dimas (1987), em seu estudo sobre *Espaço e Romance*, diz que “[...] inúmeras armadilhas se escondem em um texto à toaia do leitor” (p. 5), e dentre “[...] as várias armadilhas virtuais [...] o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura” (DIMAS, 1987, p. 5). Ao citar Osman Lins (1976), afirma que a obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, deste escritor, traz importantes informações sobre a questão espacial, ao fazer uma distinção fundamental entre a noção de espaço e a de ambientação. Assim, para Lins, ambientação seria “[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77 apud DIMAS, 1987, p. 20, grifo do autor). E explica: “Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (LINS, 1976, p. 77 apud DIMAS, 1987, p. 20).

Ao comentar tais definições, Dimas (1987) conclui que o espaço é denotado, enquanto a ambientação é conotada. Isto é, para este autor o espaço é patente e explícito, já a ambientação é subjacente e implícita. Quer dizer, aquele contém dados de realidade que podem posteriormente alcançar outra dimensão, de natureza simbólica. No caso do conto em epígrafe, Guimarães Rosa cita dois espaços concretos, denotativos, quais sejam as duas margens do rio, e outro espaço que é insinuado, conotativo, mas que não é descrito, por conta de sua natureza estar relacionada a uma dimensão simbólica. Como assinala, providencialmente, Walnice N. Galvão:

[...] a terceira margem do rio é a que não é. Um rio é constituído por duas margens, a do lado de cá e a do lado de lá, que reciprocamente se remetem. Entretanto, entre elas corre o rio, imagem da continuidade; e no rio navega uma canoa, imagem da descontinuidade. A passagem do tempo é insignificante para o rio, fundamental para a canoa e seu ocupante (GALVÃO, 1978, p. 37).

Por sua vez, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1976), afirma que a obra literária como um todo só pode ser compreendida quando fundimos texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Quer dizer, o *externo* (no caso, o elemento social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento

que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, desse modo, *interno*. Isso vem a significar que os elementos externos, quando solicitados, deixam de ser meramente ilustrativos para se tornarem elementos estruturantes com vistas a provocar um efeito estético deliberado.

Neste conto, ressalta logo de saída as circunstâncias do ambiente familiar e suas relações. Só que o autor não se esmera em longa e detalhada descrição deste contexto, como, aliás, é justificável, pelo fato de a narrativa ser um conto; de ser uma descrição sintética, que não pode se prender a detalhes extensos. Também é significativo o fato dele destacar mais os aspectos comportamentais dos personagens, do que propriamente suas características físicas. Como se quisesse enfatizar mais os papéis dos personagens de uma forma genérica sem, contudo, se afastar do quadro familiar. Por isso que os personagens não têm nomes concretos, são todos eles generalizações. Ora é o pai, a mãe, o filho, a irmã, o irmão; ora são os soldados, os homens do jornal, o padre, o homem que construiu a canoa. Dessa forma, o autor constrói o clássico núcleo familiar, ordenado com as figuras do pai e da mãe para, em seguida, promover a gradativa “dissolução” desse núcleo. Dissolução apenas aparente, melhor seria dizer *reconfiguração*, porquanto cada um deles, após a saída do pai, assume definitivamente seu papel na contextura social.

Se a princípio a mãe, após a saída do pai, tenta preservar a configuração original, ao chamar para administrar a fazenda seu irmão – o tio – e, logo em seguida, chama o mestre, para cuidar das crianças, depois tudo toma um rumo desigual, quando a irmã casa e vai constituir família, o outro irmão muda de cidade e vai tocar sua vida e, finalmente, a própria mãe vai morar com a filha. Como se cada um *de per si* tivesse cumprido seu papel na configuração da estória – como se configurassem uma moldura, como numa encenação teatral – e agora suas presenças não fossem mais necessárias.

A partir de agora, resta tão somente de concreto a presença inarredável do filho, que permanece “junto” ao pai até o fim, numa espécie de sacrifício – retomaremos esta ideia de “sacrifício” mais adiante. Ele, filho, como narrador, também pouco elucida sobre as relações familiares. Apenas destaca o fato de o pai ser um homem fiel cumpridor das suas obrigações. Uma pessoa cordata, que não apresenta nenhum traço de desajuste familiar. Aliás, o próprio depoimento da mãe a esse respeito é conclusivo,

quando lembra que o pai nunca se havia dado a vadiagem, o que nos conduz a uma breve reflexão sobre essa relação homem-mulher.

Relação aparentemente não tranquila, conflituosa; o narrador deixa mesmo entrever a revolta da mulher com a saída do marido, quando esta explode e diz: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte” (ROSA, 1975, p. 32). Isso significa dizer que, a partir daquele instante, nada mais seria como antes, o que se torna visível pelo tom imperativo, de ultimato, da assertiva. Contudo, mais adiante ela fica envergonhada, quando os vizinhos passam a questionar o motivo da saída do marido, mas mesmo assim ela o ajuda de forma imperceptível, ação que é suspeitada pelo filho: “Surpresa que mais tarde tive: que nossa mãe sabia desse meu encargo, só se encobrindo de não saber; ela mesmo deixava, facilitado, sobra de coisas, para o meu conseguir. Nossa mãe muito não se demonstrava” (ROSA, 1975, p. 34). Afinal, apesar da revolta, ela utiliza todos os recursos ao seu alcance para tentar dissuadir o marido da “doideira”: conclama o padre para demovê-lo da ideia, o que se revela inócuo e, em seguida, chama os soldados na tentativa de constrangê-lo, e fazê-lo desistir daquele propósito, o que também se revela inútil.

Quanto à figura do pai, emblemática em si mesma, nada aparenta de estranho. O próprio narrador lembra que ele, o pai, quando pequeno ou moço, não havia sido diferente dos outros meninos do seu tempo. Nem mais extravagante nem mais triste. Apenas mais quieto. Ou seja, mais introspectivo. Aliás, esta característica de certo modo distingue o personagem durante toda a trama, e se constitui, aliada ao título do conto, como que uma chave da estória. Por isso que a narrativa retoma esse aspecto de forma mais incisiva, ao enfatizar a natureza silenciosa do pai – que se impõe uma espécie de “voto de silêncio” –, que esse vai assumir a partir do instante que abandonar a casa e passar a viver numa canoa no meio do rio.

Interessante é que desde o início somos induzidos a interpretar os dados do conflito como os relacionados às relações familiares: o caráter silencioso do pai, a personalidade forte da mãe, o comportamento emotivo do filho. Mas tudo isso pode compor uma falsa pista, já que as situações criadas não são transparentes em si mesmas. O próprio Guimarães Rosa apreciava criar tais situações ambíguas, como depreendemos da seguinte declaração, colhida em Paulo Rónai, ao se referir aos prefácios de *Tutaméia*, quando este afirma que o escritor mineiro gostava de dificultar a ação dos críticos:

“Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade [dos críticos] encontrando prazer em aumentá-la” (ROSA, 1979, p. 194).

Audemaro Taranto Goulart (2001), no ensaio “A insatisfação com as margens do rio”, no qual explora os aspectos antropológico-literários da *Terceira Margem*, não aventa a hipótese de uma falsa pista por parte de Rosa. Afirma que não vai ser original nem criativo em sua análise: vai apenas indicar mais uma razão para a fuga do pai. Para ele, a saída do pai não é doideira, nem transcendência, nem outra vida, na dimensão metafísica destes últimos termos. Atribui a fuga tão somente a uma insatisfação com o mundo. E esclarece: não no sentido moral dessa colocação, mas com um mundo construído pelo homem enquanto *locus* da sua relação com o outro, enquanto possibilidade de construção social, de troca de valores (GOULART, 2001, p. 8). Daí toma como ponto de partida de sua crítica a visão de que “Rosa, na ‘terceira margem’, investe contra o domínio do masculino, contra a hegemonia falocrática” (GOULART, 2001, p. 9). Assume, então, a perspectiva crítica de demonstrar “[...] o fato de que esse pai morto é a marca do patriarcado” (GOULART, 2001, p. 10). Seu enfoque caminha, assim, na direção da busca de uma “[...] nova realidade social-antropológica que precisaria ser construída” (GOULART, 2001, p. 9), até finalmente concluir que “Guimarães Rosa bem que poderia estar fazendo uma literatura de nítida feição feminina” [sic] (GOULART, 2001, p. 19).

Discordamos deste autor, apesar da boa fundamentação por ele utilizada, de que a tessitura do texto rosiano aponte para tais conclusões. E, para fundamentar nossa discordância, retomamos o mesmo texto de Antonio Candido, quando este afirma: “Uma crítica que se queira integral deixará de ser *unilateralmente* sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (CANDIDO, 1976, p. 7, grifo nosso). Apesar de Candido acentuar que nada impede ao crítico de ressaltar o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente de estruturação da obra.

Audemaro Taranto, ainda em “A insatisfação com as margens do rio”, não consegue, no nosso modo de ver, explicitar de forma convincente esse insurgimento contra o patriarcado manifestado no corpo do conto. Em sua análise, afirma que a mãe não era de fato quem regia, porquanto após a saída do pai a família se desestrutura. No entanto, é de se notar que, apesar da opinião em contrário de Goulart, após a saída do

genitor da família, a mãe assume o papel do pai e tenta manter a unidade familiar, apesar das dificuldades; inclusive, apesar de sua condescendência, ao consentir que o filho alimente o pai, ela deixa aflorar seu caráter repressor, quando tenta demover o cabeça da família do seu intento, através de diversos recursos constrangedores; isso mostra que ela na verdade era a detentora do poder familiar ao se utilizar dos aparelhos ideológicos do sistema social. O pai, portanto, para nós se apresenta como o *diferente*, aquele que não foi talhado para aquela construção familiar. Ademais, a cena final quando ele se insinua em direção ao filho, desmonta também a tese do autor acima, pois confirma que a relação estabelecida não se prende apenas tão somente a um contexto social em que predomina a questão do patriarcado.

Na realidade o que Rosa faz, ao focar a dissolução das relações familiares, é simplesmente criar um suporte para o processo que o protagonista vai encetar, processo denominado pelos esoteristas de realização espiritual, que se inicia com uma “saída”, um isolamento. Por isso, faz-se necessário o afastamento do contexto familiar, daí a explicitação desse tecido familiar em decomposição, e não apenas deste, mas de todas as outras relações convencionais sociais, que são colocadas em xeque: a religião, a educação, o casamento. Uma citação de *Caos e Cosmos* elucida um pouco sobre a necessidade desse processo:

O Ser (*purusha*), para o *Upanishad*, está preso ao corpo na sua existência temporal. Está aparentemente prisioneiro da ilusão terrena – mulher, filhos, propriedades – mas sua libertação é possível. A tomada de consciência da sua liberdade eterna traz consigo a compreensão de que a vida não é senão uma cadeia de momentos dolorosos, em que o drama da personalidade não poderia ser contemplado pelo verdadeiro espírito do indivíduo (SPERBER, 1976, p. 57).

No todo, importam apenas o protagonista-pai e o “antagonista”-filho, elementos cruciais do conflito, em torno dos quais vai girar toda a estória. O pai, por ser o elemento primordial, possível de ser transformado e dar continuidade à tradição, é o escolhido, o único a deter as qualificações necessárias para encetar o processo de retomada. Qualificações que ele as carrega desde a mais tenra infância. Qualificações, por exemplo, de natureza moral, apontada quando o narrador sublinha que “[...] nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1975, p. 32); ou ainda: “[...] sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: – ‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...’” (ROSA, 1975, p. 35, grifos

nossos). Ou do fato de ser dado mais à introspecção: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. *Só quieto*” (ROSA, 1975, p. 32, grifo nosso). Esses, aliás, são os pré-requisitos daqueles que vão encetar a travessia, cuja natureza tentaremos delinear em seguida, pois o simbolismo expresso pela permanência no rio caracteriza o fluxo da existência liberta, não ligada às formas.

Intertextualidades

Fundamentais, na elucidação dos enigmas rosianos, são os elementos intertextuais presentes em suas criações. Neste aspecto, os estudos de Suzy Sperber, em *Caos e Cosmos*, vieram explicitar muitos aspectos obscuros da gênese da obra rosiana, sobretudo nos seus liames esotéricos, inclusive identificando várias influências anagógicas nas suas obras. Chega mesmo a corporificar a influência de um *esoterismo paulista* [sic] em Guimarães Rosa, ao intitular um dos capítulos sobre a obra do autor com este título (SPERBER, 1976, p. 23). Melhor seria dizer: um *esoterismo rosiano*, por que de características próprias, ao amalgamar elementos filosóficos, religiosos e esotéricos a uma linguagem literária. Ainda de acordo com a autora, certas leituras aparentemente, ou declaradamente importantes para o autor, apenas serviram como estímulo para a elaboração de elementos orientadores da trama. Por isso que a intertextualidade evoca verdades antigas, abrindo na frase sugestões que não se preenchem com enunciados claros (SPERBER, 1976, p. 88).

No conto em análise, tais influências sobressaem desde o início, quando o narrador afirma: NOSSO PAI era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 1975, p. 32); isso projeta de saída um tom solene, poderíamos até dizer, hierático à estória. O tom impessoal e taxativo, aliado à descrição dos aspectos morais do personagem, lembram certo tipo de literatura sacra. Paul Ricoeur (1966), no tratado *De l'interprétation*, citado por Jean Chevalier (1988), chama atenção para a riqueza do símbolo do pai, enfatizando seu potencial de transcendência: “o pai figura na simbologia menos como genitor igual à mãe do que aquele que dá as leis. Ele é a fonte da instituição” (RICOEUR, 1966 apud CHEVALIER, 1988, p. 678). Na estória,

percebemos que a saída do pai desestrutura a família e, mais que isso, esse deslocamento é um isolamento ritual, pois o texto mesmo diz: “Nosso pai não voltou. *Ele não tinha ido a nenhuma parte*. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1975, p. 33; grifos nossos). Tal saída se constitui numa espécie de virtualidade: ao se colocar na corrente do rio metaforizado, ele se coloca num estado intermediário, à margem das margens físicas, numa posição propícia às reflexões interiores. Ou seja, como lembra Walnice Galvão:

Essa terceira margem tenta escapar a uma lógica binária a que a mente humana parece condenada. As duas margens, reenviando-se uma à outra, desembocam no devir: embora paradas, entre elas o rio corre, em perene continuidade; o que possibilita o surgimento de um terceiro termo, e daí por diante, até o enésimo (GALVÃO, 1978, p. 38).

Ademais, à qualificação moral do protagonista se impõe, em seguida, o chamado *voto de silêncio*, uma espécie de sacrifício, que é coadjuvado com o jejum: “O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável” (ROSA, 1975, p. 34); assim, jejum do corpo, jejum da alma, já que “[...] nunca mais falou mais palavra, com pessoa alguma” (ROSA, 1975, p. 35).

Sabe-se, também, que o sacrifício é um símbolo da renúncia aos vínculos terrestres por amor ao espírito ou à divindade – para que o pai assuma sua função ritual é também necessário um sacrifício do grupo que o abrigou, esse sacrifício como vimos, se dá pela renúncia de todos os membros da família, exceto do primogênito, à presença do pai. No Antigo Testamento, por exemplo, a ação ou o gesto do sacrifício simboliza o reconhecimento pelo homem da supremacia divina (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 794-795). Já o silêncio é um prelúdio de abertura à revelação (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 833-834).

Quanto à canoa, por ser especial, escolhida, por não ser feita de uma madeira qualquer, e poder durar de vinte a trinta anos, lembra aquela outra “canoa” vinculada ao simbolismo bíblico; não é sem razão que o narrador elucida logo em seguida: “[...] que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, portanto a canoa ele tinha antecipado” (ROSA, 1975, p. 36), fazendo com que de certo modo lembremos a arca/barca de Noé, cujo simbolismo é vasto e riquíssimo, pois “a barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos” (CHEVALIER,

GHEERBRANT, 1988, p. 121). A citação do mito de Noé só vem reforçar a idéia de transformação, de regeneração, de palingenesia, do surgimento de um novo homem, realizado em todas as suas possibilidades. O contrário acontece com o filho, que no final tem medo, não supera as limitações humanas, abdica e só lhe resta então desejar no leito de morte, ser colocado na canoa, sem ter concluído o processo de libertação em vida.

Já para Gaston Bachelard, a barca pode ser um símbolo de nascimento ou de morte. Para ele o ataúde não seria a última barca, seria a primeira. A morte não seria a última viagem, seria a primeira verdadeira viagem (BACHELARD, 1942, p. 100 apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 122). Isto é,

[...] a terceira margem fica para lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é. As duas margens do rio situam-se num e mesmo nível de realidade. A terceira margem não se sabe, ainda que, na linguagem cifrada da mitologia e das religiões, seja frequente o símbolo da praia, ou margem, ou terra firme, onde se chega quando se morre (GALVÃO, 1978, p. 37).

Dessa forma, a vida presente seria também uma navegação perigosa, como lembra o personagem Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Por que aprender a viver é que é o viver mesmo” (ROSA, 1986, p. 517-518). Assim, a imagem da barca seria um símbolo de segurança. Favoreceria a travessia da existência, como das existências. Para os budistas, a personagem arquetípica *Amida* é um barqueiro-passador, ou seja, que faz passar as pessoas de uma margem à outra, e que sua compaixão os conduzirá para além do Oceano das dores, que são a vida neste mundo e o apego a esta vida. Já na tradição cristã a barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares, a fim de vencer as ciladas deste mundo e as tempestades das paixões, é a Igreja cuja prefiguração é a própria Arca de Noé (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1988, p. 122).

Travessia: margem da palavra

*Digo: o real não está na saída
nem na chegada: ele se dispõe
para a gente é no meio da
travessia.*

Grande Sertão: Veredas

Benedito Nunes, nos ensaios de *O Dorso do Tigre* (1976, p. 177-178), lembra que a peregrinação sem horizonte, no conto a “A terceira margem do rio”, é uma antecipação da morte, uma voluntária provação, uma peregrinação soturna, tresloucada, rio acima rio abaixo, do homem que vaga, à deriva, no barco onde passeia a sua loucura solitária. Só que essa morte não é precisamente aquela de natureza física. Trata-se de uma morte para determinados aspectos da realidade, em benefício de outras dimensões da realização espiritual. E ao retomar essa tradição de peregrinação, Guimarães Rosa se inscreve na grande tradição do mundo ocidental que teve em Dante, na sua *Divina Comédia*, seu grande representante. Como diz mesmo Nunes (1976, p. 173, grifos do autor):

Através do motivo da *viagem*, que está presente em quase toda a sua obra, de *Sagarana a Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa liga-se às grandes expressões do ‘romance de espaço’ – ao D. Quixote de Cervantes e ao Ulisses de Joyce, para só falarmos dos extremos dessa espécie, em que a narração dos acontecimentos e peripécias se apresenta como a primeira camada da criação romanesca, intermediária da descoberta do mundo natural e humano.

Se o núcleo do conto é exatamente uma viagem, que começa com o deslocamento do protagonista da estória, então que viagem é essa que ele vai empreender sozinho? Talvez a do pagamento de uma promessa? Ou se esconder de uma feia doença? – uma doença contagiosa, “social”, que ao mesmo tempo lembra um caráter ancestral, bíblico? Ou talvez, quem sabe, a travessia da loucura, porque é tudo isso mesmo que pensam a princípio seus parentes, amigos e vizinhos? – hipótese que estaria no campo das possibilidades, pois não é senão o próprio narrador quem diz: “todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira” (ROSA, 1975, p. 33). Hipótese é certo, logo descartada, mas não de todo, uma vez que, já quase no final da estória, ele repete: “Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 1975, p. 36).

Na realidade, essa loucura coletiva consistiria na alienação, não aquela de vertente marxista, mas esta outra alienação que faz o homem se afastar de seu verdadeiro propósito nesta vida: retomar o caminho *consciente* de volta ao divino. Viagem em busca do anterior, da tradição, do imemorial, dos elos perdidos configurados na *persona* do Pai, que reinventa o passado, numa espécie de ciclo que se fecha. Aliás, a visão final

do pai vindo de além corporifica a idéia do homem transformado, não mais especificamente humano, mas aquele que incorporou todas as possibilidades não realizadas do humano e que expressa o super-homem. Daí que, para Sperber (1976), a busca para Guimarães Rosa não é mais sequer ética, senão metafísica e, em *Primeiras Estórias*, funciona dessa forma.

René Guénon, autor que não era desconhecido de Rosa³, em artigo publicado na revista *Editions Traditionnelles* (1940), posteriormente incluído na obra “Símbolos da Ciência Sagrada”, intitulado *A Passagem das Águas*, esclarece o simbolismo relacionado à travessia das águas. Citando Ananda Coomaraswamy, autor tradicional de ascendência hindu, afirma que tanto no Budismo, quanto no Brahmanismo, o chamado “Caminho do Peregrino”, representado como uma “viagem”, pode ser relacionado ao rio simbólico da vida e da morte (GUÉNON, 1984, p. 300).

Guénon adianta ainda que esta viagem pode ser cumprida, quer remontando a corrente em direção à nascente, quer atravessando as águas na direção da outra margem, quer descendo a corrente para o mar. No conto de Rosa, tal simbolismo se prende mais a uma combinação da segunda e terceira opções, na qual o viajante-pai desce e sobe o rio incessantemente, se integrando ao fluxo da corrente, e se libertando assim das limitações representadas pelas duas outras margens que se opõem. Se bem que não fique especificado o desfecho da viagem, embora saibamos que “todos os rios de certa forma deságuam no mar”, escutemos, pois, o que nos diz o esoterista francês:

No que diz respeito afinal ao terceiro caso, de a ‘descida pela corrente’, o Oceano deve ser considerado, não como uma extensão de águas a ser atravessada, mas, ao contrário, como a própria meta a ser alcançada, portanto como representação do *Nirvâna*. O simbolismo das duas margens é então diferente do que era antes, e temos nesse fato um exemplo do duplo sentido dos símbolos, pois não se trata mais de passar de uma para outra, mas sim de evitá-las igualmente: elas são respectivamente o ‘mundo dos homens’ e o ‘mundo dos deuses’, ou ainda as condições ‘microcós mica’ (*adhyâtma*) e ‘macrocós mica’ (*adhidêvata*) (GUÉNON, 1984, p. 302).

³ A ausência de obras de Guénon na biblioteca de Guimarães Rosa não invalida a citação que fazemos, logo em seguida. Torna-se justificada quando sabemos que o autor de Sagarana não tinha apego aos livros como entidades físicas (SPERBER, 1976, p. 16); ademais, não é possível se afirmar também que sua biblioteca, quando da sua morte, contivesse todos os livros que lhe foram importantes, ou apenas aqueles que tivessem sido significativos (SPERBER, 1976, p. 17). Como observa ainda Sperber, inegável mesmo é a evidência de que os livros espirituais são os que estão mais marcados, além da própria declaração do autor de que os temas espirituais eram-lhe os mais importantes. Por sua vez, numa declaração ao Jornal do Brasil (ou Folha de São Paulo) a diretora da Livraria Leonardo da Vinci, de quem Rosa era cliente, afirma que o autor era leitor de Guénon.

Voltando a Nunes (1976), para este aquela é uma “viagem redonda, a travessia das coisas, – que é vivência e descoberta do mundo e de nós mesmos, nessa aprendizagem da vida, em que o próprio viver consiste” (NUNES, 1976, p. 174). Ou seja: “Existir e viajar se confundem” (NUNES, 1976, p. 175). Assim, para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. O homem é viajante e é a viagem, o objeto e o sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Em síntese:

Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poíesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger (NUNES, 1976, p. 179, grifo do autor).

Possibilidades e impossibilidades

Nosso pai não diz, diz
Caetano Veloso

Do ponto de vista da caracterização tipológica dos personagens, o pai, como protagonista, seria uma espécie de “anti-herói”, uma vez que suas ações são “negativas”, se bem que enigmáticas, pois não permitem que identifiquemos nelas um objetivo concreto e positivo. Dessa maneira, torna-se difícil enquadrá-lo, utilizando a tipologia clássica para identificação dos personagens. Ainda segundo essa caracterização, o filho seria uma espécie de antagonista? Ou a própria mãe? Quanto a esta última, sua participação na estória é pálida e, como já fizemos notar, circunstancial, apenas como figurante. Já no caso do filho é possível se caracterizar algumas das suas ações como mais ou menos antagônicas às do pai. Todavia, se atentarmos, veremos que não são propriamente opostas, uma vez que ao tentar demover o pai do seu propósito fica, no entanto, sempre do seu lado e, no final, quer substituí-lo, apesar de sua inação. Em um determinado momento chega mesmo a se assimilar à própria figura paterna: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai” (ROSA, 1975, p. 35).

Paralelamente, também aparece no conto um trecho que causa certa perplexidade. Aquele no qual o filho se confessa culpado pelo sofrimento do pai: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo” (ROSA, 1975, p. 36). Uma espécie de culpa imemorial, mais sentida do que explicada. Ou mesmo suposta, porque não conseguimos atinar como o filho poderia ser responsável pelo gesto do ancião. Que culpa seria essa, então?

Sperber (1976) diz que a culpa é, para o *esoterismo paulista* [sic], um sentimento negativo, limitador das forças, como os outros sentimentos negativos, portanto, deve ser banida (SPERBER, 1976, p. 34). Assinala ainda a curiosidade de que a introdução do conceito de culpa coincide com a introdução do irracionalismo, na obra rosiana, e cresce na medida do próprio irracionalismo (SPERBER, 1976, p. 35).

O contexto da estória vem mais uma vez em nosso auxílio para aprofundar a explicação desse mistério. É certamente uma culpa imemorial sim, primitiva até, daí não ser claramente identificável, pois é uma culpa “recebida” e que lembra a culpa do chamado “pecado original”, que foi secularmente introjetado no imaginário cristão, e de certa forma metaforizada no corpo do conto. Não aquele pecado literal da desobediência humana, mas o pecado da queda, que gerou a humanização, ou seja, a limitação do ser afastado da divindade. Sendo assim, no conto, nada leva a atribuir ao filho culpa por não ter podido ajudar o pai, pois ele é o único a manter um vínculo com aquele, que nunca o abandona. O que na realidade o toma é uma espécie de impotência, de que nada pode fazer, a constatação de que cada vivência/ experiência é individual – como a vivência última e solitária da morte, o que reforça mais ainda a idéia do caráter arquetípico dessa culpa. Culpa que, de certo modo, se alia a um medo inexplicável. O medo de tentar mudar, de sair daquele ciclo do concreto, rompido pelo pai: “Sou culpado do que nem sei, de dor, em aberto, no meu foro. Soubesse-se as coisas fossem outras” (ROSA, 1975, p. 36).

Outro ponto que chama atenção é o filho ter sido escolhido, como que *ungido*, pois no início o pai chama-o de uma forma quase ritual – “me acenando de vir também, por uns passos” (ROSA, 1975, p. 32) – e o abençoa, ungindo-o, como diz o próprio filho: “*me botou a bênção*” (ROSA, p. 32-33; grifo nosso); percebam como a construção é inusitada: ele simplesmente não abençoou o filho, mas lhe botou a bênção, como se

transmitisse algo – um dos sentidos para a palavra tradição, de acordo com os esoteristas, é a de transmissão⁴. A partir dessa bênção se reconfigura no filho todas as possibilidades a serem desenvolvidas, como o próximo na cadeia ininterrupta da iniciação tradicional. Ao contrário do pai, ele já começa quebrando todos os laços mundanos: “Eu fiquei aqui de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida” (ROSA, 1975, p. 35-36); começa mesmo a ficar parecido com o pai: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai” (ROSA, 1975, p.35). Aliás, o filho é o único que permanece até o final nas proximidades do pai, no entanto, não consegue cumprir de todo a tradição, isto é, não consegue atualizar a recepção, pois é impedido pelo medo do desconhecido – interessante é que para os esoteristas o sentido de iniciação é esse mesmo, o de que nem todos estão qualificados para o processo, ou o de que a maioria apenas virtualiza o processo. Também é importante lembrar que no início da narrativa o filho se predispõe a ir com o pai – ele não sabe ainda do que se trata: “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” (ROSA, 1975, p. 32); porém é interditado: *aquela* era a canoa do pai – o pai-canoa – e o filho certamente não reunia ainda os requisitos para a viagem. No final, após se ter concretizado o processo do pai, o filho já pode substituí-lo, porém por medo, recua:

‘Pai o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, quando que seja, a ambas as vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...’. [...] Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto – o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão (ROSA, 1975, p. 36-37).

Na margem do silêncio

Tudo o que pode ser pensado, pode ser pensado claramente. Tudo o que pode ser dito, pode ser dito claramente. Mas nem tudo o que pode ser pensado pode ser dito.

Susan Sontag. A estética do silêncio.

⁴ Na tradição sufi, denomina-se *baraka*, a transmissão de mestre para discípulo, inserindo-o na cadeia (*silsilah*) iniciática da tradição.

Em estudo sobre Dante Alighieri e suas obras, René Guénon (1949), estudioso franco-egípcio do esoterismo, ao citar o verso do Inferno: “Vós que tendes são intelectos/ Vede a doutrina que se esconde/ Sob o véu dos versos estranhos” (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1978, p. 15)⁵ afirma que “[...] por estas palavras, Dante indica de uma forma bastante explícita que existe na sua obra um sentido oculto, de cunho doutrinal, cujo sentido exterior e aparente não é senão um véu, e que deve ser buscado por aqueles capazes de penetrá-lo”⁶ (tradução nossa). (GUÉNON, 1949, p. 5). Insiste, ainda, que o poeta vai mais longe quando declara que todas as escrituras, e não somente as sagradas, podem se entender e devem se explicar principalmente de acordo com quatro sentidos: “pode-se e deve-se entender por no máximo quatro sentidos” (tradução nossa)⁷ (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1949, p. 7). Desse modo, Guénon, nos seus comentários, concorda com a maioria dos críticos que reconhecem na *Divina Comédia* os sentidos literal, filosófico, ou melhor, filosófico-teológico, e também político e social. E o quarto sentido? Para o autor “[...] este não pode ser senão um sentido propriamente iniciático, metafísico em sua essência, ao qual se associam outros dados que, sem serem de ordem puramente metafísica, apresentam um caráter igualmente esotérico.” (tradução nossa)⁸ (GUÉNON, 1949, p. 6).

Este conto de Guimarães Rosa, por sua natureza, e guardadas as devidas proporções, se presta a interpre(ne)tações semelhantes às delineadas acima e, durante nossa análise, acreditamos ter demonstrado que o viés orientador, o eixo, por assim dizer, é primordialmente de cunho iniciático, ou esotérico, preocupação que, afinal, não era infensa ao autor mineiro, se bem que evidentemente se trata de uma obra literária, mas não é senão ele mesmo quem diz:

Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita: antes, talvez, como o Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, pertença eu a todas. É especulativo, demais. Daí todas as

⁵ “O voi che avete gl’intelleti sani, / Mirate la dottrina che s’asconde / Sotto il velame delli versi strani!” (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1978, p. 15).

⁶ “[...] par ces mots, Dante indique d’une façon fort explicite qu’il y a dans son oeuvre un sens caché, proprement doctrinal, dont le sens extérieur et apparent n’est qu’un voile, et qui doit être recherché par ceux qui sont capables de le pénétrer.” (GUÉNON, 1949, p. 5).

⁷ “si possomo intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi” (ALIGHIERI apud GUÉNON, 1949, p. 7).

⁸ “[...] ce ne peut être qu’un sens proprement initiatique, métaphysique en son essence, et auquel se rattachent de multiples donnés qui, sans être d’ordre purement métaphysique, présentent un caractère également esotérique” (GUÉNON, 1949, p. 6).

minhas constantes preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico [...] e sempre impregnado de hinduísmo [...]. Os livros são como eu sou. [...] Ora, Você já notou, de certo, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da ‘intuição’, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (SPERBER, 1976, p. 144-145).

Todos os meus livros são simplesmente tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de verdade. Precisamos também do obscuro. (GARBUGLIO, 1972, p. 134).

Susan Sontag comenta que “toda época deve reinventar seu próprio projeto de ‘espiritualidade’”, e define espiritualidade como “[...] planos, terminologias, noções de conduta voltados para a resolução das penosas contradições estruturais inerentes à situação do homem, para a perfeição da consciência humana e a transcendência” (SONTAG, 2015, p. 10). De acordo com a autora, na era moderna, e aqui se entenda isto como a contemporaneidade, uma, dentre outras metáforas mais ativas para o projeto espiritual, seria a Arte. No entanto, para Sontag, seja qual fosse o objetivo que se tivesse proposto para a arte, ele se mostraria restritivo, se fosse comparado às metas muito mais amplas da consciência, já que a arte mesma seria uma forma de mistificação. Desse modo, antes o mito encarava a arte como expressão da consciência humana, de uma consciência que busca conhecer a si mesma (SONTAG, 1972, p. 10-11).

Dessa maneira, ainda segundo a mesma autora, essa arte exercida em um mundo dotado de percepções de segunda mão, em que a arte é especificamente confundida pela traição das palavras, a atividade do artista torna-se amaldiçoada com a mediação. Ou seja, a arte como inimiga do artista, já que nega a realização – a transcendência – que tanto ele almeja. Conclui, então, que

Assim como a atividade do místico deve culminar em uma *via negativa*, em uma teologia da ausência de Deus, em uma ânsia da névoa de desconhecimento além do conhecimento, e do silêncio além do discurso, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do ‘tema’ (do ‘objeto’, da imagem), à substituição da intenção pelo acaso e à busca do silêncio (SONTAG, 2015, p. 11).

Contudo, um silêncio total não é possível, tanto do ponto de vista conceitual como de fato mesmo. Isto porque o artista criador do silêncio deve produzir algo dialético, já que toda afirmação pressupõe o seu oposto, qual seja um silêncio ressoante ou

eloquente. Dessa forma, o silêncio continua sendo, de modo inelutável, um meio de discurso e um elemento presente em um diálogo (SONTAG, 2015).

René Guénon assinala que “existe, aliás, em toda certeza, algo de incomunicável” (tradução nossa)⁹ (GUÉNON, 1979, p. 9). E ainda:

“[...] em toda concepção verdadeiramente metafísica, deve-se sempre preservar a parte do inexprimível, já que tudo aquilo que se pode exprimir não é literalmente nada em vista daquilo que ultrapassa toda a expressão, assim como o finito, qualquer que seja sua grandeza, é nulo em relação ao Infinito” (tradução nossa).¹⁰ (GUÉNON, 1979, p. 10).

Assim, ao construir uma narrativa em que o foco principal é uma margem imponderável, uma dimensão em que cessa o discursivo, em que se insinua o campo das possibilidades e impossibilidades, Guimarães Rosa chega, então, no exercício da arte literária, ao clímax de sua criação, ao atingir o limiar das possibilidades da linguagem, que vai apontar para sua transcendência no próprio silêncio.

⁹ “Il y a d’ailleurs dans toute certitude quelque chose d’incommunicable [...]” (GUÉNON, 1979, p. 9).

¹⁰ [...] en toute conception vraiment métaphysique, il faut toujours réserver la part de l’inexprimable; et même tout ce qu’on peut exprimer n’est littéralement rien au regard de ce qui dépasse toute expression, comme le fini, quelle que soit sa grandeur, est nul vis-à-vis de l’Infini (GUÉNON, 1979, p. 10).

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Cristiano Martins. 2. ed. rev. Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1979. Vol. 1.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- COVIZZI, Lenira M. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. (Coleção Ensaio número 37).
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GOULART, Audemaro Taranto. A insatisfação com as margens do rio. In: ALVES, Maria T. A. (org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC-Minas, [2001?]. p. 7-20.
- GUÉNON, René. *L'ésoterisme de Dante*. 3. ed. Paris: Editions Traditionnelles, 1949.
- . *La métaphysique orientale*. Paris: Editions Traditionnelles, 1979.
- . *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1984.
- HERÁCLITO DE ÉFESO. In: *Os pré-socráticos*. Seleção de textos e supervisão de José C. de Souza; Vários tradutores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- . *Tutaméia*. Terceiras estórias. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- . *Grande sertão: veredas*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: ———. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Recebido em: 29/7/2018
Aceito em: 5/3/2019

O abismo social brasileiro no teatro de Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo

Universidade Federal de Minas Gerais

aprabelo@hotmail.com

Resumo: Em sua obra teatral, Nelson Rodrigues expõe criticamente as relações de classe no Brasil como pano de fundo para os conflitos entre a desordem interna de seus personagens e a ordem social em que estão inseridos, tema constante de seus trabalhos. Este artigo focaliza como se dão essas relações de classe em sua obra dramática, explorando cinco aspectos significativos: as profissões, os lugares, a relação entre ricos e pobres, a relação entre brancos e negros, o sexo e o dinheiro como agentes de corrupção de todas as classes.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; estratificação social; Brasil; ordem e desordem.

Abstract: In his plays, Nelson Rodrigues critically exposes class relations in Brazil as a backdrop for the conflicts between the internal disorder of his characters and the social order they are part of, which is a constantly approached subject in his works. This article focuses on how these class relations take place in his plays, exploring five significant aspects: professions, places, rich and poor relation, black and white's relation, sex and money as corruptors of all classes.

Keywords: Nelson Rodrigues; social stratification; Brazil; order and disorder.

Sem jamais ter tido qualquer intenção de fazer um teatro social ou apresentar qualquer tipo de denúncia da iniquidade que marca a estratificação das classes no Brasil, postura contrária a suas concepções estéticas, Nelson Rodrigues, ao simplesmente mergulhar nas paixões de seres humanos expostos à realidade brasileira “como ela é”, não deixa de pôr à mostra todo um panorama de nossas relações de classe. Livre das concepções engajadas que idealizam os pobres como puros e autênticos ou os ricos como progressistas e modernos, com toda a variedade dos setores médios entre eles, seu retrato das classes sociais no país é bastante convincente.

O dramaturgo, que viveu entre 1912 e 1980, atravessou um período de grandes transformações no Brasil. Morando no Rio de Janeiro, capital do país até 1960, e trabalhando desde a adolescência como jornalista, Nelson pôde acompanhar bem de perto a queda da Primeira República e das estruturas econômicas que vinham do século XIX, o período getulista com sua modernização conservadora e o crescimento acelerado dos grandes centros urbanos, o período formalmente democrático que vai de 1945 a 1964 com suas crises recorrentes de golpismo, a ditadura militar com a franca supressão de todos os processos democráticos e a violação dos direitos humanos. Apesar de todas essas mudanças, por mais que na superfície a realidade brasileira tenha se transformado extensivamente, é possível dizer que nossa estrutura de classes mudou muito pouco. É o que assevera Darcy Ribeiro (1995, p. 23) ao analisar “a formação e o sentido do Brasil”:

Subjacente à uniformidade cultural brasileira, esconde-se uma profunda distância social, gerada pelo tipo de estratificação que o próprio processo de formação nacional produziu. O antagonismo classista que corresponde a toda estratificação social aqui se exacerba, para opor uma estreitíssima camada privilegiada ao grosso da população, fazendo as distâncias sociais mais intransponíveis que as diferenças raciais.

O escopo deste texto está justamente na forma como essas distâncias sociais e suas consequências se materializam na obra teatral de Nelson Rodrigues. Para isso, o foco da análise será posto sobre alguns aspectos mais significativos, tais como as profissões, os lugares onde vivem e por onde transitam figuras pertencentes a classes sociais diversas, as formas de relação entre ricos e pobres, bem como entre negros e brancos, além do papel do sexo e do dinheiro em seu relacionamento.

Profissões

Nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, pode-se identificar claramente uma hierarquia das atividades profissionais. No relacionamento com aqueles que exercem esta ou aquela profissão, bem como nas referências diretas a esta ou àquela função, fica muito claro que, em vez de serem vistas todas como dignas ou necessárias para o bom funcionamento do tecido social, elas possuem diferentes pesos morais que vão além de seus diversos pesos econômicos. Assim, exercer esta ou aquela profissão gera sentimentos de superioridade ou inferioridade pelo simples fato de exercê-la. Não importa muito a qualidade do profissional, a ética no exercício de seu trabalho nem a contribuição que ele dá para o aprimoramento da sociedade. Algumas atividades conferem prestígio e respeito por si mesmas, outras são desprezíveis e vergonhosas por si mesmas, a ponto de serem usadas como insulto.

Esse estranho lastro moral das atividades profissionais se explica pelo regime de trabalho escravo, praticado intensivamente por mais de 300 anos no Brasil. Jamais resolvida adequadamente desde a abolição em 1888, tendo deixado marcas profundas em nossa cultura, a escravidão gerou uma ética do trabalho elitista e preconceituosa que desvaloriza as atividades manuais como indignas, destinadas a pessoas inferiores, ignorantes e incapazes. Em *Raízes do Brasil*, ao refletir sobre nossa constituição cultural, Sérgio Buarque de Holanda trata do patrimonialismo das elites coloniais, de sua noção de felicidade como um *far niente*, de sua pose de superioridade e seu apego “aos títulos e sinais de reverência” (1995, p. 148). No lado oposto dessa mentalidade estava o “trabalho manual e mecânico, inimigo da personalidade” (1995, p. 29), obviamente destinado aos escravos, aos marginalizados e aos miseráveis de toda sorte:

Embora a lei não tivesse cogitado em estabelecer qualquer hierarquia entre as diferentes espécies de trabalho manual, não se pode negar que existiam discriminações consagradas pelos costumes, e que uma intolerância maior prevaleceu constantemente com relação aos ofícios de mais baixa reputação social (HOLANDA, 1995, p. 58).

Gilberto Freyre, por sua vez, mostra como o poder do patriarcado rural foi gradativamente minado pela atuação de profissionais especializados e identificados com a cultura urbana:

O absolutismo do *pater familias* (...) foi se dissolvendo à medida que outras figuras de homem criaram prestígio na sociedade escravocrática: o médico, por exemplo; o mestre-régio; o diretor de colégio; o presidente da província; o chefe de polícia; o juiz; o correspondente comercial. À medida que outras instituições cresceram em torno da casa-grande, diminuindo-a, desprestigiando-a, opondo-lhe contrapesos à influência (FREYRE, 1961, p. 122).

Quanto ao teatro de Nelson Rodrigues especificamente, nele os profissionais mais prestigiosos e poderosos são os empresários. Por serem donos de um negócio, ou de vários, têm sob seu controle as vidas de muitas pessoas – empregados e familiares –, de quem costumam abusar respaldados em seu poder econômico. Invariavelmente homens, mais ou menos entre 45 e 60 anos, são representantes do patriarcado urbano de que trata Gilberto Freyre, porém pertencentes ao momento histórico da dissolução da família patriarcal, estando no centro de todos os conflitos em torno desse fenômeno. No teatro de Nelson Rodrigues, tais homens tratam seus empregados como coisas, traem suas esposas (que invariavelmente não trabalham) e costumam ter conflitos graves com seus filhos, quando os têm. Embora possuam riqueza, quase sempre não possuem nenhuma sofisticação, tendo um horizonte intelectual limitadíssimo e gostos bastante vulgares. Parte deles ascendeu da pobreza e são os chamados novos-ricos. Apesar de não possuírem nenhum título, costumam ser chamados de doutor, palavra que no mundo do dramaturgo – e na mentalidade popular brasileira – aplica-se a qualquer um que tenha muito dinheiro ou que ao menos aparente tê-lo. Manifestam uma espécie de volúpia em humilhar os pobres, cujos corpos e consciências acreditam poder comprar como se fossem mercadorias. Várias peças de Nelson Rodrigues trazem essa figura como protagonista ou personagem secundário importante na trama. Olegário, em *A Mulher sem Pecado*, é um empresário muito rico e um ciumento doentio que decide fingir-se de paraplégico para testar a fidelidade da esposa. Passa, então, a infernizar-lhe a vida de tal forma que ela acaba por fugir com o motorista da casa. Jonas, em *Álbum de Família*, se não é exatamente um empresário, também pertence ao patronato em sua condição de fazendeiro. Pai à maneira do líder da horda primitiva, dispõe dos filhos e da mulher a seu bel-prazer, além de deflorar adolescentes da região, pertencentes a famílias submetidas a seu poder econômico, como forma de satisfação vicária de seu desejo pela filha caçula. Em *A Falecida*, o dono de lotações João Guimarães Pimentel realiza suas fantasias sexuais com a suburbana Zulmira, traindo a esposa. Envolvido com negócios escusos, é desancado pelo periódico *O Radical*. Boca de Ouro, na peça homônima, é um

banqueiro do Jogo do Bicho definido por um jornalista como “cancro social” e por outro como “Drácula de Madureira” (RODRIGUES, 1993a, p. 884 e 911). Para se vingar de suas origens miseráveis e seu nascimento numa pia de gafeira, trocou todos os dentes por uma dentadura de ouro como símbolo de sua ascensão social, sonhando ser enterrado num caixão de ouro, o que dá uma ideia de seu horizonte estético. Dr. Werneck, em *Bonitinha, mas Ordinária*, dono da empresa onde Edgard trabalha como escriturário, tenta comprar o empregado para que ele se case com sua filha Maria Cecília, que fora estuprada por cinco negros. Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, na “farsa irresponsável” *Viúva, porém Honesta*, é um todo-poderoso dono de jornal apresentado como “gângster da imprensa, a mascar o charuto de sua sórdida prosperidade” (1993a, p. 433). Chega a comprar um marido para a filha de 15 anos na própria redação do jornal, o crítico de teatro homossexual Dorothy Dalton, a fim de salvar as aparências ante uma suposta gravidez da adolescente. Em *Anti-Nelson Rodrigues*, Gastão, dono de indústrias de confecção, recebe todos os dias uma carta anônima do filho inútil e mau caráter, que o odeia. A missiva começa sempre com um “Meu prezado chifrudo”. O filho, por sua vez, nomeado para a presidência de uma das empresas, deseja comprar uma noite de sexo com uma das funcionárias.

Abaixo dos empresários, do ponto de vista econômico, mas dispondo de um poder diferente e sendo parte da mesma elite retrógrada e grosseira, estão aqueles que ocupam altos postos na hierarquia estatal. Em geral são vistos publicamente como a reserva moral da nação, mas na vida privada revelam-se figuras absolutamente imorais. Pertencentes a famílias tradicionais, com raízes no período colonial, também são invariavelmente homens mais velhos. Misael Drummond, em *Senhora dos Afogados*, é um juiz que está prestes a ser nomeado ministro de Estado. Porém, justamente nessa ocasião, seu sórdido passado como amante e assassino de uma prostituta do cais vem à tona. Em *Perdoa-me por me traíres*, Dr. Jubileu de Almeida, deputado e professor catedrático de Física, casado com uma mulher cujos avós foram barões do Império, excita-se sexualmente diante da adolescente Glorinha, no bordel de Madame Luba, dizendo um ponto da disciplina que leciona.

Aparentemente não exercendo nenhuma atividade profissional, vivendo de rendas e posicionando-se no topo da escala social, estão os que Nelson Rodrigues chama de grã-finos. Alvo especial de sua sátira, são sempre mostrados como inúteis, levianos e

imorais. É assim que eles aparecem em *Boca de Ouro* e *Bonitinha, mas Ordinária*. A propósito, de um modo geral, no teatro de Nelson Rodrigues o trabalho é visto como vergonhoso pelos ricos. Tanto que, nesta última peça, Dr. Werneck dá o seguinte conselho a Edgard: “Você é meu genro, meu futuro genro. Não precisa trabalhar. (...) Faz o seguinte: não vai lá. Fica em casa. Vai só receber, pronto.” (RODRIGUES, 1993a, p. 1017).

Como atividades associadas à classe média, estão as de pequeno empresário e as profissões liberais. Médicos, jornalistas, funcionários de escritório, membros do baixo funcionalismo público, cafetinas e donos de empresas de pequeno porte são os representantes desse estrato que, embora esteja próximo da base da pirâmide social, cultiva uma visão de mundo, valores e preconceitos semelhantes aos dos grupos privilegiados, aos quais servem e que buscam imitar. Ismael, em *Anjo Negro*, foi um médico “preto” que ganhou muito dinheiro com seu trabalho, antes de se casar com uma moça branca depois de estuprá-la, tendo com ela filhos negros que são assassinados ainda na infância. Madame Clessi, em *Vestido de Noiva*, assim como Madame Luba, em *Perdoa-a me por Me Traíres*, são donas de casas de prostituição que possuem um padrão de vida mediano em virtude dos serviços que prestam a homens de sólida posição social. Dr. Portela, em *Os Sete Gatinhos*, é diretor de um colégio elitizado que, em sua formalidade, se mostra como um guardião dos valores da velha família patriarcal. Caveirinha, em *Boca de Ouro*, e Amado Ribeiro, em *O Beijo no Asfalto*, são repórteres policiais de jornais de grande circulação cujo trabalho se resume a humilhar e achincalhar os pobres. Timbira, em *A Falecida*, administra sua casa funerária exercendo toda uma técnica de papa-defuntos para tornar sua atividade rentável. Patrício, em *Toda Nudez Será Castigada*, empresário falido, dedica-se a destruir a vida do irmão bem-sucedido depois de ele não o haver ajudado a se reerguer.

Associados à parte inferior da escala social, estão os trabalhos servis, manuais e mal remunerados. O desprestígio dessas profissões é tão grande que algumas delas são utilizadas para xingar e injuriar aqueles que as exercem. Em *A Mulher sem Pecado*, Olegário lança ao rosto de sua sogra, de origens humildes, um aviltante “Sua lavadeira!” (RODRIGUES, 1993a, p. 340). Já em *Os Sete Gatinhos*, depois de ser esbofeteada pelo pai, Arlete, “como se cuspiisse”, xinga-o de “contínuo” (RODRIGUES, 1993a, p. 841). Em *Bonitinha, mas Ordinária*, Edgard tem vergonha de dizer que começou a trabalhar

na firma de Dr. Werneck como contínuo. Ao comprá-lo para que se case com sua filha, o patrão humilha-o: “Contínuo! Contínuo! Portanto, não se esqueça: você é um ex-contínuo! Põe isso na cabeça! (...) Quero que você se sinta inferior a minha filha.” (RODRIGUES, 1993a, p. 1008). Outras atividades depreciativas que aparecem ou são mencionadas no teatro de Nelson Rodrigues são criada, babá, chofer, telefonista, empregada doméstica, arrumadeira, garçom, datilógrafa, auxiliar de escritório, porteiro, enfermeira, coveiro, vendedor de pentes. Em geral, os que exercem tais atividades introjetam um sentimento de inferioridade, estimulados pelo descrédito social em relação ao que fazem, ainda que desempenhem trabalhos honestos, de modo que recebem com naturalidade o escárnio, a arrogância e a exploração de seus patrões ou dos medalhões com quem se relacionam.

Situando-se fora do sistema, há três categorias de pessoas relacionadas ao universo econômico em seu âmbito profissional: os marginais, os agregados e os desempregados. Sem profissão definida, eles vivem na dependência de um parente ou de pessoas que exploram. Os marginais podem se apresentar como vadios, loucos, doentes, praticantes de crimes ou exploradores de alguém. Aparecem vagabundos ou leprosos em *A Mulher sem Pecado*, *Doroteia*, *Senhora dos Afogados* e *Bonitinha, mas Ordinária*. Como criminosos ou delinquentes exploradores, pode-se mencionar Bibelot, de *Os Sete Gatinhos*, ou Alírio, de *Bonitinha, mas Ordinária*. Os agregados geralmente são tias ou simplesmente solteironas, como as que aparecem em *Álbum de Família*, *Doroteia* e *Toda Nudez Será Castigada*. Também há familiares acometidos pela loucura, como D. Aninha, D. Marianinha e D. Berta, as mães loucas em *A Mulher sem Pecado*, *Senhora dos Afogados* e *Bonitinha, mas Ordinária*, respectivamente; e parentes fracassados, como Patrício em *Toda Nudez Será Castigada*. Entre os desempregados, estão Tuninho, em *A Falecida*, Bibelot, em *Os Sete Gatinhos*, e Leleco, em *Boca de Ouro*.

Lugares

Outro aspecto praticamente definidor das classes sociais no teatro de Nelson Rodrigues são os lugares onde seus personagens vivem. Tal como no caso das

profissões, os bairros que eles habitam lhes conferem automaticamente valor ou desvalor. Em peças diversas, são citadas como prestigiosas áreas como Copacabana, Gávea, Barra da Tijuca e Leblon. Nesses lugares, situados na zona sul do Rio de Janeiro ou em suas proximidades, vivem pessoas ricas ou de classe média alta em palacetes ou casas grandes e de boa qualidade, servidas por babás, arrumadeiras, choferes e jardineiros que vêm dos subúrbios. Nesses mesmos bairros, homens de boa condição social, num tempo em que não havia motéis, costumam ter *garçonnières* ou obtê-las emprestadas de amigos, para seus encontros clandestinos com amantes, quase sempre moças de bairros distantes ou prostitutas. Nessas áreas também ocorrem festas de grã-finos em que todos os limites morais são ultrapassados, como acontece num episódio de *Bonitinha, mas Ordinária*.

Quanto aos lugares desvalorizados, nas peças do dramaturgo, mencionam-se Grajaú, Aldeia Campista, Quintino, Madureira, Lins de Vasconcelos, Caju, Jacarezinho, São João de Meriti. Localizados em áreas bastante periféricas da cidade nos anos 1950 e 60, era onde moravam os pobres, os profissionais de baixa qualificação ou trabalhadores informais, os bicheiros, o lumpemproletariado em geral. Além de situarem-se em regiões distantes do centro e da zona sul, onde normalmente seus habitantes trabalham, quando trabalham, esses bairros são muito mal atendidos pelos serviços públicos. No edifício onde mora Edgard, em *Bonitinha, mas Ordinária*, falta água frequentemente, o que faz com que ele reclame: “O sujeito obrigado a tomar banho de panela. É o Brasil!” (RODRIGUES, 1993a, p. 1011). Em *Anti-Nelson Rodrigues*, ao saber que Joice, a moça que vinha cortejando, mora em Quintino, o *playboy* Oswaldinho comenta: “A condução deve ser uma tragédia.” (RODRIGUES, 1993a, p. 492).

Vale destacar que uma localização mais precisa e factual da ação nas peças de Nelson Rodrigues passa a acontecer somente a partir de *A Falecida*, de 1953, início de um longo ciclo que Sábato Magaldi, no prefácio à edição do teatro completo do dramaturgo (1993a), classificará como “tragédias cariocas”, um conjunto de peças que retrata mais de perto a realidade social do Rio de Janeiro, apresentando figuras típicas da cidade em seu cotidiano mais identificável. Até então, nos agrupamentos que o mesmo crítico chamou de “peças psicológicas” e “peças míticas”, pelas próprias especificidades da exploração da psicologia dos personagens e dos arquétipos de sua

mentalidade profunda, a ação se passava fora do tempo histórico e do espaço social ou num tempo e num espaço muito vagos e mal definidos.

Ricos e pobres

A relação entre ricos e pobres no teatro de Nelson Rodrigues é de uso e abuso destes por parte daqueles. Sempre que aparecem na mesma cena, os pobres recebem ordens, são humilhados, tratados com rispidez e usados como objeto sexual. Na visão dos ricos, os pobres são simplórios, grotescos, imundos, o que não impede que tenham forte atração sexual por eles, que são tomados como amantes regulares ou esporádicos de pessoas casadas, tornam-se maridos ou mulheres comprados para salvar honras perdidas, são violados impunemente. Na imundície do sexo forçado ou comprado com os pobres, os ricos sentem uma espécie de volúpia em chafurdar na lama daquilo que lhes é interdito no casamento pela moral burguesa, fazendo com seus amantes de classe inferior tudo aquilo que desejam mas não podem fazer em casa com suas esposas e seus maridos, com quem vivem uma relação pretensamente recatada. Não somente as fantasias mais bizarras, mas também sua própria animalidade, vêm à tona quando se entregam ao sexo proibido mas excitante com os pobres. Para Sábato Magaldi (1992, p. 76), Nelson Rodrigues frequentemente “associa o sexo, sobretudo, ao desregramento do instinto dos donos da vida. O poder aguça o desejo de satisfação material, incluindo-se nele o sexo”. E David George (1990, p. 93) vai mais longe, vendo na violência do sexo desregrado das classes altas, tal como exposto pelo dramaturgo, uma expressão eloquente do tipo de relação entre ricos e pobres no Brasil, como escreve em sua análise de *Álbum de Família*:

Jonas se aproveita de sua envergadura social para abusar e até matar impunemente mulheres jovens, e as famílias das vítimas, das camadas mais baixas da sociedade, colaboram com ele, degradando-se totalmente. As ações de Jonas transformam o sexo numa metáfora social, o estupro das classes inferiores do Brasil. Os extremos de comportamento não existem só no distante cosmos mítico.

Na ação de *Senhora dos Afogados*, o juiz Misael tem de ajustar contas com seu passado. Dezenove anos antes do presente da ação, no dia de seu casamento, ele matou, a golpes de machado, uma prostituta do cais com quem se relacionava e com quem

realizava suas fantasias. Em *A Falecida*, o dono de lotações Pimentel, casado com uma mulher que “é uma fera, dessas que precisam uns dez para segurar” (RODRIGUES, 1993a, p. 766), vangloria-se de haver atacado sexualmente a suburbana Zulmira no banheiro de uma sorveteria. Em *Bonitinha, mas Ordinária*, o milionário Dr. Werneck, com a intermediação de Peixoto, tenta comprar Edgard para que se case com sua filha Maria Cecília, depois de ela haver sido estuprada numa estrada deserta. A mesma situação se repete em *Anti-Nelson Rodrigues*, quando Oswaldinho deseja comprar uma noite de sexo com Joice, funcionária subalterna na empresa de seu pai. Ainda em *Bonitinha, mas Ordinária*, durante uma orgia promovida por Dr. Werneck, a grã-fina Ana Isabel confessa publicamente que seu michê mais baixo foi por ocasião da inauguração de Brasília, com um operário de obra “descalço”, “imundo” (RODRIGUES, 1993a, p. 1038). Na mesma peça, Maria Cecília acha que “dá charme” o fato de Edgard ser um “ex-contínuo” que “usava uniforme cáqui” (RODRIGUES, 1993a, p. 1013). Em *Toda Nudez Será Castigada*, o rico e pudico viúvo Herculano só abandona o longo luto pela morte da mulher depois de passar 72 horas ininterruptas num quarto de bordel com a prostituta Geni, xingando a falecida e dizendo palavrões enquanto fazia com a amante tudo o que nunca pôde fazer com a esposa.

Naturalmente os pobres não são vítimas passivas da lascívia dos ricos. Vários deles os manipulam, os traem, retribuem-lhes humilhações, chantageiam-nos para extorquir-lhes dinheiro. Na fragilidade de sua condição humana, inseridos na faina do dia a dia, vários também se degradam e também se tornam cafajestes. Ou já surgem em cena como cafajestes. Umberto, o motorista de Olegário em *A Mulher sem Pecado*, seduz a patroa dizendo-lhe palavrões ao ouvido, terminando por fugir com ela. Boca de Ouro, na peça homônima, bicheiro de origens miseráveis, humilha sexualmente três grã-finas atraídas pelo mito suburbano que ele encarna. A prostituta Geni, em *Toda Nudez Será Castigada*, consegue enredar Herculano a ponto de convencê-lo a se casar com ela, traíndo-o posteriormente com Serginho, o enteado. Na mesma peça, Patrício, irmão falido de Herculano, detesta-o, mas faz de tudo para salvá-lo da morte, pois parasita-o a ponto de admitir que “Herculano não pode morrer. Cada tostão que eu gasto depende dele. Ele me esculhamba, mas solta a erva.” (RODRIGUES, 1993a, p. 1055). Tuninho, em *A Falecida*, arranca dinheiro do amante de sua mulher, chantageando-o.

A grande maioria dos pobres que aparecem nas peças de Nelson Rodrigues pertence mais a uma classe média baixa que labuta para ganhar salários baixos. Muitos deles cultivam os valores aburguesados dos ricos e sonham em ascender socialmente para ser como eles, em vez de cogitar sobre uma distribuição mais justa da riqueza nacional. Para isso, mesmo com sentimento de culpa, entregam-se à prostituição para realizar sonhos de pureza em casamentos tradicionais à moda patriarcal, colocam-se à mercê da lubricidade de amantes ricos com o fim de arrancar-lhes dinheiro para a realização de fantasias de possuir ou consumir luxos que sempre lhes foram vedados. As filhas de “Seu” Noronha, em *Os Sete Gatinhos*, assim como Ritinha, em *Bonitinha, mas Ordinária*, prostituem-se para que suas irmãs menores possam se casar “normalmente”, virgens, com vestido de noiva e celebrações. Boca de Ouro, na peça homônima, e Zulmira, em *A Falecida*, sonham realizar na morte, através de um caixão luxuoso e extravagante, um resgate de sua vida medíocre. Ainda em *Boca de Ouro*, a suburbana Celeste, mulher casada, entrega-se a um amante, senhor bem mais velho, porque ele promete levá-la à Europa para ver Grace Kelly. A então princesa de Mônaco representava tudo o que Celeste não era.

Em livro recente sobre a elite econômica brasileira, Jessé de Souza analisa esse comportamento dos estratos intermediários no Brasil: “A classe média tende a imitar a elite endinheirada na sua autopercepção de classe como sensível e de bom gosto, mostrando que essa forma é essencial para toda a separação das classes do privilégio em relação às classes populares” (SOUZA, 2017, p. 86). Mas não apenas isso. Segundo o autor, “a classe média sempre foi, desde meados do século passado, no Brasil, a tropa de choque dos ricos e endinheirados” (SOUZA, 2017, p. 68), tendo horror aos mais pobres e aos movimentos sociais, não apenas desqualificando-os, mas estando na vanguarda da repressão a suas manifestações.

Branco e negro

Relação próxima daquela entre pobres e ricos, e em muitos aspectos confundindo-se com ela, é a dos brancos com os negros. Se em suas crônicas de futebol, Nelson Rodrigues abominava o que ele chamou de “complexo vira-latas”, sentimento de

inferioridade que em boa parte se realizava como um lamento por nossa condição mestiça, um sentimento de vergonha de nossas origens raciais, em seu teatro ele gostava de expor falas e atitudes racistas correntes na sociedade brasileira que, de tão significativas, não precisam sequer de análise e julgamento, pois falam por si mesmas. Nada que até hoje não frequente com inquietante naturalidade o cotidiano de nossos aeroportos, nossos restaurantes, nossos elevadores, nossos escritórios. Grande parte dessas falas e atitudes pertencem a figuras da mesma classe média de que trata Jessé de Souza. Os mais de três séculos de abuso sexual dos negros, no entanto, parecem ter deixado marcas profundas na libido do brasileiro, pois, entre os personagens do dramaturgo, vários deles, homens e mulheres, têm fixação por um parceiro negro.

Sobre Ismael, o protagonista de *Anjo Negro*, as pessoas sempre diziam que era “preto (...), mas de muita competência” (RODRIGUES, 1993a, p. 574-575) ou “preto, mas muito distinto” (RODRIGUES, 1993a, p. 587). Na mesma peça, Virgínia xinga uma senhora negra, referindo-se a sua cor como um insulto: “Negra ordinária, preta!” (RODRIGUES, 1993a, p. 583). Em *O Beijo no Asfalto*, Amado Ribeiro adiciona racismo e insensibilidade a sua absoluta falta de ética jornalística: “Imagine que, a arrumadeira, uma preta gorda. (...) Emprenhou. Ela faz aborto em si mesma. Com talo de mamona. (...) Mas parece que, desta vez, houve perfuração. Perfuração. Está morre, não morre. Vai morrer.” (RODRIGUES, 1993a, p. 981). Numa cena de *Boca de Ouro*, o protagonista conversa com um negro “com evidente desprezo racial, do branco pelo homem de cor” (RODRIGUES, 1993a, p. 903), chamando-o de “preto” o tempo todo e reduzindo-o a sua pigmentação de pele. Em *Perdoa-me por Me Traíres*, na sala de espera de um médico que pratica abortos clandestinos, estão “sentadas, mocinhas escuras e apavoradas, que parecem criadas domésticas” (RODRIGUES, 1993a, p. 794). São tratadas com a máxima desumanidade. Em *Bonitinha, mas Ordinária*, não concebendo que um negro possa utilizar um vocabulário relativamente elaborado, Edgard expõe seu preconceito: “Mas o Cadelão não é negro? O negro boçal? Não diria ‘violada’. É uma palavra que. Entende? Não usaria a palavra ‘violada’.” (RODRIGUES, 1993a, p. 1030-1031). Em *Toda Nudez Será Castigada*, ao tomar conhecimento de que alguém disse a Herculano, seu marido em crise de ciúme, que ela havia saído, Geni indigna-se: “Já sei! Foi a criada, essa negra, velha caduca! Ah, o ódio que eu tenho dessa miserável!” (RODRIGUES, 1993a, p. 1082). Pouco antes, na mesma peça, uma

das tias solteironas de Herculano, comenta sobre o médico da família: “Pode ser bom médico, o sujeito que se amigou com a enfermeira? Uma mulata ordinária?” (RODRIGUES, 1993a, p. 1080). Em *Bonitinha, mas Ordinária*, ao ser estuprada numa curra arranjada por Peixoto, Maria Cecília realiza-se sexualmente ao gritar para seus violadores: “Negro! Negro! Negro! Negro!” (RODRIGUES, 1993a, p. 1029). Depois disso ela passa a cultivar uma obsessão pelo líder dos estupradores, certo “Cadelão”. Em *A Serpente*, Décio, impotente com a esposa branca e de “boa família” de classe média, só consegue excitar-se sexualmente com a empregada, uma “crioula de ventas triunfais” (RODRIGUES, 1993a, p. 1120), com quem realiza todas as suas fantasias.

Em suas memórias, ao tratar da estreia de sua peça *Anjo Negro*, a primeira em que enfrenta diretamente o problema racial, o dramaturgo faz uma reflexão eloquente:

Eu não sabia ler nem escrever e já percebera uma verdade que até hoje escapa a Gilberto Freyre: – não gostamos do negro. Nada mais límpido, nítido, inequívoco, do que o nosso racismo. E como é humilhante a relação entre brancos e negros. Os brancos não gostam dos negros; e o pior é que os negros não reagem. Vejam bem: – não reagem (RODRIGUES, 1993a, p. 225).

No teatro de Nelson Rodrigues, tal como em sua constatação no que diz respeito à vida real, os negros não apenas não reagem como introjetam o racismo de que são vítimas, a ponto de negarem a própria cor. Ismael, protagonista de *Anjo Negro*, nega sua cor para sua filha pequena, dizendo, antes de cegá-la, que ele era o único branco no mundo e que todos os outros eram negros. Já em *Bonitinha, mas Ordinária*, um dos negros que estupram Maria Cecília diz: “Quem me chama de negro, morre! Eu mato! Eu não sou negro!” (RODRIGUES, 1993a, p. 1029).

Sexo e dinheiro

A catástrofe que se abate sobre a grande maioria dos personagens de Nelson Rodrigues, fazendo com que encontrem a morte, o banimento ou a loucura, resulta sempre de um conflito entre os valores culturais – especialmente os morais – consagrados pela coletividade de que fazem parte e as solicitações obscuras de sua interioridade. Por baixo de uma frágil capa de civilização que os faz aderir a padrões de comportamento que tornam possível a convivência em sociedade, ainda que tal adesão

se realize apenas como aparência, há todo um mundo interior incompreensível, composto por pulsões, desejos e fantasias que estão para além de todos os interditos. Só lhes resta apegar-se à cultura em sua dimensão ética e moral como antídoto contra esse mundo de trevas que não convém provocar e precisa ser controlado, especialmente pelo fato de ser muito tentador. No entanto, a maioria dos personagens do dramaturgo sucumbe à irrupção dessas forças interiores. Quando isso acontece, é através do sexo que os padrões de convivência são violados, fazendo vir à tona uma animalidade primal que não tem lugar na vida em sociedade. Os tabus que são quebrados nas peças de Nelson Rodrigues são sempre de natureza sexual: incesto, homossexualismo, adultério, prostituição, pedofilia. Sendo aquilo por meio do que surge a vida, quando corrompido por sua prática desvinculada do amor, o sexo frequentemente provoca a morte.

O amor é, portanto, a vazão possível para esse magma que carregamos nas profundezas de nossa psique. A própria recusa ao sexo é muito perigosa, pois “o casto é um obscuro”, como afirma Patrício em *Toda Nudez Será Castigada* (RODRIGUES, 1993a, p. 1056).

No processo de relacionamento entre as diversas classes sociais no teatro de Nelson Rodrigues, o sexo é um dos grandes agentes corruptores de pessoas de todos os níveis econômicos. Para começar, muito raramente os mais pobres deixam de ser vistos preconceituosamente pelos ricos e mesmo por membros da classe média como figuras reduzidas a uma sexualidade exacerbada e grotesca, o que muitas vezes é uma projeção da própria sexualidade exacerbada e grotesca daqueles que acreditam estar por cima. Em *Anti-Nelson Rodrigues*, Salim Simão declara que “sexo é para operários” (RODRIGUES, 1993a, p. 480). Em *Perdoa-me por Me Traíres*, Nair, adolescente grávida com planos de abortar, conta: “Imagine: a minha empregada, que põe fora um filho por mês, me ensinou uma porção de troços” (RODRIGUES, 1993a, p. 793). E uma grã-fina, em *Boca de Ouro*, completa: “Minha cozinheira tem os filhos em pé!” (RODRIGUES, 1993a, p. 912).

Na obra de Nelson Rodrigues, muitas vezes os pobres são usados como objetos sexuais por maridos infiéis, esposas frustradas, adolescentes em vias de iniciação na vida adulta. Cidadãos respeitáveis de meia-idade ou mesmo de idade avançada são clientes de bordéis onde mocinhas dos subúrbios lhes são oferecidas como um manjar. Empregadas e empregados domésticos são possuídos por patrões e patroas, o que

também ocorre no âmbito de empresas. O prestígio dos poderosos coloca-os acima da lei. É o que o garçom de bordel Pola Negri deixa muito claro em *Perdoa-me por Me Traíres*: “Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, freguês com imunidades. Te pergunto – a polícia vai prender um deputado? Com que roupa?” (RODRIGUES, 1993a, p. 758). Na mesma peça, Dr. Jubileu de Almeida confirma isso com sua versão de nosso conhecido “você sabe com quem está falando?”: “Pensa talvez que eu sou algum borra-botas! Diz-lhe quem eu sou! (...) Diz que os jornais me chamam de reserva moral! Explica, também, que eu sou professor catedrático!” (RODRIGUES, 1993a, p. 790).

Por sua vez, muitos pobres veem na sua objetificação pelos ricos a chance de se dar bem e realizar sonhos de ascensão que lhes são vedados por meio do trabalho. E outros, como Boca de Ouro, que enriqueceu na prática do crime, sentem a volúpia da desforra através da humilhação sexual das grã-finas que o procuram, além de consumir sexualmente toda uma longa série de amantes suburbanas subjugadas por seu poder econômico e seu mito de homem viril. Por fim, ricos ou pobres, todos se desumanizam ao chafurdarem na lama do sexo sem amor, liberando seus demônios interiores. O resultado é sempre e inevitavelmente o isolamento, tal como o de Ismael e Virgínia, em *Anjo Negro*, fechados numa casa sinistra; ou o clã endógeno de Jonas em *Álbum de Família*, sozinhos numa fazenda no meio do nada, com o filho Nonô enlouquecido e animalizado depois de haver possuído sexualmente a própria mãe; ou Olegário, em *A Mulher sem Pecado*, sozinho depois da fuga da esposa com o chofer, após atormentá-la com insinuações de adultério; ou ainda Herculano, em *Toda Nudez Será Castigada*, com a segunda esposa morta por suicídio e o filho em fuga para a Europa com o ladrão boliviano que o violara.

O outro grande agente corruptor no jogo entre as classes sociais é o dinheiro, que muitas vezes aparece associado ao sexo. Por causa dele, vários personagens de Nelson Rodrigues rompem os limites da moralidade e também se desumanizam. Tal como no caso da degradação sexual, eles também acabam por se isolar quando isso acontece.

É comum que os próprios personagens sejam conscientes da contaminação do caráter dos indivíduos e das relações sociais pelo dinheiro. É o que assevera Salim Simão, em *Anti-Nelson Rodrigues*: “O dinheiro corrompe. Qualquer um.” (RODRIGUES, 1993a, p. 495). Em *Toda Nudez Será Castigada*, o cínico Patrício diz

ao irmão: “Você me insulta, porque me dá dinheiro! Insulta porque me paga!” (RODRIGUES, 1993a, p. 1077).

Há aqueles que acreditam que o poder monetário não tem limites. Para o mesmo Salim Simão, “o dinheiro compra tudo” (RODRIGUES, 1993a, p. 511). Na mesma peça, Gastão afirma que “dinheiro compra até amor verdadeiro, (...) também compra misericórdia” (RODRIGUES, 1993a, p. 512). Depois de enfiar cédulas nos bolsos do dentista, a quem ordena que substitua seus dentes perfeitos por uma dentadura de ouro, e ser questionado sobre se estava desacatando o profissional, Boca de Ouro, na peça homônima, retruca que “dinheiro não desacata ninguém” (RODRIGUES, 1993a, p. 882), destruindo com seu gesto a ética e o profissionalismo do outro. Depois de promover o defloramento de três mocinhas do subúrbio numa orgia que patrocina, Dr. Werneck, em *Bonitinha, mas Ordinária*, acredita que a virgindade delas pode ser simplesmente reconstituída por um médico que ele pagará.

Há todo um rol de personagens corrompidos pelo dinheiro. Zulmira, em *A Falecida*, envia o próprio marido traído para obter, com o amante, o dinheiro que tornaria possível realizar sua fantasia de um enterro de luxo. Em *Os Sete Gatinhos*, depois de perder as ilusões de casar a filha caçula à maneira tradicional, por dinheiro “Seu” Noronha abandona o emprego com a intenção de inaugurar na própria casa um bordel de filhas. Em *Boca de Ouro*, ao tomar conhecimento de que a mulher o trai com um homem da zona sul do Rio de Janeiro, Leleco diz a ela: “Você não pode ter amor por esse velho. É dinheiro. (...) Onde é que você enfia o dinheiro? O dinheiro que o velho lhe dá? (...) Você tem um amante. Amante rico. E vamos tomar dinheiro desse sujeito.” (RODRIGUES, 1993a, p. 907). Peixoto, em *Bonitinha, mas Ordinária*, marido comprado, diz para Edgard, noivo em processo de compra: “Você vai acabar como eu. Vai cair de quatro diante do dinheiro! Sabe o que é o dinheiro? O tutu?” (RODRIGUES, 1993a, p. 1026). Nem mesmo adolescentes de boa condição social escapam do miasma do dinheiro, como destaca Pola Negri ao definir o estabelecimento onde trabalha, em *Perdoa-me por Me Traíres*: “uma casa infanto-juvenil, que oferece alunas dos melhores colégios, a fina flor de dezessete anos para baixo, as filhas de famílias fabulosíssimas... vêm aqui, por dinheiro... (...) São pagas! Pagas!” (RODRIGUES, 1993a, p. 786).

Há os que, sentindo-se corrompidos pelo dinheiro, pretendem livrar-se dele para resgatar o amor de pessoas importantes em suas vidas, para purificar-se ou para começar

vida nova. Gastão, em *Anti-Nelson Rodrigues*, diz para a esposa: “Tereza, quero que, ao morrer, meu cadáver tenha de você e do meu filho uma coisa parecida com amor. Dou tudo em vida e só quero para viver um salário de contínuo.” (RODRIGUES, 1993a, p. 512). Embora vivendo sempre no limite e cometendo as maiores abjeções, já que a guerra nuclear pode estourar a qualquer momento e varrê-lo da face da Terra, Dr. Werneck, em *Bonitinha, mas Ordinária*, pretende se livrar de suas posses antes de deixar este mundo: “Eu estou me despedindo. Estou dando adeus. Adeus às minhas empresas, aos meus cavalos! Cavalos, adeus! Nós vamos morrer. Tudo vai morrer.” (RODRIGUES, 1993a, p. 1041). Embora nada verbalize sobre o ato de desfazer-se do dinheiro sujo como meio de salvação, ao jogar para o alto a grande quantia de cédulas extorquidas do amante de sua mulher, em pleno Maracanã, durante a final do Campeonato Carioca, Tuninho realiza um ato que fala por si mesmo.

Por fim, há aqueles que se recusam a vender-se por dinheiro. Pela raridade dessa atitude, uma peça em que isso acontece e em que ocorre o triunfo da honestidade fundamentada no amor foi intitulada *Anti-Nelson Rodrigues*. Após receber de seu patrão Oswaldinho, que há muito vinha assediando-a, um cheque de altíssimo valor por uma noite de sexo, Joice rasga a ordem de pagamento em pedacinhos, joga-os no rosto do rapaz e esbofeteia-o, antes de lhe dizer: “Seu idiota, não quero teu dinheiro, quero teu amor.” (RODRIGUES, 1993a, p. 516). E Edgard, em *Bonitinha, mas Ordinária*, age de forma semelhante após dilacerar-se em tentação. Somente depois de rasgar o cheque de cinco milhões que o compraria como marido de uma mocinha extremamente devassa, ele consegue se livrar da frase de Otto Lara Resende que justificava todas as desonestidades, podendo ver o nascimento do simbólico sol de uma vida nova em que poderá amar e ser amado por Ritinha.

Considerações finais

Como se viu, no teatro de Nelson Rodrigues as relações entre as classes sociais no Brasil são, muitas vezes, o pano de fundo para conflitos resultantes de forças que emergem da interioridade de suas personagens e entram em choque com os padrões morais que regem a vida em sociedade. Embora o foco de interesse do dramaturgo

esteja nesses conflitos, seu conhecimento profundo da cultura de nosso país – obtido numa trajetória biográfica muito intensa e muito densa, numa extensa atuação profissional como jornalista cobrindo os mais diversos campos da atividade humana e numa prática constante de leitura e reflexão crítica – permitiu que em suas peças as relações entre os diversos estratos da sociedade fossem apresentadas com a grande acuidade do excepcional observador e crítico da vida brasileira que ele foi. Infelizmente somos obrigados a constatar que, nos nossos dias, se os padrões morais se transformaram bastante em relação àqueles vigentes em meados do século passado, quase nada mudou na realidade social que ele expõe em seus trabalhos.

Referências

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993(a).

———. *A Menina sem Estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993(b).

SOUZA, Jessé de. *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato*. São Paulo: Leya, 2017.

Recebido em: 06/2/2019

Aceito em: 10/3/2019

O diário, um gênero da margem

Daniel da Silva Moreira

Université de Paris 13

moreiradsm@gmail.com

Resumo: A proposta deste texto é pensar o diário como um gênero que, embora historicamente praticado por todo tipo de pessoa, sempre possuiu uma identificação, uma aceitação e uma longa tradição de emprego por discursos da margem, o que se daria porque essa escrita oferece àquele que a mantém um terreno hospitaleiro ao registro e à discussão de temas que em outros gêneros literários seriam impraticáveis.

Palavras-chave: Diário; escritas da margem; auto-hospitalidade; gênero.

Abstract: The purpose of this article is to think on the diary as a genre which, even if historically practiced by all sorts of people, had always an identification, an acceptance and a long tradition of usage by discourses of the margin, what happens because this genre is capable of offer to his author a hospitable field to the record and discussion of themes which in other literary genres it would be impossible.

Key-words: Diary; writings of the margin; self-hospitality; gender.

Por que eleger para a própria escrita um gênero que “(...) já há um século e meio, é soterrado sob epítetos difamatórios, tratado sucessivamente de nocivo, hipócrita, sem valor, artificial, estéril, feminino, pueril, entediante, onanista, preguiçoso, neurótico,

prolixo, narcísico, fracassado, etc.”¹ (STIÉNON, 2009, p. 130, tradução minha). Minha proposta é que o diário seria muitas vezes escolhido por tratar-se de um gênero que, embora historicamente praticado por todo tipo de pessoa, sempre possuiu uma identificação, uma aceitação e uma longa tradição de emprego por discursos da margem², sendo frequentemente acolhido por grupos colocados fora do centro da sociedade, como as mulheres e os homossexuais, por exemplo. Isso porque, a meu ver, o gênero oferece àquele que o mantém um terreno hospitaleiro ao registro e à discussão de temas que em outros gêneros literários seriam impraticáveis, ou porque haja rejeição aos temas caros ao diarista, ou porque o próprio acesso à escrita e, sobretudo, à publicação, seja privilégio de um determinado grupo social. O conceito de auto-hospitalidade no diário, de que fala Philippe Lejeune, e que explorarei mais adiante, fornece um caminho para a compreensão da dinâmica de apropriação do gênero como uma escrita da margem, ele mesmo um gênero colocado às margens da literatura.

Uma das acusações que aparece com maior constância é, certamente, a de ser o diário um gênero “feminino”, pois ao mesmo tempo em que são as mulheres tidas como as maiores adeptas à prática, há nessa adjetivação uma clara intenção de rebaixar os diários ao mesmo estatuto inferior ao qual a mulher sempre foi relegada em nossa sociedade. Ele seria, então, algo de segunda classe quando comparado ao relevante e central, aos grandes gêneros “masculinos”. Deborah Rosenfeldt observa, num ensaio sobre políticas de gênero no mundo editorial, que mesmo nos gêneros considerados inferiores há uma preferência pela produção masculina:

Memórias, diários, ensaios e cartas – formas nas quais as mulheres escritoras se destacaram – foram crescentemente considerados gêneros subliterários, exceto para aquelas obras que tinham sido reconhecidas como literárias por tanto tempo que seu *status* era seguro. Conseqüentemente, a *Autobiografia* de Franklin, mas não as de Linda Brent, de Elizabeth Cady Stanton, ou de Mary Hunter Austin; os ensaios de Emerson ou Thoreau, mas não os de Margaret Fuller³ (ROSENFELDT, 1982, p. 21, tradução minha).

¹ No original: “(...) depuis un siècle et demi déjà, croule sous les épithètes diffamatoires, traité tour à tour de malsain, d’hypocrite, de nul, d’artificiel, de stérile, de féminin, de puéril, d’ennuyeux, d’onaniste, de paresseux, de névrotique, de bavard, de narcissique, de raté, etc.”.

² Em sociologia, o conceito de marginalidade está relacionado ao conceito de subcultura: “Uma *subcultura* é uma categoria de pessoas que partilham atributos, crenças, valores e/ou normas distintivos que os posicionam à parte de alguma maneira significativa da cultura dominante. Este conceito tem sido aplicado a distinções abrangendo desde categorias étnicas, religiosas, regionais e etárias até aquelas categorias que se presumem serem “desviantes” ou marginalizadas em relação à sociedade como um todo” (KENDALL, 2014, p. 58, tradução minha).

³ No original: “Memoirs, diaries, personal essays, letters — forms in which women writers have excelled — were increasingly considered subliterate genres, except for those works that had been acknowledged

O que a autora diz está em acordo com a constatação que Philippe Lejeune faz em *Journaux personnels, les femmes écrivent, les hommes publient* [Diários pessoais, as mulheres escrevem, os homens publicam], de que apesar do lugar-comum de que o diário seria um gênero “feminino” – o que pode até ser verdadeiro no plano da prática, pois as mulheres são mais constantes e prolíficas em seus escritos –, são majoritariamente os homens a serem vistos com interesse pelo mercado editorial (Cf. LEJEUNE, 2000, p. 45-46).

Cynthia Gannett, em *Gender and the journal: Diaries and academic discourse* [Gênero e diário: os diários e o discurso acadêmico], faz um estudo sobre a utilização de diários em sala de aula e sobre a relação destes com a escrita acadêmica, tendo sempre uma problemática de gênero em vista. A autora se ocupa dessas questões de gênero relacionadas às tradições de manutenção de diários, mostrando que, desde o início dessa prática, homens e mulheres o fizeram de modo distinto. Ela teoriza que, em inglês, essa diferença estaria expressa até mesmo na palavra usada para se referir ao gênero, enquanto as mulheres praticariam o “diary”, uma forma privada, pessoal e diária de narração, os homens teriam para si o “journal”, uma forma pública e prestigiosa de escrita. Ela mostra ainda como professores e alunos, ao empregarem o diário em seus cursos, continuam a pagar tributo a essa divisão entre práticas femininas e masculinas. Gannett não deixa de abordar o preconceito contra o diário – a multiplicidade de nomes seria apenas mais uma expressão da tensão existente – e, para compreendê-lo, elabora um cuidadoso histórico das razões que propiciaram que o diário se tornasse um meio de expressão para as mulheres, uma saída para o silêncio que lhes foi socialmente imposto durante a maior parte da história do Ocidente.

A autora começa esse histórico lembrando que, desde os anos de 1970, a crítica – incluindo os pós-estruturalistas, a crítica psicanalítica, a crítica feminista e a estética da recepção – começou a trabalhar no sentido de expor como as ideologias de gêneros literários e de cânone são criadas *de e para* a elite, europeia, branca, heterossexual e masculina. Os estudos literários reabriram, assim, o questionamento sobre os limites entre público e privado, entre literatura e letramento e entre formas de discurso

as literature for so long that their status was secure. Hence Franklin's Autobiography, but not that of Linda Brent, Elizabeth Cady Stanton, or Mary Hunter Austin; Emerson's or Thoreau's essays, but not those of Margaret Fuller”.

tradicionais e não-tradicionais. Esses questionamentos, de acordo com Gannett, ajudaram a evidenciar o diário como um conjunto de discursos marginalizados, sendo a tradição de diários de mulheres marginalizada mesmo dentro desse grupo (GANNETT, 1992, p. 120).

Gannett prossegue afirmando que, ao longo da história – ela fala sobretudo nos EUA, após o fim do século XVIII –, havia um número consideravelmente menor de mulheres alfabetizadas que de homens, o que certamente impediu um grande número delas de escrever um diário. Mas acrescenta que, ao longo do tempo, houve um aumento do número de mulheres alfabetizadas, muitas das quais quiseram dar forma a seu mundo e ao mundo de suas mentes em alguma forma de escrita. Para elas, a escrita privada de um diário seria certamente melhor tolerada socialmente que formas de escrita mais públicas, prestigiosas e masculinas (GANNETT, 1992, p. 120-121).

Sendo assim, o que é possível constatar é que, em situações desfavoráveis, de marginalização e precariedade de poder, a forma que historicamente se afigurou como uma alternativa de expressão, nesse caso para as mulheres, foi a do diário, especialmente adequado a isso por seu caráter privado. Cinthia Gannett faz eco às proposições de Rosenfeldt e Lejeune sobre a situação paradoxal de, mesmo quando muitos críticos dizem ser o diário um “(...) gênero para o qual as mulheres sentiram-se especialmente atraídas”⁴ (MALLON *apud* GANNETT, 1992, p. 125, tradução minha), a verdade é que, olhando para as obras de fato saídas a público, poder-se-ia ter a impressão de que são os homens seus maiores praticantes. A autora, citando Brian Dobbs, fala em como, através dos tempos, o diário forneceu um “ouvido solidário às mulheres para confidenciarem opiniões que teriam sido consideradas demasiado ultrajantes para a sociedade em que elas viviam”⁵ e, ainda, uma saída para as “qualidades humanas tais como inteligência, percepção e sensibilidade”⁶ (DOBBS *apud* GANNETT, 1992, p. 125, tradução minha). É interessante notar, e acho que esse ponto seja extremamente valioso para a minha reflexão, que há a atestação da existência de um certo sentido transgressor naquilo que se registra no diário. Mais adiante, Gannett encontra ainda outras características positivas do diário, responsáveis por sua adoção

⁴ No original: “(...) genre to which women have always felt especially drawn”.

⁵ No original: “sympathetic ear for women to confide opinions which have been considered too outrageous for the society they lived in”.

⁶ No original: “human qualities of wit, perception, and sensitivity”.

plena na vida de inúmeras mulheres ao longo do tempo, segundo a autora, diários “(...) foram um tipo de prática de escrita que permitiu a expressão de um senso de identidade relacional organizado, sendo flexíveis o suficiente para permitir a descontinuidade, lacunas e silêncios, que eram uma parcela inevitável da vida feminina”⁷ (GANNETT, 1992, p. 148, tradução minha). Assim, o diário proporcionaria a quem o mantém uma forma de estar no mundo e de se inserir na sociedade mesmo numa situação em que esse espaço fosse comumente negado, uma vez que, através dele, a identidade é construída também em seu caráter relacional, ou seja, construída em relação às outras identidades do grupo social. Quem mantém um diário reflete sobre o mundo que o rodeia e constrói a si mesmo de acordo com os seus interesses e finalidades, mas também em relação com as representações simbólicas de seu grupo. Além disso, a prática diarística permitiria, por sua fragmentação e flexibilidade características, ser um meio de expressão em sintonia com os tipos de vivências aos quais as mulheres sempre foram condicionadas.

Cynthia Gannett termina por dizer que, ainda que as mulheres tenham conquistado acesso a gêneros textuais anteriormente reservados aos homens, principalmente nos meios acadêmicos e públicos, a importância dos gêneros marginais, aos quais elas foram historicamente direcionadas, é indiscutível:

(...) mesmo nos domínios discursivos não-acadêmicos e não-públicos aos quais as mulheres foram frequentemente relegadas, muitas delas encontraram caminhos para utilizar o diário para conectar empoderamento pessoal e intelectual. No que algumas vezes é chamado de “zona selvagem” do diário, as mulheres têm sido capazes de explorar seus próprios mundos e o mundo com menos interrupção ou julgamento. Elas puderam descobrir elas mesmas como sujeitos, aprender como trabalhar através da linguagem e inscrever a si mesmas textualmente no mundo e aprender a ouvir suas próprias vozes e sua experiência⁸ (GANNETT, 1992, p. 149, tradução minha).

Desse modo, pode-se ver que o diário pode constituir-se numa ferramenta de empoderamento para grupos marginalizados pela sociedade. Se uma das grandes estratégias de marginalização é o silenciamento, a interdição de discurso e de

⁷ No original: “(...) were a kind of writing practice that allowed for the expression of a relationally organized sense of self and were flexible enough to allow for the discontinuity, gaps, and silences that were an inevitable part of female life”.

⁸ No original: “(...) even in the nonacademic, nonpublic discursive domains women have often been relegated to, many women have found ways to use the journal to connect personal and intellectual empowerment. In what is some times called the “wild zone” of the journal, women have been able to explore their world and *the* world with less interruption or judgment. They could discover themselves as subjects, learn how to work through language to inscribe themselves onto the world textually, and learn to listen to their own voices and experience”.

representações simbólicas, o diário permite, como Gannett coloca muito adequadamente, que o sujeito se veja como tal e, ainda mais importante, que se inscreva textualmente no mundo, adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica.

A partir disso, minha proposta é pensar o diário como uma escrita da margem, um estatuto que sua marginalidade em relação ao cânone dos “grandes” gêneros literários e seu emprego secular pelas mulheres como estratégia de expressão num mundo que lhes nega poder e visibilidade ajudam a confirmar. Assim, da mesma maneira como se afigurou às mulheres como uma alternativa, ousou dizer que o mesmo pode ter ocorrido a outros grupos, que podem ter visto na prática diarística um modo de utilizar uma forma escritural de cunho privado para romperem o silêncio imposto, tudo isso feito na relativa segurança proporcionada pelo gênero. A negação de voz e de visibilidade a esses outros possíveis grupos colocados à margem, se não igual a das mulheres, vai ser muito próxima ou ter muitos pontos de contato. E o diário vai aparecer igualmente como uma resposta de empoderamento e marcação de espaço simbólico na sociedade.

Um componente fundamental para a utilização do diário por grupos colocados à margem da sociedade para nele exprimir aquilo que é considerado interdito ou polêmico é a possibilidade da auto-hospitalidade presente no gênero. Philippe Lejeune fala um pouco sobre como o diarista se sente livre das possíveis opressões que poderiam existir, por exemplo, em gêneros mais públicos:

Um diário é um lugar onde não se tem medo de fazer erros de ortografia, nem de ser burro. É claro que desde que criaram o péssimo hábito de publicar diários, muitas pessoas mostram sua intimidade vestida de paletó e gravata. Mas vocês e eu calçamos nossas velhas pantufas e não damos a menor bola para isso (LEJEUNE, 2008, p. 291-292).

Dessa feita, no diário, seu autor vai experimentar uma sensação de liberdade e segurança, ou ao menos pode fazê-lo se assim o desejar. Lejeune prevê ainda a possibilidade das posturas artificiais ou controladas, justamente porque se pensa na futura publicação das entradas, o que creio que seja importante de se levar em conta no caso de diários de escritores, nos quais quase sempre há a ideia de uma possível edição. Contudo, o principal ensaio do autor sobre a questão da auto-hospitalidade é *Luculus vem jantar com Luculus*, em que Lejeune fala mais detalhadamente sobre a forma como o diário se constitui num terreno seguro para aquele que o mantém, o que, a meu ver, é

justamente o que possibilita seu emprego para desenvolver identidades e discursos da margem:

O universo do papel é, como uma casa aonde somos convidados, um espaço protegido, onde as leis do mundo exterior estão suspensas: os atos não têm as sanções e consequências que teriam do lado de fora (...). Isso não quer dizer que tudo é permitido: o convidado respeita o anfitrião, observa as regras e usos da casa. Não se trata de um espaço sem lei. Mas o anfitrião que é seu próprio convidado pode decretar uma lei mais ou menos rigorosa. Há casas nas quais nos obrigam a usar pantufas. A auto-hospitalidade não significa necessariamente displicência. Trata-se, em geral, de uma mistura original de regras e liberdades (LEJEUNE, 2008, p. 310).

No diário, o diarista encontra um ambiente em que cessam todas as regras exteriores e, assim, ele não está mais em desvantagem perante leis ou padrões criados à sua revelia, não há mais assuntos e comportamentos proibidos ou questionáveis. Na verdade, como detentor de todo o poder em seu mundo de papel, ele é livre para criar novas regras que lhe sejam adequadas, que lhe permitam criar e se exprimir do modo exato que deseja, ainda que observe e mantenha, talvez até inconscientemente, algumas normas existentes. Segundo Lejeune, houve na história do diário dois momentos distintos em que o autor se voltou para o texto em busca de apoio:

Façamos agora um grande salto dentro da História do diário. Existiram dois grandes movimentos de interiorização. O mais antigo foi o da autovigilância. Instalar um juiz no interior de cada indivíduo. (...) Encontraremos esse lugar-comum educativo ao longo de toda a história do diário. (...) A outra interiorização, em voga hoje e inversa à anterior, é a do olhar amigo. Essa é tardia: quase não há vestígios dela antes da segunda metade do século 18. Não se trata mais de incorporar um confessor, mas um confidente. O amigo a quem se pode dizer tudo, que não julgará, compreenderá e se calará (LEJEUNE, 2008, p. 312).

Houve, então, um primeiro momento em que o diário guardava um sentido confessional, mas com o conceito de “confissão” herdado da tradição religiosa e, portanto, o intuito da escrita seria de, a partir do exercício de autoavaliação, descobrir seus erros, corrigir-se e adequar a si mesmo aos padrões do mundo, ou de um deus. Surgida mais tarde, a vertente contrária à anterior faz do diário um ombro amigo, um repositório de tudo aquilo que não se pode dizer a mais ninguém, mas com a segurança e a garantia de que esse amigo vai aceitar, entender e permanecer em silêncio. Se o diário é um gênero adequado para quando se está só, como se vê ao desempenhar a função de “desabafar” (Cf. LEJEUNE, 2008, p. 262), também cumpre seu papel quando, ainda que rodeado de pessoas, o diarista se vê sem interlocutores adequados,

capazes de compreender integralmente e benevolmente sua mensagem. Mesmo longe do olhar do outro, o diarista pode muito bem permanecer inseguro de si ou ter o pensamento turbulento e, mais uma vez, o diário permite a possibilidade de olhar para si. Assim, quando nem nós mesmos nos reconhecemos como um interlocutor possível “(...) o diário oferece o simples apoio de um compromisso; é um testemunho fiel, estável, diferentemente da mente do autor (...)”⁹ (PACHET, 2001, p. 105, tradução minha), como diz Pierre Pachet, em *Les baromètres de l'âme* [Os barômetros da alma]. Tudo isso somado, imagino que, quer seja para mulheres, quer seja para homossexuais, enfim, para aquele que lida com o silêncio e com a situação de estar relegado à margem da sociedade, o diário passa a representar uma resposta, um caminho possível para a elaboração de si. É desse modo que o diário supera os muitos séculos de detração que pesam sobre ele e torna-se uma opção concreta para o sujeito, especialmente para aqueles pertencentes às minorias.

Por fim, destaco uma fala do historiador brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy que, ao ser questionado numa entrevista sobre as razões de escolha do diário por Carolina Maria de Jesus, sendo que à época de publicação ela já produzira em inúmeros outros gêneros, nos diz algo que pode ser de grande interesse para o argumento que venho desenvolvendo:

Há ainda mais um aspecto a ser revelado em favor da aceitação dos diários. Afora grandes figuras do universo da política e da cultura, tipos sempre masculinos, a produção literária brasileira virava as costas às biografias e diários. No âmbito da contracultura, porém, tivemos alguns diários – puxados pelo de Carolina – que vieram à luz. Um deles foi *O inferno é Deus*, de Maura Lopes Cançado; outro, de Walmir Ayala (em dois volumes) sob os títulos *Difícil é o reino* (1962) e *O visível amor* (1963). Cabia nesse cenário a vida de loucos, pobres, homossexuais. Com isso, garante-se que também o fato de ser um “gênero novo” ajudou (MEIHY, 2014, p. 01).

Meihy lembra a rejeição brasileira às escritas de si, capaz de cessar apenas quando o autor fosse homem (obviamente heterossexual) e detentor de posição política ou cultural de relevo. Porém identifica, ao mesmo tempo, a presença de uma corrente de contracultura¹⁰ no início dos anos de 1960 que, impulsionada pela publicação dos diários de Carolina, um acontecimento literário e editorial sem precedentes até então,

⁹ No original: “(...) le journal fournit le simple support d'un engagement; il est un témoin fidèle, stable, à la différence de l'esprit de l'auteur (...)”.

¹⁰ Em sociologia, “uma *contracultura* é um grupo que rejeita fortemente valores e normas dominantes da sociedade e busca estilos de vida alternativos” (KENDALL, 2014, p. 60, tradução minha).

proporcionou que outros textos viessem a público. O autor dá como exemplo o diário de Maura Lopes Cançado, cujo título cita erradamente, pois na verdade o volume se chama *Hospício é Deus*, e em que ela trata de suas experiências em diversas internações em instituições psiquiátricas. E também os dois volumes dos diários de Waldir Ayala (o autor possui ainda um terceiro volume que só viria a ser publicado em 1976) em que o autor toca, de um modo claro como nunca havia ocorrido na literatura brasileira até então, em suas vivências homossexuais. O que se pode concluir é que, de fato, houve a partir daquele momento um espaço para a expressão de grupos minoritários dentro do ambiente cultural predominantemente conservador e elitista brasileiro e, ainda, que foi através de diários que, talvez pela primeira vez, pobres, mulheres, doentes mentais e homossexuais tomaram a palavra para si e foram protagonistas de suas próprias representações e narrativas. A novidade do diário, ao menos no Brasil, também procede, uma vez que foi apenas por volta da segunda metade do século XX que as escritas de si começaram a tomar corpo no país. Nesse sentido, talvez a “ajuda” dessa “novidade” fique por conta do fato de que, numa apropriação feita a um gênero que não conta com uma longa tradição numa determinada literatura, as possibilidades de moldar esse gênero são mais amplas, não há grandes mestres do passado ou do presente a quem pagar tributo, não há formas e temas engessados a que seguir, enfim, há um decisivo componente de liberdade que permite inventar de acordo com seus desejos e necessidades.

Referências

GANNETT, Cinthia. *Gender and the journal*. Diaries and academic discourse. Albany: State University of New York Press, 1992.

KENDALL, Diana. *Sociology in our times: The Essentials*. 10. ed. Boston (USA): Cengage Learning, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *Journaux personnels, les femmes écrivent, les hommes publient. La Faute à Rousseau*: publicação da Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, Ambérieu-en-Bugey, n° 24, p. 45-46, jun. 2000.

———. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Entrevista com José Carlos Sebe Bom Meihy. *Estado de Minas*, Caderno Pensar, Belo Horizonte, p.01-02, 17 maio 2014. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/autores/40/entrevistabommeihy1.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2016. Entrevista concedida aos pesquisadores do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (UFMG).

PACHET, Pierre. *Les baromètres de l'âme*, naissance du journal intime. Paris: Hachette, 2001.

ROSENFELDT, Deborah. *The Politics of Bibliography*. In: HARTMAN, Joan E.; MESSER-DAVIDOW, Ellen. *Women in Print I: Opportunities for Women's Studies Research in Language and Literature*. New York: Modern Language Association, 1982.

STIÉNON, Valérie. Roland Barthes et son Journal: de l'inclination à la délibération. *Études françaises*. Montréal (Québec), vol. 45, n° 3, jan. 2009, p. 129-150. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/038862ar>>. Acesso em: 24 out. 2016.

Recebido em: 31/1/2018

Aceito em: 11/2/2019

Benito Petraglia

Universidade Federal Fluminense

benitop@id.uff.br

Resumo: Este artigo procura, através do romance *A tradutora*, de Cristovão Tezza, estudar o que chamou de “romance contemporâneo do tempo presente”. Mais especificamente aborda, no conceito aristotélico, nesses romances. Ou seja, o tratamento de temas muito recentes, ainda não sedimentados pela história e pelo tempo.

Palavras-chave: mito; romance contemporâneo; tempo presente.

Abstract: This article aims, through de novel *A tradutora*, by Cristovão Tezza, to study what the author named “contemporary novel of present time”. More specifically it addresses the myth, in the Aristotelian concept, in those novels. That is, the treatment of themes very recent, not settled by history and time.

Keywords: myth; contemporary novel; present time.

“Não tenho nenhuma certeza, não queria falar nem escrever sobre isso porque ainda não está bem pensado, não está pronto.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 77).

Eu poderia repetir integralmente as palavras com que Davi Arrigucci Junior dá partida à roda de discussão, realizada em 1978, sobre alguns romances da década de 1970. Poderia repetir, insisto, e com um agravante no caso presente – talvez em nenhum momento esteja “bem pensado” nem “pronto”. Certamente isto se deve, em altíssimo grau, às deficiências do articulista. Mas me permitam a autoindulgência de supor que uma pequena parte fica por conta da natureza do assunto.

Trata-se do romance *A tradutora* (2016), de Cristovão Tezza. Ou, mais propriamente, dos desdobramentos teóricos que a obra suscita. Vamos então primeiramente ao enredo.

A história se passa em Curitiba, em 2014, poucos meses antes da Copa do Mundo. Segue de perto, durante três dias, a vida de Beatriz, a protagonista e tradutora do título. Contratada como intérprete, ela acompanha, nesse período, o alemão Erik Howes, assessor da FIFA, na visita que ele faz a Curitiba para avaliar o estádio da Copa. Ao mesmo tempo, contratada também pelo editor Chaves, traduz um ensaio do fictício pensador catalão Felip T. Xaveste.

Esta é, por assim dizer, a cena externa e atual da narrativa, porque, na verdade, ela “se organiza inteiro pelo jogo da memória” da personagem principal, como diz o autor (TEZZA, 2016b, p. 6). Diria, de modo mais abrangente, que ela se desenrola dentro da consciência de Beatriz, pois, embora a evocação do passado seja a ação predominante, ela igualmente projeta planos para o futuro.

Os eventos correspondem basicamente às seguintes situações na ordem cronológica do mais antigo para o mais recente: relacionamento amoroso de três anos com o escritor Paulo Donetti, que ela vai romper; caso mal resolvido, há um ano, com o pai de sua amiga, num final de semana em uma cidade do litoral do Paraná; jantar com o editor Chaves em São Paulo, durante o qual surge o namorado Donetti; tradução do livro de Xaveste, cujos fragmentos “permeiam a narrativa inteira como pontos frios de reflexão”(TEZZA, 2016b, p. 6); e acompanhamento do assessor da FIFA em encontro protocolar com autoridades e em visita aos pontos turísticos de Curitiba.

Os temas tratados no romance são de um presente imediato e de um elevado teor polêmico: os bastidores suspeitos do futebol, o questionamento da realização da Copa do Mundo no Brasil, a política de cotas raciais, a crise do governo Dilma, as manifestações de junho de 2013.

Como se vê, um enredo ralo, cujo eixo gira em torno da personagem Beatriz; de modo que um narrador onisciente se cola à protagonista; e a segue tão de perto que parece estar onde ela está: “No momento em que corria para cá, ficou vagamente na cabeça a imagem de um envelope avançando sob a porta da sala, ouviu um ruído” (TEZZA, 2016a, p. 12; grifo meu); “olhando no relógio, decidi esperá-lo no hall do hotel, e não *aqui* nesta sala horrível” (TEZZA, 2016a, p. 91; grifo meu); ou talvez isso ocorra em função da maneira como o romance é construído, que, por sua vez, é a

maneira como o personagem Donetti pretende escrever seu novo romance: “a representação da simultaneidade da consciência” (TEZZA, 2016a, p. 194).

Com efeito, é uma narrativa em que há mais tessitura do que fábula, ou “mais intriga do que trama”, que é como o autor classifica a “boa literatura” (TEZZA, 2016b, p. 6). É uma narrativa complexa. Exige do leitor muita atenção para identificar aqueles eventos e temas mencionados, os quais se embaralham e se misturam na consciência da protagonista. Uma indicação dessa complexidade nos é fornecida por Donetti, que pede a Beatriz a sua opinião sobre o romance que começou a escrever:

- ... de modo a incluir simultaneamente os diferentes pontos de vista na mesma sequência narrativa, Beatriz. Uma fusão de eus e eles, mas sempre a partir de um único eixo. Uma espécie de... de apreensão do caos dos nossos modos de perceber o mundo. Uma coisa que está na frase. (TEZZA, 2016a, p. 50).

Assim, a forma da narrativa que Donetti começa a escrever é a que o leitor tem diante de si, e cujo eixo é a personagem Beatriz.

Receio, no entanto, que o romance não se tenha realizado a contento. Esse juízo leva em conta não apenas razões isoladas de minha parte, mas atenta igualmente para as considerações do próprio autor. Em outras palavras, *A tradutora* não cumpre os objetivos do autor nem acata as observações teóricas do ex-professor de Letras da UFPR. Não consegue, para começar, “extrair o que há de permanente no instante fugaz.” (TEZZA, 2016b, p. 6). O circunstancial representado por aqueles eventos, mas sobretudo por aqueles temas referidos, não transcendem, não se transfiguram em verdade “permanente”. A narrativa tenta suprir uma “história que não pôde ser contada.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1999, p. 84). Lá, em face da censura imposta pelo regime pós-golpe de 1964. Aqui, porque são temas ainda não consolidados, não sedimentados, ainda em disputa ideológica, como as manifestações de junho de 2013.

Observe-se agora este pequeno texto:

“O jornalismo que temos é só o retrato do país, somos um país dolorosamente inculto, corrupto e pobre, todos dependentes da máquina do Estado.

“A universidade pública brasileira, que cresceu no Brasil de modo tentacular a partir dos anos de 1970, e seguiu num movimento de expansão que prossegue até hoje, acabou por se transformar numa gigantesca estatal.

“Em muitos países, a cultura de Estado, cevada capilarmente no sistema educacional e adubada psicologicamente pelo escapismo utópico, cria um gigantesco e poderoso estamento de funcionários privilegiados e impermeáveis à mudança.

“A utopia da esquerda, que nunca tem chão, principalmente no Brasil, num momento delirou que estava no poder. O Brasil ama perdidamente o Estado.”

Alguém duvidaria tratar-se de um texto uno, coeso e coerente, que tem por objeto, de forma enfática, a crítica ao Estado, ao seu gigantismo? Tal ênfase decorre da presença da palavra “Estado” e seu cognato “estatal” nos quatro parágrafos. Em três ocasiões terminam o parágrafo, como uma espécie de corolário do que se tenta demonstrar. Está presente nas instituições, no “jornalismo” (primeiro parágrafo), na “universidade pública” (segundo parágrafo), em suma, é uma “cultura de Estado” (terceiro parágrafo). Seu gigantismo é ressaltado pela repetição do adjetivo “gigantesca/o” (segundo e3 terceiro parágrafos), sendo a “utopia da esquerda” o fecho explicativo que dá remate ao argumento.

O leitor desconfiado fareja a farsa. E tem razão. Apresso-me em desmontar a fraude e dizer a verdade. O texto é de inspiração coletiva. Foi concebido a quatro cabeças. O primeiro, terceiro e quarto parágrafos estão no romance; pertencem, respectivamente, a Donetti (p. 154), Chaves (p. 154) e Xaveste (p. 146). O segundo está em *O espírito da prosa* (2012, p. 145) e pertence ao escritor Cristovão Tezza.

De todo modo, o embuste revela “problemas” que contrariam as próprias ideias do autor sobre a narrativa de ficção. Assim, para ele, “toda obra ficcional bem realizada sabe mais do que o seu autor, ultrapassa-o, *transborda os seus limites pessoais*, porque sua matéria fundamental são linguagens coletivas, *vozes distintas e contraditórias*.” (TEZZA, 2017, p. C6; grifos meus).

Pelo que vimos, no entanto, dos fragmentos apresentados, não parece haver neles “vozes distintas e contraditórias” e nem bem o seu autor “transborda os seus limites pessoais”. Em relação ao último aspecto, pode-se dizer que existe uma confluência entre os estilos e pontos de vista de Xaveste e do autor. Além do exemplo citado, acrescento outros dois, em que julgo não ser fácil identificar a autoria.

O primeiro versa sobre drogas:

“Naquela época [anos 60], o espírito contestatório errático e individualista (quando à margem das utopias políticas de esquerda, que corriam, caretas, em outro trilho) encontrava na droga uma espécie de álibi perfeito.” (1)

“A droga nos grotões degradados da América Latina, se tornou a única sustentação prática da velha utopia revolucionária (e, pode-se esperar, em breve será também do terrorismo islâmico global, assim como a papoula financiou o Talibã desde o desastre da ocupação soviética).” (2)

O segundo sobre multiculturalismo ou estudos culturais:

“A ilusão multicultural, no seu limite, promove a paralisia ética de uma imaginária ‘fundação natural’ de todas as coisas, necessariamente equivalentes entre si, descartadas para sempre as hierarquias oral, cultural, política ou estética.” (3)

“Para boa parte dos estudos culturais atuais, empenhados em esvaziar até a última gota o sangue azul que as chamadas artes literárias manteriam atavicamente em sua autoimagem, a hierarquia valorativa da literatura já seria, por si mesma, uma violência, e a referência do Ocidente como padrão universal da literatura apenas a dominação do velho imperialismo em sua forma mais insidiosa.” (4)

Como na especiosa montagem daqueles quatro parágrafos anteriores, estes dois pares de exemplos formam, cada um, uma unidade de sentido. O primeiro descreve a evolução do papel das drogas no tempo. De um uso individualista, contestatório e algo romântico nos anos 60 para o pragmatismo do financiamento de revoluções e terrorismos nos anos recentes. O segundo enfoca, de modo crítico, a abolição das “hierarquias” promovida pelo multiculturalismo ou estudos culturais.

Cessada a disposição de lograr o leitor, digo logo que os fragmentos (2) e (3) pertencem a Xaveste e se encontram, respectivamente, nas páginas 40 e 51 do romance (2016a); os outros dois, (1) e (4), têm como proprietário Cristovão Tezza e estão, respectivamente nas páginas 89 e 46 de sua autobiografia literária, *O espírito da prosa* (2012).

Torna-se, então, aceitável ao leitor admitir que o fictício Felip T. Xaveste pode figurar como um outro nome para o escritor Cristovão Tezza. Nesse caso, ele estaria diante de um não romance, uma não ficção. Não, não sou eu que o digo, é o escritor:

Se o leitor aceita que as palavras que lê agora são a expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas ou enganadoras que sejam, ele estará diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional ou direta da verdade) (TEZZA, 2012, p. 15).

Desse modo, receio que, de fato, *A tradutora* pareça mais um ensaio do que um relato de ficção e corra o risco de envelhecer, em razão de seu caráter mais documental do que ficcional.

A partir de agora, este artigo toma outro rumo, inflete para a especulação. Como está dito no início dele, buscarei refletir sobre os desdobramentos teóricos que uma obra supostamente malograda proporciona. Curiosamente, em outra autobiografia literária (*Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira dizia que aprendeu muito com os poemas não tão bem concebidos. Neles se acusava o que se devia evitar. Se tal observação pode parecer simplória, do tipo “com os erros é que se aprende”, no âmbito da literatura, ela

motiva pelo menos duas implicações que julgo valiosas: a primeira é que a obra de arte precede a teoria, ou a teoria se constitui a partir da obra; a segunda é que a teoria se enriquece com a crítica judicativa fundamentada.

“Romance contemporâneo do tempo presente”. Pode parecer redundante. O emprego do título é para estabelecer a distinção entre os romances contemporâneos que utilizam fatos do presente como assunto e os que se valem de acontecimentos estáveis do passado para ambientar o relato.

Tomo a expressão “tempo presente” da denominação formulada em 1978 pelo historiador francês François Bédarida – *histoire du temps présent* (FERREIRA, 2000, p. 120). A “História do tempo presente” tem por fim compreender os acontecimentos recentes da história. Era consenso entre os historiadores, sobretudo a partir da “escola dos *Annales*” (1929), que as estruturas duráveis, isto é, os fenômenos de longa duração, eram mais importantes do que as intercorrências de conjuntura, de curta duração. Sustentava-se a necessidade de distanciamento temporal para se alcançar uma visão retrospectiva sobre acontecimentos cujo desfecho já fosse conhecido.

Desse modo, o “século XX recebeu o estigma de objeto de estudo problemático, e a legitimidade de sua abordagem pela história foi constantemente questionada.[...] O risco [era] cair no puro relato jornalístico.”(FERREIRA, 2000, p. 117). “Atualidades e disputas políticas candentes não faziam parte de suas [dos historiadores] preocupações intelectuais.” (SAYURI, 2017, p. 3).

Entretanto, acontecimentos marcantes do século XX que repercutem para além de seu tempo, como a revolução soviética, a ascensão dos EUA como potência, as guerras, não podiam ficar a descoberto dos estudos históricos. Daí a emergência desta linha teórica, a “História do tempo presente”, que

nasceu de uma demanda social para responder a um ‘passado que não passa’, para usar a expressão de Rousso [Henry Rousso, historiador francês]. Isto é, um passado cujas consequências e traumas se fazem sentir de modo muito vivo no presente, sendo alvo de usos políticos e distorções nas disputas atuais (JOFFILY *apud* SAYURI, 2017, p. 3).

É certo que a narrativa histórica e a prosa romanesca guardam entre si algum grau de parentesco. Podemos, então, transportar para o romance contemporâneo as “atualidades e disputas políticas” que se prestam a “distorções”? Ou não, e teríamos que voltar à velha poética aristotélica para demarcar a diferença entre as duas?: “Diz um [historiador] as coisas que sucederam, e outro [poeta] as que poderiam suceder. Por isso

a poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249).

A verossimilhança, portanto, daria superioridade ao poeta ou ao produtor do romance sobre o historiador, preso a uma verdade particular.

Retornamos outra vez à questão: com que elementos o romancista deve figurar sua representação para torná-la universal e filosófica? Milton Hatoum, por exemplo, é um escritor que prega e realmente professa em seus romances a doutrina do distanciamento entre o tempo do discurso e o tempo da história: “O tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente do escritor forma uma névoa narrativa.” (HATOUM, 1996, p. 13).

A literatura que mais lhe interessa é a que “fala sobre a reconstrução de ruínas, sobre uma época que já esquecemos ou pensamos ter esquecido” (HATOUM, 1996, p. 8). Ele contrailustra essa feição de sua literatura com o fracasso que foi a tentativa de escrever, ainda nos anos 70, um romance político sobre o período da ditadura:

Percebi que o meu texto nada mais era do que uma crônica dos acontecimentos recentes. Tudo o que eu escrevia ainda estava no tempo, quero dizer no tempo quase-presente, como se o texto fosse uma roupagem sobre eventos ainda vivos, talvez vivos demais na minha memória.

[...]

A minha vivência daqueles acontecimentos ainda não tinham sido diluídos pelo tempo. Eram cenas vivas demais, que, em sua crueza, acenavam apenas para o factual. (HATOUM, 1996, p. 7-8)¹

Estaríamos diante de uma fatalidade doutrinária? A execução plena de uma narrativa só seria obtida se o autor observasse esse distanciamento temporal? Nesse caso, a ficção estaria interdita para o que chamei de “romance contemporâneo do tempo presente”? E a limitação da ficção não acarretaria a limitação da teoria? Assim como o século XX representou um óbice para os historiadores, o romance do tempo presente representará o mesmo para a crítica?

Deve-se atribuir, como afirmei no princípio deste artigo, a máxima parte dessas interrogações às insuficiências de quem o escreve, mas, repito, espero dos leitores a complacência de admitir que uma mínima parte delas se constitui um desafio para a crítica universitária. Com o desaparecimento do último crítico impressionista (Wilson Martins), o risco do julgamento a quente caiu inteiro no colo da academia. Não faz

¹ Quarenta anos depois, com o recente lançamento do primeiro volume – *A noite da espera* (2017) – da trilogia *Um lugar mais sombrio*, Hatoum parece começar a acertar as contas com o passado.

muito tempo os Cursos de Letras só alcançavam a literatura de Guimarães Rosa. Agora ela caducou para os fóruns de literatura contemporânea.

A profusão de obras e autores com o avanço das tecnologias de editoração; a realização crescente de simpósios, seminários e fóruns sobre literatura contemporânea; o surgimento de revistas acadêmicas especializadas; a emergência de novos prêmios literários – tudo isso vem criando uma demanda por avaliação a qual os Departamentos de Letras não têm como se furtar a satisfazer.

Além disso, tal como os historiadores sentiram a necessidade de intervir nos acontecimentos do século XX, os críticos de literatura não podem evitar o que o pensador alemão Hans Ulrich Gumbrecht intitula “amplo presente”, que assim caracteriza:

Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, *os passados* inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem (2015, p. 16; grifos do autor).

Para ele, “os cientistas do espírito”, os “humanistas têm a obrigação e o privilégio de praticar o ‘pensamento de risco’”. (GUMBRECHT, 2015, p. 12). Até mesmo os clássicos são passíveis de revisão, em face desse “amplo presente”: “a nossa nova relação com os clássicos, ainda difuso exercício, surgiu de uma alteração em nossa construção do tempo.” (2015, p. 94).

Mas seria possível sistematizar um conjunto de regras (resisto a empregar a palavra “teoria”, grande demais para o que se apresenta também como “difuso exercício”), um conjunto de regras cabíveis à ficção do tempo presente, que ensejem uma análise adequada? ou o intérprete deve-se valer apenas de sua intuição aplicada caso a caso? É certo que há sempre uma dose de invenção no ato crítico. Contudo, creio que tanto melhor será se se puder juntar à invenção algum teor metódico. De resto, não se perde nada em refletir sobre a oportunidade dessas regras. Uma boa vantagem do campo literário sobre outros é que não se mata ninguém por um “erro especulativo”. O especulador está a salvo de um processo criminal. Os piores danos sofridos são certos olhares enviesados ou, para os reservados, o envolvimento em polêmicas públicas.

Ressalto, para começar, que aquelas regras podem ser propícias ou adversas. Explico com um exemplo desta última condição, isto é, adversa. A boa consecução do romance depende de um bom contexto nacional? Dizendo de outro modo – compor uma

trama depende de uma certa conformação do processo histórico? Acho que ainda não ficou claro. Apresento uma situação concreta. Será que a nossa história, rala, fraca, frouxa, o tom quase sempre farsesco dos nossos conchavos, o nosso vezo de conciliar pelo alto dificulta a geração de bons enredos? Fernando Henrique Cardoso afirmava que o Brasil

parece ter obedecido antes à dinâmica de uma história pouco ‘precipitada’, se se quiser fazer uma alusão ao comportamento dos elementos químicos e simultaneamente às regras de astúcia e compromisso características da cultura política brasileira, do que ao espetaculoso corte de nós górdios que caracterizaram os grandes momentos da passagem do Antigo Regime à era burguesa na França ou, ainda mais drasticamente, a passagem do capitalismo ao socialismo (CARDOSO, 1977, p. 15).

Para continuar com a imagem dos “elementos químicos”, terá sido o velho Machado quem descobriu a nossa fórmula – a mistura da galhofa com a melancolia?

Se fizermos, porém, uma busca mais apurada, podemos designar romances do tempo presente sobre os quais já se consolidou um consenso quanto à sua plena realização. *Vidas secas* (1938), em 113ª edição é um romance contemporâneo para sua época. A alienação, a reificação, a ignorância, a miséria, a seca, produzidas e intensificadas por um sistema iníquo, confederam-se para esmagar uma família de retirantes.

Não precisaríamos, todavia, irmos tão longe no tempo. *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, é um romance do tempo presente consagrado com prêmios e acatamento da crítica. O tempo da história é ainda mais curto que o de *A tradutora*. Passa-se em algumas horas. Corresponde ao tempo do trajeto de um ônibus do centro de uma cidade até um bairro periférico chamado Tirol. Os mesmos fatores presentes em *Vidas secas* encontram-se em *Passageiro do fim do dia*, exceto por duas substituições: em lugar de “seca”, “violência”; em lugar de meio rural, meio urbano.

O registro realista e a forte temática social não transformam os romances em panfleto ou documento. O trabalho com a linguagem, sua íntima relação com o conteúdo narrativo, a indeterminação do caso particular em referência geral, em suma, a transfiguração da realidade em ficção logra produzir uma feliz realização artística.

Contudo, ainda acredito que, em alguma medida, aquela nossa peculiaridade histórica representa uma desvantagem para os nossos escritores. Eles precisarão ter mais acurácia na escolha e tessitura do mito, para usar um termo da poética aristotélica. De qualquer modo, a observância daquele distanciamento temporal parece não ser uma

condição inelutável. Aliás, como lembra Paul Ricoeur, Aristóteles não se interessa por esse aspecto:

Aristóteles certamente não atribui nenhuma significação temporal ou quase temporal ao provável; limita-se a opor o que poderia ocorrer com o que ocorreu. [...] Aristóteles, na verdade, não se interessa nem um pouco pela diferença entre passado e presente; caracteriza o que ocorreu pelo particular e o que poderia ocorrer pelo geral (RICOEUR, 2010, p. 326).

Aristóteles, portanto, atribui mais importância ao possível (verossímil), ainda que anote que o que ocorreu (passado) de fato é um possível mais “plausível”: “enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249) Milton Hatoum, ao salientar a relevância do distanciamento, se refere à “espessura do passado”. No que diz respeito ao romance do tempo presente, haveria mais pertinência em falar da “espessura do mito”. Ou seja, um acontecimento que, embora se originando num tempo pretérito, repercute de tal forma no presente, que se torna uma experiência iniludível e ampla, como a seca e a desigualdade social. A propósito, o filósofo italiano Giorgio Agamben, em um dos modos de caracterizar o contemporâneo, assim se expressa: “A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem.” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Mas, a ter alguma validade essa hipótese, não estarei restringindo os horizontes do escritor? Não ficaria limitado só às grandes experiências, as notáveis e coletivas?

Nietzsche, numa obra polêmica, ambígua, até contraditória – *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida* (1874) – considerava os animais, por viverem de forma aistórica, seres felizes; por se absorverem no presente, não se entristeciam nem se enfasiavam. O homem, ao contrário, por estar sempre a ruminar suas lembranças, carrega um fardo; o excesso de sentido histórico é doentio e infelicitosa o homem:

Tanto na maior como na menor felicidade, só uma coisa faz a felicidade ser felicidade: a capacidade de esquecer ou, expresso de forma erudita, a faculdade de sentir aistoricamente durante a felicidade. Quem não sabe alojar-se no umbral do instante, esquecendo-se de tudo que passou [...], nunca saberá o que é a felicidade (Nietzsche, 2017, p. 35-36).

Se, num outro exercício difuso, tomarmos pelo avesso a reflexão de Nietzsche e ajustarmos a uma certa sensibilidade congenial ao escritor, talvez encontremos uma boa combinação. É justamente sua capacidade de lembrar, de sentir e sofrer (um *pathos* criador), que faz a felicidade da literatura.

Cristovão Tezza, no *Espírito da prosa*, confessa que o que o “levou a escrever foi um misto de infelicidade e esperança” (2012, p. 33). Mais adiante, ele passa da confissão ao conceito: “o escritor é, antes de tudo, um inadequado” (2012, p. 83); a felicidade não produz literatura” (2012, p. 83), pois “a ideia de felicidade supõe alguma adequação, algum equilíbrio entre o ser e o seu meio” (2012, p. 84).

Talvez haja bons fundamentos no conceito. Mario de Andrade confirma Tezza: “Em princípio, toda intuição definidora, toda poesia deriva de uma insatisfação, de um não-conformismo. A poesia nasce de uma dor, por banal ou aparentemente sentimental que seja esta afirmativa” (ANDRADE, 1993, p. 41). E ainda: “é preciso não esquecer que psicologicamente, em oitenta por cento dos artistas verdadeiros, o próprio fato de serem eles artistas, é uma definição de infelicidade.” (1993, p. 51).

Quero dizer com isso que a escolha do mito não se prende apenas a um fato transcendente. Uma experiência íntima e inesquecível pode também converter-se numa história bem concebida. As operações de esquecer e lembrar guardam entre si uma estrita conexão, uma espécie de dialética de olvidar um alfinete para reter o talismã. Ou dito de modo mais sério: “A lembrança é uma espécie de significante de um conteúdo que é o olvido”. (ARRIGUCCI JÚNIOR. 1999, p. 85). E não é necessário que tal experiência esteja ligada ao tempo, ainda que ele seja um importante filtro para deixar coar só o substancial da memória.

Dos romances de Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* talvez seja o menos lido e estudado. A biblioteca da UFF, por exemplo, não dispõe de nenhum exemplar. Coevo de sua época, era um romance do tempo presente. Contém semelhanças com *A tradutora*. Há no relato o mesmo tom de crônica. Os dois personagens principais, quase dois Limas Barretos, um rapaz de vinte anos e um senhor de mais de sessenta, discorrem pelas ruas da cidade a discorrer sobre tudo: a burocracia, o feminismo, o preconceito, o Barão do Rio Branco, suas desilusões e mágoas.

Mas há tamanho lirismo, tamanha pungência, uma íntima e sentimental relação com o espaço – os dois combinam de se encontrar no Passeio Público “para ver certo matiz verde que o céu toma, às vezes, ao entardecer” (LIMA BARRETO, 1956, p. 38) – , enfim, uma sinceridade ficcional, se é possível juntar estas palavras, que faz do

romance uma obra significativa e relevante. Quem sabe seja a primeira autoficção do século XX, para citar uma tendência do atual romance contemporâneo.

Agora, se se unem, num feliz casamento, os dois tipos de mito – uma experiência iniludível e ampla, íntima e inesquecível, porventura surja a grande obra – *O filho eterno* do próprio Tezza, cumulado com quase todos os prêmios literários, adaptado para o cinema e teatro. Veja-se, outrossim, o critério que Machado de Assis utiliza ao selecionar seis simples crônicas, escritas entre 1892 e 1894, para a miscelânea de textos de *Páginas recolhidas* (1899): “Enfim, alguns retalhos de cinco anos de crônica na *Gazeta de Notícias* que me pareceram não destoar do livro, seja porque *o objeto não passasse inteiramente*, seja porque o aspecto que lhe achei *ainda agora me fale ao espírito*”. (1990, p. 13; grifos meus)

Creio que não seria forçar a interpretação associar as expressões “o objeto não passasse inteiramente” e “ainda agora me fale ao espírito”, respectivamente, às experiências referidas no parágrafo anterior.

Neste preciso ponto, a voz crítica do leitor me interrompe: “Certo, falaste das experiências, mas e o trabalho artístico de sua elaboração?”. O objetivo deste artigo, respondo, foi só tratar do mito, só quis tratar do mito no romance contemporâneo.

A questão pode ser matéria para outro artigo. Este se encerra agora, reiterando que, assim como a História não teve como evitar o tempo presente, apesar de todos os problemas e desafios que isso comporta, a crítica universitária não tem como fugir ao mesmo compromisso, não há escolha, já não mais é possível esperar o tempo passar. Para parafrasear Antonio Candido, no que toca aos romances do tempo presente, são eles que nos exprimem; se não os lermos, se não os estudarmos, se não os amarmos, ninguém o fará por nós.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: ———. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argo, 2009, p. 55-73.

ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente: In: ———. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 77-109.
- ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Dos governos militares a Prudente-Campos Sales. In: *História geral da civilização brasileira*. Dir. Boris Fausto, t. III, v. 1. São Paulo: Difel, 1977, p. 13-50.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente: desafios. *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 94, nº 3, p. 111-124, mai./jun. 2000.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Tradução Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- HATOUM, Milton. *Notas sobre Relato de um Certo Oriente*. Literatura & Memória. São Paulo: PUC, 1996, p. 7-15.
- LIMA BARRETO, A. H. de. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida – segunda consideração extemporânea*. Tradução André Itaparica. São Paulo: Hedra, 2017.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 113ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Claudia Berliner, v. 3. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SAYURI, Juliana. Sem remoer o passado – a ascensão da história do tempo presente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2017. Ilustríssima, p. 3.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- . *O espírito da prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- . *A tradutora*. Rio de Janeiro: Record, 2016 (a).
- . Vivemos um tempo crispado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 out. 2016 (b). Segundo Caderno, p. 6.
- . Opinião e ficção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 mai. 2017. Caderno Ilustrada, p. C6.

Recebido em: 29/1/2018

Aceito em: 18/2/2018

Jean D. Soares

PUC-Rio

jeandyego@gmail.com

Resumo: Através de uma montagem experimental, esse texto elabora imagens em torno do pensamento de Walter Benjamin fazendo convergir duas figuras: a do filósofo e a do tradutor. A sugestão de trabalhar a partir de “recreações” governa tal experimento: as recreações constituem uma maneira estimulante de expor o caráter simultaneamente livre e ressignificante das imagens benjaminianas mobilizadas aqui. Assim, visitamos alguns fragmentos do autor com o intuito de compreender a tarefa do filósofo e do tradutor como convergentes graças a essas recreações. Tornaremos isso notório em trechos pouco conhecidos de *Rua de mão única*, em casos mais conhecidos como o prólogo de *Origem do drama trágico alemão* e “A tarefa do tradutor”. É de se salientar a metodologia desviante do academicamente canônico, de modo a lidar com um autor cujos procedimentos heterodoxos foram inovadores para o pensamento filosófico, literário e artístico do século XX.

Palavras-Chave: Tradução; Filosofia; Linguagem e Recreação

Abstract: Through an experimental montage, this text elaborates images on Walter Benjamin’s thought to converge two figures: the philosopher and the translator. The suggestion of working by “recreations” governs such experiment: they create a good way to show the ressignifiant and free characterists of benjaminian images. So, we visit some fragments of this author with the intention to comprehend the task of philosopher and translator as convergents thanks to those recreations. It becomes notorious in few known quotes of *One-way street*, in known cases as the prologue of *Origin of German*

Tragic Drama and “The Task of Translator”. We assume a deviant methodology from the academic canon to deal with an author which heterodox procedures are innovators to philosophical, literary and artistic thought on Twentieth century.

Keywords: Translation; Philosophy; Language and Recreation.

Passagem

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos, não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2009, N, 1ª, 7)

Ao caminhar pelas passagens diversas de Walter Benjamin, meus olhos (ou essas janelas leitoras de vitrines) distraiam-se e contraíam-se: viam anúncios de uma possível filosofia da linguagem com atenção para alguns processos: desmontagem das letras na linha do texto, remontagem constelativa, recreação pervivente. Como que por um ato de confiança, de fé ou de vontade, propus-me a escrever sobre esses anúncios. Desmontagem das letras na linha do texto – quem sabe não seja esse o trabalho do intérprete. Não se trata, porém de desmontagem como dissecação de um corpo morto cujas partes devem ser descritas e as relações entre as partes determinadas, nem como representação cartesianada partes em eixos ou os conceitos no sistema; mas de desmontar como uma criança, na sede de encontrar entre os montes de coisas, na vontade de, em retirar os parafusos que apertam o brinquedo, ver-lhes algumas das engrenagens e regozijar-se com isso. Assim, desmontar seria o apreciar das passagens e, no infinito do céu repleto de constelações, dar atenção a uma, remontá-la encontrando nomes para formas. Desmontar para *recrear* o visado em novos modos de visar, dar pervivência aos retalhos escritos. Desmontar e dar passagem aos conteúdos. Ter passagem ao desmontar. Desmontar ou traduzir. Traduzir é desmontar um *a priori* histórico.

O que nos coloca diante de uma tarefa infinita, a da recreação. Recrear, ou seja, nomear novamente; criar; distrair; estar em recreio; propor um passeio, um roteiro turístico; mover o balanço contando uma história; mover o balanço da história dando

expressão a ideias inexprimíveis; brincar de pique, ou seja, esconder-se, fugir para não perder, para não ser aquele que deve contar os segundos, que passa ao próximo a obrigação de perseguir (e repassar a perseguição); jogar; passar de uma criação a outra; pensar de novo; pavimentar um novo estrato sobre os precedentes; dar novas definições que fazem vacilar as anteriores; pensar no que vem; reviver aquilo que vence na morte; desconhecer o que vem; pensar no que vai; fazer um intervalo; ressignificar. No parque filológico, as recreações seguem infinitas enquanto houver histórias a contar, tempo a correr e acontecimentos a passar. Tudo poderia parecer ficção, se a ficção não se apresentasse como vida. Nesse jogo, nós nos recrearemos com as maneiras de perceber a linguagem no céu do corcundinha. E que Sr. Desajeitado não nos mande lembranças (Cf. ARENDT, H. 2008, p. 171).

Vários sentidos, mão única

POLICLÍNICA

O autor coloca os pensamentos sobre a mesa de mármore do café. Longa meditação: aproveita o tempo em que o vidro – a lente com a qual examina o doente – ainda não está na sua frente. Depois, vai retirando os seus instrumentos: caneta, lápis e cachimbo. A multidão de frequentadores, disposta em anfiteatro, constitui seu público clínico. O café, servido por uma mão solícita e assim saboreado, submete o pensamento aos efeitos do clorofórmio. Aquilo em que pensa tem tanto a ver com a coisa em si como o sonho narcotizado com a intervenção cirúrgica. Fazem-se incisões nas cuidadas linhas da caligrafia, o operador desloca acentos no seu interior, cauteriza as protuberâncias verbais e insere, como se fosse uma costela de prata, uma palavra estrangeira. Por fim, cose tudo com os pontos finos da pontuação e paga ao criado, seu assistente, em numerário. (BENJAMIN, 2004, p. 53)

“Policlínica”: anúncio ou imagem de um lugar (do pensamento) no qual problemas diversos são tratados para a resolução temporária da doença ou para, no enigma da não resolução, procurar outras vias possíveis de tratamento em meio à pluralidade de possibilidades. Já o título dessa recreação¹ de Benjamin calha por tratar de seu próprio modo de pensar. Porém, na primeira frase, um desvio: o autor, esse

¹ Procedimento comum da maneira de escrever de Benjamin, o que apresento aqui como ‘recreação’ é um ato ou efeito de recriar na linguagem, como se pode entrever na passagem anterior. Poderia chamar o trecho de parábola ou alegoria, no entanto, ‘recreação’ justifica-se por ser já uma maneira alegórica de propor uma relação com o texto de Benjamin, cuja atitude solícita parentesco com a do autor.

personagem-autor e autor-apresentado², coloca os pensamentos em uma mesa de mármore – a mesa do café. Nela se torna possível parar para *depositar* os pensamentos, meditar.³ Meditar com tempo e sem a presença do doente, de maneira autônoma, e sem vidro, sem óculos com os quais examina o doente. O doente aparece como aquele que potencialmente pode surgir ao pensamento – com uma questão, um problema, algo a se ver, uma imagem que aparecerá pela lente e, por hora, não se faz presente neste estado meditativo: os pensamentos sobre a mesa, o autor à mesa, uma mesa para o café.

Depois da meditação, é tempo de preparação. Com os instrumentos dispostos, surge a multidão de frequentadores. Junto ao vidro, à lente, ou se quisermos, aos óculos estão caneta, lápis e cachimbo. Os frequentadores da policlínica dispõem-se em um anfiteatro. Benjamin apresenta a relação dele com os problemas, os autores, com as questões tratadas através das ferramentas do autor-clínico, com suas ferramentas – é no anfiteatro que o filósofo, nascido na ágora, lida com os doentes (o público) e as doenças (as questões) que ele se dispôs a tratar. O autor-filósofo e o jogo, o drama: *spiel*. Dentre as ferramentas, uma delas chama nossa atenção: o café que “submete os pensamentos aos efeitos do clorofórmio”, ou, o café que anestesia o pensamento e, com a morte da intenção (Cf. BENJAMIN, 2011a. p. 24) desencadeada por sua ingestão, o põe em um estado no qual é possível saborear ou, se quisermos: apresentar a relação entre conteúdos de verdade e conteúdos materiais. Sob os efeitos cloroformáticos ou anestésicos do café, o autor pode pensar em algo que “tem tanto a ver com a coisa em si [uma ideia] como o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica” (BENJAMIN, 2004a, p. 53). A intervenção cirúrgica, ou seja, a escritatenta exprimir o sem-expressão: “fazem-se incisões nas cuidadas linhas da caligrafia, o operador desloca acentos no seu interior, cauteriza as protuberâncias verbais e insere, como se fosse uma costela de prata, uma palavra estrangeira” (BENJAMIN, 2004a, p. 53). A escrita busca apresentar as ideias presentes naquilo que o conteúdo histórico/material carrega consigo: essas doenças, essas questões, os pensamentos postos sobre a mesa de um café. O autor-médico intervém: linhas, pontos, cauterizações, deslocamentos através dos quais se dá a escrita, intervenção cirúrgica na anatomia do pensamento. Se não cura de vez, cura os

² Personagem-autor pela razão simples de ser o sujeito da frase que inicia a recreação. Autor-apresentado porque, como defenderemos nesta primeira parte, a partir de “Policlínica” é possível falar de uma autoimagem do pensamento de Benjamin, uma apresentação de seu próprio modo de apresentar. Ressalta-se a diferença, crucial para muitos intérpretes (DAMIÃO, 2006; MOTA, 2015), entre a questão do declínio da autobiografia, referente à vivência do escritor e, o que salientamos aqui, isto é, a problematização do lugar e da imagem do autor.

³Cf. outra tradução portuguesa do mesmo livro: BENJAMIN, W. *Rua de sentido único*. Trad. Isabel de Almeida e Sousa. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.

pensamentos parcialmente – os faz passar pelo processo de secagem, de depuração, de tratamento. Por fim, o numerário que paga ao assistente – uma gorjeta – ilustra o sair breve da policlínica, o teatro cirúrgico no palco do pensamento.

Benjamin mergulha na vida cotidiana com novas vias para pensar – com novas passagens. “Policlínica” é exemplar recreação disto. O que antes possuía um sentido único prolifera sentidos, contamina a univocidade asséptica do sentido de uma placa hospitalar que exibia o significante agora ressignificado. Recreação que é também uma imagem de si próprio como autor-filósofo, enquanto um personagem-autor sentado à “mesa de mármore do café”, um autor-apresentado na imanência de escrever desmontando suas práticas nas linhas da escrita. Uma autoimagem do pensamento que não é só uma imagem de si, mas de como se pode *recrear*, como responder às solicitações do momento através de uma linguagem imediata, presente, cuja eficácia se percebe pela alternância entre a ação e a escrita – entre o gesto de cura do autor-médico e a escrita acurada do autor-filósofo. Com isso, ele combina a intervenção em seu presente com um estilo intempestivo. Recreação que sabe onde injetar óleo e conhece bem os melindres das palavras. Ela sabe como nomear ou abastecer o mundo com nomes a serviço das ideias, a serviço das intervenções cirúrgicas – movimentos que se podem fazer quando se conhece bem cada junta, cada dobra da linguagem.⁴ Na “Policlínica”, a linguagem surge como tratamento das superfícies da história e das ideias nesta figura do autor – o corpo que escreve, o corpo que pensa.

O Prólogo

“Etimologicamente, alegoria deriva de allos, outro, e agoreuein, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.”

ROUANET, Apresentação, IN: *Origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 37.

Prólogo: um termo herdado da tragédia grega para designar o momento que antecede a entrada do coro e da orquestra, a hora da apresentação. Prólogo: o discurso que antecede, estando já dentro do que virá. Não estando no interior, está por todas as suas partes. Seus enunciados retornam, porque traziam núcleos do que estaria por vir. O

⁴Cf. também “Estação de Serviço” (BENJAMIN, 2004a, p.9).

prólogo é o discurso que apresenta o discurso por vir, a ser lembrado na duração dos atos consequentes, em cada momento da trama. No entanto, é um fragmento, um simples fragmento.

Benjamin inicia *Origem do drama trágico alemão* com um prólogo. Um prólogo lógico-epistemológico, um ensaio “que só a pressa com que teve de ser escrito denunciará como algo prematuro, já que o amadurecimento exigiria um aprofundamento que ocuparia anos ou decênios”, como ele sugere em carta a Gershom Scholem⁵. No entanto, ele continua em outra carta, “esta introdução é de uma ousadia desmedida – nada mais nada menos do que prolegômenos a uma teoria do conhecimento, qualquer coisa como um segundo estágio do anterior trabalho sobre a linguagem (...) agora remodelado no sentido de uma doutrina das ideias”⁶. Um anúncio das pesquisas por vir, que se presentifica durante o livro sobre o *Trauerspiel*⁷, e se torna um marco referencial sobre os procedimentos do autor. É evidente que Benjamin demoraria a escrever um prólogo que o satisfizesse por completo – é duvidoso dizer que um escritor se satisfaz completamente com o resultado de sua escrita –, mas enquanto fragmento possível, um segundo estágio, o prólogo recria as possibilidades de apresentação do pretendido pelo alemão.

Antes de mais, o prólogo contempla e sugere a contemplação de ideias. Nele, a estrutura de interpretação imanente aparece: desvio benjaminiano que nos propõe estar com, ou melhor, nas coisas para pensá-las. Não há método, não há intenção, nem objetos, há um mar de singularidades por nomear designadas pela linguagem – via de apresentação das ideias. No prólogo, há uma interiorização, dispersa, descontínua, da arte de encontrar ideias. Essa apresentação do método contemplativo – do mosaico de ideias – é já um grande mosaico. De saída, algo que nos chama a atenção é a fluidez com que se misturam forma e conteúdo, gesto de escrever o que se pensa e de fazer jus ao conteúdo pensado pela escrita. A todo tempo, há uma mão que gira o mosaico e “recreia” o modo como as ideias sobre a ideia, a origem, a linguagem, a apresentação entre várias outras se combinam. A mão que escreve e gira, imerge o leitor na experiência de escrita e pensamento de Benjamin: faz com que ele pare a cada frase e

⁵ Carta de Benjamin a Scholem datada de 13 de junho de 1924 (BENJAMIN, 2011a, p. 283).

⁶ Carta de Benjamin a Scholem datada de 19 de fevereiro de 1925 (BENJAMIN, 2011a, p. 289). João Barrento acrescentou em colchetes o nome do texto ao qual Benjamin se refere [“Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”] no corpo da tradução.

⁷ Drama barroco, drama trágico ou drama lutuoso são as traduções correntes do termo quando usado por Benjamin. Como “uma costela de prata”, insiro o vernáculo em alemão, como fazem, por exemplo, MURICY, 1999; e MOLDER, 2011.

contemple, pense várias vezes, aprecie a arte de pensar em cada frase: “o próprio da escrita é, a cada frase, parar para recomeçar”; a escrita “só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em ‘estações’ para refletir”, entre outros tantos exemplos de imersão do conteúdo na forma⁸. Com isso, ele cria estações de serviço nas quais “só esta linguagem imediata se mostra capaz de responder ativamente às solicitações do momento” (BENJAMIN, 2004a, p. 9). Esta é a prática da forma condicional de Benjamin para que a filosofia conserve a lei de sua forma como apresentação da verdade. Seu método é o de apresentação das ideias, em caminho indireto, em desvio (Cf. BENJAMIN, 2011b, p. 16; BENJAMIN, 1984, p. 50). No desvio, mantém-se uma relação imanente com os fenômenos – não é nem relação direta, reta e descritiva, nem relação indireta, curvilínea, plenamente parabólica – é um deslizar entre imagens, entre composições, entre pensamentos, uma forma composta, de retas e curvas, um fragmento. Assim, o ensaio se mostra como um mosaico de ideias, caleidoscópio que em giros desviantes não induz, nem deduz – arrisca-se a apresentar o que é contemplação. A verdade resultante daí não o seria a partir de processos premeditados, porque estes a congelam, retiram-na do fluxo do pensamento. Por isso, parar e recomeçar. O leitor sente a inércia da leitura em fricção com a escrita: ele deve recomeçar; recomeçar para recrear as relações com o pensamento; recomeçar ainda uma vez e se desviar de uma imagem congelada; desviar-se pelo devir entre imagens de pensamento, inintencionado, imergido na experiência contemplativa das ideias e, em sequência, se preciso for, continuar a escrever. Nesse sentido, compreende-se porque escrever a verdade talvez seja, cito-o, “injetar algumas gotas em rebites e juntas escondidos que têm de se conhecer bem” (BENJAMIN, 2004a, p. 9), ou desencadear uma “relação harmoniosa entre a música dessas essências” (BENJAMIN, 2011b, p. 26). O ensaio possui uma incompletude fluída nos fragmentos, dispostos em conformidade com a apresentação da verdade. Mosaico no caleidoscópio, o pensamento flui, dispõe na superfície “da mesa de mármore do café” elementos heterogêneos, configura imagens, escreve.

Com frequência, pontos culminantes das argumentações de Benjamin são imagens: mosaico, mônada, constelação, rua de sentido único, adão nomeador primevo, anjo da história. Elas exigem uma abstração radical que pressupõe familiaridade, algum reservatório de sentidos suscitado pelas imagens e capacidade de desviar-se com elas. A

⁸ Ambos os trechos de BENJAMIN, 2011b, p. 17.

leitura que Benjamin faz de Platão no prólogo exemplifica esse processo. Cito o trecho intitulado *Beleza Filosófica*:

O documento mais significativo a este respeito é, sobretudo *O Banquete*, que contém duas afirmações decisivas neste contexto. Aí, a verdade – o reino das ideias – é ilustrada como conteúdo essencial da beleza. Aí, a verdade é declarada bela. A compreensão deste ponto de vista platônico sobre a relação entre verdade e beleza é, não só um propósito fundamental de toda a filosofia da arte, mas também um pressuposto insubstituível para a determinação do conceito de verdade. (...) As duas afirmações referidas são talvez o domínio em que melhor se evidencia o modo de ser das ideias. A segunda dessas afirmações merece um comentário mais preciso. A tese de que a verdade é bela deve ser compreendida no contexto de *O Banquete* em que se descrevem os vários graus de desejo erótico. *Eros* – é este o sentido dessas passagens do diálogo – não trai seu impulso originário ao orientar o seu desejo no sentido da verdade, pois também a verdade é bela. E o é, não tanto em si, mas para *Eros*. Afinal, a mesma relação determina o amor humano: o ser humano é belo para aquele que ama, e não em si. (...) O mesmo se passa com a verdade: ela não é bela em si, mas para aquele que a busca. (BENJAMIN, 2011b, p. 19)

A imagem benjaminiana de Platão propõe uma releitura que exige uma imagem familiar do que seja a *ideia*. No início do trecho supracitado, ele salienta que em *O Banquete* “a verdade – o reino das ideias – é ilustrada como conteúdo essencial da verdade.” Porém a relação entre *ideia* e *verdade* foi desviada de seu fim ontológico de hierarquizar as imagens (Cf. PLATÃO, 2006, Livro X) para encontrar nova relação em um estrato estético: lá onde a verdade é bela. Benjamin se desvia da discussão tradicional que tende a contrapor verdade e falsidade sob um crivo meramente ontológico estabelecido por analogia com um reino de ideias – em sua interpretação da doutrina das ideias, não há verdade ou beleza em si, mas sim para aqueles que as buscam. O desvio surge em imagens:

Mas este conteúdo [do belo] não se revela no desvelamento, manifesta-se antes num processo que, para usar uma outra expressão metafórica, poderia ser visto como o momento em que se incendeia o invólucro que entra no círculo das ideias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa. (BENJAMIN, 2011b, p. 20)

É como ver um arco-íris, belo, dado à contemplação, mas que só alcançamo-lo através do olhar imerso no momento em que os nossos olhos se orientaram em sua busca. As imagens conclusivas de Benjamin solicitam busca.

Ao deslizar entre imagens, Benjamin sugere que a busca pela ideia é a tarefa do filósofo e “se a tarefa do filósofo é a de se exercitar no esboço descritivo do mundo das ideias, de tal modo que o mundo empírico é absorvido naquele e nele se dissolve, então ele ocupa um lugar elevado de mediador entre o cientista e o artista.” (BENJAMIN, 2011b, p. 20). Benjamin avança aqui no sentido de retirar as ideias de um plano

divorciado das coisas. Se o empírico é absorvido e dissolvido no mundo das ideias por um lado, promovendo extinção da mera empiria (ligação entre cientista e filósofo); por outro lado, cabe ao filósofo descrever, apresentar, dar forma às ideias (o que o liga ao artista). A tarefa do filósofo é de uma remontagem constelativa: lança nas linhas, os trechos, as passagens sobre as estrelas – as constelações. “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas.”(BENJAMIN, 2011b, p. 22) A materialidade das últimas existe, interage e se apresenta nas formas que as primeiras encontram. As ideias são como as normas mais gerais da língua: uma sintaxe que o processo de nomeação põe em curso de apresentação e uso. Daí dizer que as ideias são as interpretações objetivas dos fenômenos.⁹ São as maneiras que encontramos de falar do que se nos aparece, mas não são aquilo que se nos aparece. Uma ideia é uma unidade simples, autônoma, universal existente em cada singularidade.

O que nos interessa aqui é o deslocamento da ideia de sua significação usual. Se até então, o reino das ideias era puramente formal, ao reler Platão através de Leibniz, Benjamin parece *recrear* a relação entre ideias e coisas. No parágrafo sobre monadologia, ele repete por três vezes como um ritornelo: “A ideia é uma mônada” (Cf. BENJAMIN, 2011b, p. 35). Enquanto substância simples, sem partes, átomo sem “pontos de janelas pelos quais alguma coisa possa aí entrar ou sair” (LEIBNIZ, 2012, §7), uma mônada é unidade inalterável pelas criaturas, presente em todas as substâncias compostas, ou seja, dotada de extensão. Porém, por não ter aberturas, a mônada torna-se impenetrável, inextensa. Benjamin percebe a semelhança entre essa leitura da unidade e a ideia – à maneira de Platão, Leibniz postula algo que não é o fenômeno, por sua inextensão, mas está presente no extenso, já dado e inintencional. Porém, à diferença dos dois, Benjamin parece engendrar na ideia predicados linguísticos: “a ideia é da ordem da linguagem, mais precisamente, na essência da palavra, aquele momento em que esta é símbolo” (BENJAMIN, 2011b, p. 24-25). A ideia enquanto palavra. Palavras-símbolos são vias de apresentação das ideias. Benjamin insiste em demarcar a distância entre a ideia e o fenômeno. A inintencionalidade da ideia a deixa livre de toda fenomenalidade. A verdade da ideia pode aparecer no ser do nome, o único livre de toda

⁹Cf. BENJAMIN, 2011b, p. 22, 23 e 36. Benjamin desvia-se nessa formulação ao longo do prólogo, apesar de não renegá-la. Na página 22, ele estabelece uma relação mais direta entre ideia e fenômeno: “as ideias [em relação ao fenômeno] são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva.” Na página 23, ele desvia-se da primeira definição da relação, ensaiando a troca de *fenômeno* por *elementos dos fenômenos*: “é a ideia, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos – ou melhor, dos seus elementos – a determinar as formas da sua inteiração recíproca.” Por fim, na página 36, há uma última redefinição: “a ideia é uma mônada – nela repousa, preestabelecida, a representação [*representation*] dos fenômenos como sua interpretação objetiva.”

fenomenalidade, livre de intenção, determina o modo como são dadas as ideias, não em uma língua primordial – na qual repousaria a essência das coisas –, mas na *percepção* primordial – na maneira de perceber de Adão. Adão nomeador primevo não precisava comunicar, não tinha a intenção de comunicar. Adão é o personagem filosófico por excelência de Benjamin. A tarefa do filósofo é restituir a representação do caráter simbólico da palavra, sua percepção primordial: nem empírica, nem comunicativa. O ato de (re)nomeação ou de *recreação* quer reconstituir a percepção *original* das palavras – gesto de contemplação filosófica do ser do nome, maneira adâmica de falar das coisas.

Este é um dos problemas mais interessantes ao qual Benjamin dá um tratamento inusitado: o problema da origem. “A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho” (BENJAMIN, 2011b, p. 34), quer dizer, emerge do processo, do centro de algo que gira, proporcionando a possibilidade de restaurar e reconstituir o que já se foi e de salientar a incompletude e o inacabamento do por vir. A origem não é gênese, não é marco factual na linha do tempo que determina ruptura. Pensar a origem requer desviar-se. Um redemoinho no fluxo do devir diz de um processo de devir e desaparecer, de escavar. Escavar é fazer desaparecer a superfície primeira e a renomeação/recreação deste estrato em busca de outros estratos: é um redemoinho que se movimenta com liberdade entre estratos, criando ligações entre coisas temporalmente impossíveis de serem conectadas do ponto de vista da gênese. Giros de caleidoscópio: eclosão de formas em seus pontos de origem, as ideias em mosaicos. Não há um retorno à gênese, porque qualquer retorno é fragmentado, inacabado, incompleto, pré-histórico. Benjamin é um arqueólogo diferente que busca nos fragmentos maneiras de recrear as possibilidades de ler e pensar a nossa relação com a história. Então, o que permite salvar os fenômenos e apresentar as ideias é a combinação entre a-histórico e histórico. Segundo Rouanet, “a forma é histórica na medida em que se origina, mas a-histórica quando vista em sua estrutura” (BENJAMIN, 1984, p. 20). Na origem, há um evento primordial, histórico não linear, fragmentado, no qual se originam formas – percepções primordiais – que do ponto de vista da estrutura, das possibilidades de combinação entre mônadas, é a-histórico. Salvam-se os fenômenos porque recebem uma interpretação objetiva na história através da forma a-histórica que as ideias ganham.

A incansável tarefa do filósofo é esta de renomear, recrear: ao vislumbrar essa estrutura, cria novas formas de apresentação; tenta apresentar as percepções primordiais; busca o inexprimível guardado no interior da mônada, através dos compostos que as exprimem, que as tornam extensas. A tarefa do filósofo é a de tentar

traduzir a linguagem geral do mundo para a linguagem dos homens. Benjamin, neste prólogo, através das estrelas, das constelações, das histórias de Platão, Adão ou Leibniz, dos redemoinhos, das mônadas, buscava alegorias para falar de outras ideias e coisas. Ele agia de maneira a significar o que apresentava; e apresentava a maneira como agiria; tentava traduzir ali as formas de seu modo de fazer filosofia, através do fazer, da prática dessas formas. Uma constelação sobre constelações, os núcleos, as mônadas de um *spiel*.

Recrear, perviver

Assim, poder-se-ia falar de uma vida ou de um instante inesquecível, mesmo que todos os homens o tivessem esquecido. Pois se sua essência exigisse não serem esquecidos, aquele predicado não conteria nada de falso, apenas uma exigência à qual os homens não correspondem e, ao mesmo tempo, também a referência a uma esfera, na qual essa exigência fosse correspondida: a uma rememoração de Deus. (BENJAMIN, 2011a, p. 103)

Não há como evitar. Todas as dobras do pensamento de Benjamin sobre a linguagem acabam por esbarrar em uma mônada, sem janelas e nem portas: a língua maior, a pura língua, a língua paradisíaca (Cf. BENJAMIN, 2011a, p.49-73; p. 101-119). Se a tarefa do filósofo é a de traduzir essa língua maior, essa língua paradisíaca, essa tarefa está fadada ao insucesso. O ato de nomear/traduzir o mundo será sempre casto, parcial, incompleto, fragmentário.

O pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. (BENJAMIN, 2011a, p. 67)

Ao mesmo tempo em que salienta a incompletude de qualquer gesto nomeador humano por se submeter ao dever de comunicar, por sua incapacidade de ser infinita em si mesmo, por ter perdido a magia interior e paradisíaca do gesto nomeador adâmico, Benjamin persiste nomeante. Nestes tempos em que a magia da palavra se esvai em seu estado pós-paradisíaco, a língua não deixa de ser meio sem fim determinado, não deixa de guardar recordações e de, em seu interior, impelir o autor a escrever. “*A essência linguística do homem está no fato de ele nomear as coisas*” (BENJAMIN, 2011a, p. 55)

[grifos do autor]). Por mais que o autor não seja capaz de curar todas as doenças, na policlínica, os pensamentos são submetidos a instrumentos capazes de produzir a escrita, a tradução das ideias, a sua apresentação. Nomear, recriar, traduzir, recriar – infinitivos nas mãos finitas, nas palavras finitas que devem comunicar, devem tentar comunicar a infinitude do original.

Nada impede de falar de uma vida, de um instante inesquecível, mesmo que todos os homens os tivessem esquecido – ainda que não se esteja à altura dessa tarefa. Pois buscar os nomes, as ideias originais, por mais que não correspondam ao tamanho da tarefa, dão-lhe maior pervivência, fazem com que as formas “originais” fabricadas pelos homens busquem rememorar uma esfera perdida. O tradutor, no entanto, por mais que busque não ter intenções, está sempre à sombra do original. No caso mais limítrofe, à sombra de uma totalidade, de um deus, de uma língua pura que seja capaz de dizer tudo a si mesma sem extensão, o tradutor deriva, registra temporalmente, aquilo que é intemporal. O tradutor é incapaz de abrir as mônadas, os nomes, porque são simples e fechados. O que ele busca é apresentar uma constelação transparente – reúne os cacos do vaso, que, depois de quebrado, nunca será mais o mesmo. Os cacos, esses fragmentos, reunidos em outra língua criam uma nova maneira de apresentar o original. “A tradução deve (...) conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso” (Cf. BENJAMIN, 2011a, p.115). Benjamin – um arqueólogo diferente – entre os cacos, entre as línguas, ao olhar para o passado, busca a vida mais abrangente entre os vestígios, utilizando-os para tentar traduzir a linguagem geral do mundo (BENJAMIN, 2011a, p. 55). A importância da traduzibilidade é a de fazer essa ponte entre o original e tradução. Quanto mais elevada a qualidade do primeiro tanto mais permanecerá traduzível, maior a sua traduzibilidade e mais estimulante à construção dessas pontes (Cf. BENJAMIN, 2011a, p.118).

A cada nova tentativa de tradução, o original pervive: esgota e renova suas tendências, modifica-se em certa medida, matura e aproxima-se cada vez mais da língua maior, da língua paradisíaca. Redenção benjaminiana do tradutor ou do filósofo – o homem vivo fadado a morrer, apartado do mundo mítico, insiste em escrever de novo, nomear, recriar as palavras, as ideias, a história e a vida. “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação.”(BENJAMIN, 2011a, p. 117).

Ações finais

Assim, ao percorrermos algumas recreações de Walter Benjamin, imagens ressignificadoras do que é, vemos convergir tarefas aparentemente distintas. As tarefas do filósofo e do tradutor convergem na direção de um amplo pensamento sobre a linguagem. Nas palavras de *Rua de Mão Única*, eles se misturam nas três etapas cruciais para o escritor, a saber, o pensamento, o estilo e a escrita, imbricados na tarefa de recrear, cito-o: “O pensamento mata a inspiração, o estilo aprisiona o pensamento, a escrita recompensa o estilo.” (BENJAMIN, 2004a, p. 28). A linguagem belicosa faz lembrar as últimas cenas de um filme de faroeste, potencialmente protagonizado por qualquer uma dessas duas personagens, o filósofo ou o tradutor. Como num recreio, a fantasia ressignifica a linguagem e transforma as ações em metáforas agora úteis para pensar, mas não só. Pois pensar implica afastar a inspiração, mas ainda aí é preciso conter a velocidade dos pensamentos. Isso se faz através de um estilo, de um jeito de manusear, como o médico da policlínica que manipula os pensamentos na mesa do café. Com isso, o pensamento é aprisionado, isto é, deixa de desaparecer e se restringe a uma cela, isto é, a um modo de estar graças aos limites de uma vivência particular. Por fim, a escrita, quase que como o delegado dessa saga, recompensa o estilo, fornecendo o estrato da aventura que é traduzir e filosofar.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011a.
- . *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . *Imagens de Pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.
- . *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

———. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

———. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

———. *Rua de sentido único; Infância berlinense*: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

———. *Rua de sentido único*. Trad. Isabel de Almeida e Sousa. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

DAMIÃO, Carla. *Sobre o Declínio da sinceridade*. São Paulo: Loyola, 2006.

LEIBNIZ, G. W. *Monadologia*. Ed. Nolen [1881]. Versão disponível em <http://fr.wikisource.org/wiki/Monadologie/%C3%89dition_Nolen_1881> retirada em 19 de junho de 2012.

MOLDER, Maria Filomena. *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

MOTA, Virgínia. Um caso fotográfico. *Cadernos Benjaminianos*, n. 9. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

PLATÃO. *A República*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Recebido em: 23/6/2018

Aceito em: 10/3/2019

SOBRE OS AUTORES

Beatriz Malcher

Doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no qual estuda a formalização estética das questões referentes à dialética civilização-barbárie e ao processo de fragmentação na modernidade tardia no livro *Os Anéis de Saturno*, de W.G. Sebald. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (UFRJ), no qual estudou as formas assumidas pelo pensamento crítico na contemporaneidade e sua relação com a reprodução da técnica digital.

Bruno Miguel Gouveia Antunes

Investigador Associado do Centro de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Post-Doc). 2018 Professor Visitante na Faculdade de Letras Universidade de Lisboa em serviço à Universidade Humboldt de Berlim. 2018 Doutorado pela Universidade Humboldt de Berlim – Institut für Kulturwissenschaften. 2016 Docente Visitante na Universidade de Coimbra (Portugal) em serviço à Universidade Humboldt de Berlim. 2015 Concluiu a Licenciatura em Filosofia na Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2004 Concluiu o Curso de Formação de Atores do Instituto de Formação Investigação e Criação Teatral (Lisboa), 1994. Nasceu em Lisboa em 1973.

Murilo Cavalcante Alves

Professor Adjunto II da Faculdade de Letras – FALE - Habilitação Língua Portuguesa. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. Especialista em Filologia - PUC-MG e Estudos Clássicos – UNB.

Adriano de Paula Rabelo

Professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG; Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo; Pós-Doutor em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

Daniel da Silva Moreira

Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Benito Petraglia

Graduação, Doutorado e Pós-Doutorado em Letras pela UFF.

Jean D. Soares

É doutor e mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, graduou-se na mesma área pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atua nas áreas de história da filosofia, filosofia da linguagem, da ciência, da ficção e literatura, em retórica e em estética. Desenvolve projetos em filosofia da educação e práticas de convivência.

NESTA EDIÇÃO

Beatriz Malcher

Bruno Miguel Gouveia Antunes

Murilo Cavalcante Alves

Adriano de Paula Rabelo

Daniel da Silva Moreira

Benito Petraglia

Jean D. Soares