

A close-up, high-resolution photograph of a cat's face, focusing on its eyes and nose. The cat's fur is a mix of grey and white. The eyes are a striking greenish-yellow color and contain a clear reflection of a landscape with green hills, a blue sky, and a dark silhouette of a person or object. The nose is a soft pink color. The overall lighting is somewhat dim, giving the image a moody and artistic feel.

Ano 13, n. 14, 2021  
ISSN 2176-3356

# A Palo Seco

Escritos de Filosofia e Literatura

# A PALO SECO – ESCRITOS DE FILOSOFIA E LITERATURA

Ano 13, Número 14, 2021

## CONSELHO EDITORIAL

- Alexandre de Melo Andrade - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Anelito Pereira de Oliveira - *Universidade Federal de Minas Gerais/NEIA/UFMG, Brasil*  
Beto Vianna - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Camille Dumoulié - *Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França*  
Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Celina Figueiredo Lages - *Universidade Estadual de Minas Gerais/UEMG, Brasil*  
Christine Arndt de Santana - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Conceição Aparecida Bento - *Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri/UFVJM, Brasil*  
Fabian Jorge Piñeyro - *Universidade Pio Décimo/PIO X/Aracaju, Brasil*  
Fernando de Mendonça - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Jacqueline Ramos - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Jean-Claude Laborie - *Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França*  
José Amarante Santos Sobrinho - *Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil*  
Leonor Demétrio da Silva - *Exam. DELE-Instituto Cervantes/SE, Brasil*  
Lúcia Maria de Assis - *Universidade Federal Fluminense/UFF, Brasil*  
Luciene Lages Silva - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Luiz Rosalvo Costa - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Marcos Fonseca Ribeiro Balieiro - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Maria A. A. de Macedo - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Oliver Tolle - *Universidade de São Paulo/USP, Brasil*  
Romero Junior Venancio Silva - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Rosana Baptista dos Santos - *Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri/UFVJM, Brasil*  
Tarik de Athayde Prata - *Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Brasil*  
Tereza Pereira do Carmo - *Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil*  
Ulisses Neves Rafael - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Vladimir de Oliva Mota - *Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil*  
Waltencir Alves de Oliveira - *Universidade Federal do Paraná/UFPR, Brasil*  
William John Dominik - *University of Otago, New Zealand (Professor Emeritus), Nova Zelândia*

## EDITORIA

Beto Vianna - *Editor-Chefe*

Luciene Lages - *Editor-Gerente*

## PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

Julio Gomes de Siqueira

IMAGEM DA CAPA: arte sobre imagem disponível em [Best HQ Wallpapers](#).



Este trabalho está distribuído sob uma Licença  
Creative Commons - Atribuição - Compartilha Igual - 4.0 Internacional

## FICHA CATALOGRÁFICA

A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura / Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/UFS/CNPq. n. 14 (2021) – São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, CECH, 2009-

Anual

E-ISSN 2176-3356

1. Filosofia – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. I. Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura.

CDU – 1:82.09

Grupo de estudos em



Ge Fe Lit



Filosofia e Literatura

BASES INDEXADORAS:



# Sumário

<b>Apresentação</b> Beto Vianna Luciene Lages	5
---	---

## Artigos

<b>A pergunta enquanto mentira: Petersburgo (1913) de Andrei Biéli e a filosofia da linguagem</b> David G. Molina Universidade de Chicago, EUA	9
<b>Guimarães Rosa, um leitor de Plotino</b> Clarissa Marchelli Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP	22
<b>Ritmos e pensamentos em <i>Fantasia para dois coronéis e uma piscina</i>, de Mário de Carvalho</b> Rosana Baptista dos Santos Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri/UFVJM	40
<b>A montanha mágica – apontamentos sobre o pensamento nietzschiano no romance de Thomas Mann</b> Damião Farias Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD	51
<b>O Nascimento da Comédia: A crítica de Nietzsche ao teatro de Eurípides</b> Cléberton Barboza Universidade Federal de Sergipe/UFS	71
<b>O desejo em cena na vida escrita de Samuel Beckett</b> Caio Reis Universidade do Estado da Bahia/UNEB	86
<b>Há algo de podre na vingança: Hamlet segundo a filosofia de René Girard</b> Marco Antônio S. Monteiro Universidade Católica de Petrópolis/UCP	99

## Traduções

- Tradução de mitos relacionados a Ceres,  
do Primeiro Mitógrafo do Vaticano** 112  
*Ana Paula Silva Santos*  
*Universidade Federal da Bahia/UFBA*
- O caminho da nova mulher, de Noe Itō** 118  
*Raíssa Nunes Costa*  
*Universidade de Tsukuba, Japão*

## APRESENTAÇÃO

Pode uma pergunta ser mentirosa? Em tempos de pós-verdade oficial, quando declarações públicas valem tanto quanto nossas dúvidas mais íntimas, a revista *A Palo Seco* abre assim a série de bons artigos e traduções que orgulhosamente compõe a sua 14ª. edição. Em “A pergunta enquanto mentira: *Petersburgo* (1913) de Andrei Biéli e a filosofia da linguagem”, David Molina, a partir de uma passagem do romance de Biéli, explora os limites entre a filosofia da linguagem e a ficção, ao examinar a possibilidade de uma pergunta – um ato de fala performativo, no dizer de Austin –, ter valor de verdade. É o que sugere o autor russo, ao utilizar o verbo *solgat* (mentir) para qualificar uma pergunta do personagem Nikolai Apollónovitch. Além do quebra-cabeças lógico-veritativo (que vale por si a leitura), Molina nos oferece um quadro bem desenhado da literatura russa e mundial dos séculos XIX e XX, e o lugar da obra de Boris Nikoláievitch Bugáiev – ou Andrei Biéli – nesse quadro.

Movendo-nos da mentira para o erro (e para o pecado), o segundo artigo é “Guimarães Rosa, um leitor de Plotino”, de Clarissa Marchelli. A autora analisa a presença do vocábulo “erro” nos três volumes que compõem *Corpo de Baile*. Marchelli examina a narrativa de Guimarães Rosa nessa obra, à luz não só da ascese de Plotino, mas dos sete pecados (ou erros, no vocabulário de Rosa) de Dante e do erro trágico de Aristóteles, atribuindo à poética rosiana, via Jung, a mesma “matéria de que são feitos os sonhos”.

Descendo do erro à fantasia, em “Ritmos e pensamentos em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* de Mário de Carvalho”, Rosana Baptista analisa dois elementos essenciais na composição do texto literário – os pensamentos e os ritmos - no romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, do escritor português Mário de Carvalho. Partindo do conceito de intertextualidade, a autora demonstra como Mário de Carvalho, em sua fantasia literária, recupera temas clássicos, como da *Poética*, de Aristóteles, e da *Utopia*, de More, associando-os de forma paródica e irônica a questões próprias da sociedade contemporânea. Do vale fantástico, subimos “*A montanha mágica* – apontamentos sobre o pensamento nietzschiano no romance de Thomas Mann”, em que Damião Farias apresenta uma análise interpretativa do romance de Mann, considerando, entre outros estudiosos, o filósofo Friedrich Nietzsche. O autor se propõe também a observar as relações do romance com um ensaio de Thomas Mann, de 1929, acerca da contribuição de Freud para o “espírito moderno”. Nesse texto de Mann, as proposições freudianas frente aos ideais fascistas têm como pano de fundo a filosofia nietzschiana que,

para Farias, congrega em sua formação a confluência de tradições iluministas e românticas próprias da cultura intelectual, filosófica e artística alemãs.

Ainda na seara nietzschiana, chegamos ao drama em “O Nascimento da Comédia: A crítica de Nietzsche ao teatro de Eurípidés”. No artigo, Cléberton Barboza apresenta os pressupostos do filósofo alemão sobre o papel da música no efeito trágico das tragédias gregas. Para Nietzsche, o apagamento do papel das musas da música no teatro de Eurípidés levaria aos poucos à morte da tragédia e ao fortalecimento da comédia, em um jogo que põe fim ao pessimismo trágico e eleva o otimismo da razão. Já em “O desejo em cena na vida escrita de Samuel Beckett”, Caio Reis investiga a obra e vida do dramaturgo, buscando observar o processo de criação de Beckett e como a sua escrita está ligada às suas experiências de vida. A partir de entrevistas realizadas por Charles Juliet e da observação de fatos históricos determinantes na vida de Beckett (como a segunda guerra mundial), Reis examina as influências sobre sua concepção de mundo e o entendimento da condição humana, expressos em suas falas, personagens e obras.

Fechando a sessão de artigos, sentimos que “Há algo de podre na vingança: Hamlet segundo a filosofia de René Girard”. No artigo, Marco Antônio S. Monteiro se debruça sobre a sugestão do filósofo francês de que há na peça uma ênfase na repulsa pela ética da vingança. O artigo apresenta uma abordagem que privilegia a teoria mimética e o sacrifício do bode expiatório propostos por Girard na leitura da obra shakespeariana. A análise se enriquece pela observação do protagonista, que procura evitar assumir uma ética da vingança imediata ou que apresenta certa procrastinação ao assumir diretamente a vingança sob o pretexto de se preparar o melhor momento.

Na sessão de traduções, Ana Paula Silva Santos apresenta três fábulas do ciclo mítico de Ceres, compostas pelo Primeiro Mitógrafo do Vaticano durante a Idade Média. Nesse período, foram produzidas muitas coleções que resgatavam os mitos clássicos por meio de uma leitura guiada pela filosofia moral cristã. Conhecida entre os gregos como Deméter, deusa da fertilidade, Ceres é mãe de Prosérpina que foi raptada por Plutão. Na narrativa apresentada pelo mitógrafo, nota-se a preocupação em além de narrar, interpretar alegoricamente o mito, de modo que a história narrada parece relacionar o rapto de Prosérpina com o surgimento das luas crescente e minguante.

Encerramos este número com a oportuna tradução de “O caminho da nova mulher”, em que Raíssa Costa apresenta o leitor de português à prosa libertária de Noe Itō, feminista e anarquista japonesa, ela mesma tradutora e divulgadora dos escritos de Emma Goldman no Japão das eras Meiji e Taishō. O texto, publicado originalmente na revista *Seitō*, em 1913, fala das dificuldades que aguardam quem se dispõe a seguir – e a ser guia – por caminhos estranhos à norma social vigente. O caminho da tradutora (ou do tradutor) está repleto de armadilhas, mais ainda quando à distância linguística se soma a cultural, no tempo e no espaço. Costa soube percorrer essa trilha com *chie*.

Mentira, erro, pecado, fantasia, drama, vingança e traição (ou tradução). É o que a revista *A Palo Seco* oferece a suas leitoras e leitores, colaboradoras e colaboradores, ao menos até a edição, ou as eleições, de 2022.

Os editores  
Beto Vianna  
Luciene Lages Silva

**Artigos**



## A pergunta enquanto mentira: *Petersburgo* (1913) de Andrei Biéli e a filosofia da linguagem

David G. Molina\*

Universidade de Chicago/EUA

### RESUMO

O artigo investiga aspectos da filosofia da linguagem em sua relação com a literatura a partir de uma passagem extraída do romance *Petersburgo* (1913) do escritor simbolista russo Andrei Biéli.

**PALAVRAS-CHAVE:** Andrei Biéli. *Petersburgo*. John Searle. Filosofia da linguagem. Atos de fala.

### ABSTRACT

The article investigates aspects of the philosophy of language in its relation to literature based on a passage taken from the novel *Petersburg* (1913) by the Russian Symbolist writer Andrei Biéli.

**KEYWORDS:** Andrei Biéli. *Petersburg*. John Searle. Philosophy of language. Speech acts.

Este trabalho<sup>1</sup> é a investigação cuidadosa de uma única passagem do romance *Petersburgo* de Andrei Biéli – figura chave da chamada segunda geração do simbolismo russo (ao lado dos poetas Viatchesláv Ivánov e do incontornável Aleksandr Blok), e tem como ponto de partida um olhar microscópico para o texto literário que é amplamente favorecido pela prática da tradução. No ato de verter um poema ou um conto de uma língua para outra – em sua totalidade – o tradutor, quase a despeito de sua índole (que pode ser mais ou menos acadêmica em sentido institucional), torna-se um pesquisador da linguagem, a encarnação de uma prática de *close-reading* ativa e extremamente lenta que permite vislumbrar com clareza não apenas questões estilísticas, estruturais e imagéticas sobre a obra e o autor, mas até, como veremos a seguir, ouvir – ouvir de fato – certos trechos da obra que, por serem menos importantes para o enredo, poderiam passar despercebidos até para os leitores mais minuciosos. Um dos poderes do tradutor-pesquisador, portanto, é o de manipular o foco da literatura secundária sobre a obra – de mostrar aquilo que normalmente não se vê, o plano detalhe – sem com isso ignorar estruturas maiores. O ato de traduzir é, afinal, uma via temporal de mão-dupla: o trecho em questão, ali, na página, é ao mesmo tempo informado por decisões anteriores, tanto como age, ele próprio, como uma espécie de jurisprudência para decisões futuras.

---

1. Baseado em uma palestra ministrada no dia 10 de junho de 2021 na Universidade de São Paulo.

\* davidmolina@uchicago.edu

Recebido em 19/07/2021  
Aprovado em 05/10/2021

Ao assumir, em 2018, o desafio de traduzir *Petersburgo* de Biéli para o português do Brasil (trabalho realizado para a Editora 34, ainda no prelo), passei a explorar o potencial de pesquisa que tal prática me rendeu. Antes de contextualizar mais detalhadamente a obra Biéli, porém, vamos direto à passagem escolhida, um trecho do capítulo 1 de *Petersburgo*:

- Ah... bom dia... para que lado você vai?
- Estou indo para a Panteleimonovskaia — mentiu Nikolai Apollónovitch, a fim de andar pelo Moika com o oficial<sup>2</sup>.
- Caminhemos juntos, então...
- Para que lado você vai? — mentiu uma segunda vez Nikolai Apollónovitch, a fim de andar pelo Moika com o oficial.
- Estou indo para casa.
- Estamos indo na mesma direção, então (BIÉLI, 1981, p. 48)<sup>3</sup>.

Temos aqui duas mentiras – introduzidas com o verbo russo *solgat'* (“mentir”), que apesar de apresentadas em sequência, têm caráter totalmente diverso. É aqui que adentramos o segundo importante vetor deste texto: a filosofia da linguagem.

Em sua aula de apresentação de um curso dedicado ao tema na Universidade da Califórnia-Berkeley, o filósofo John Searle divide a filosofia da linguagem em duas vertentes principais. A primeira, lógico-matemática, tem como figura fundadora o filósofo alemão Gottlob Frege (1848-1925) e vê na inter-relação da linguagem com a lógica simbólica a razão de ser da filosofia, encarando a linguagem comum, em seu uso social, como uma versão um tanto impura das estruturas lógicas que estão na raiz do pensamento em palavras. A outra vertente, da qual o próprio Searle faz parte, é chamada “ordinary language philosophy” e tem um enfoque exatamente oposto: na pragmática da linguagem, seu uso pelas pessoas comuns, e seus pensadores fundamentais são Gilbert Ryle (1900-76), P. F. Strawson (1919-2006), Stanley Cavell (1926-2018) e J. L. Austin (1911-1960), (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 5:10). Dentro do primeiro campo, o representado por Frege, Searle apresenta três binômios como conceitos fundamentais: a diferença entre proposições sintéticas e analíticas; entre proposições a priori e a posteriori; e entre proposições contingentes e necessárias. Detenhamo-nos resumidamente em cada um. A proposição analítica é aquela que deriva seu valor veritativo (ou valor de verdade, se é ou não verdadeira) em virtude da semântica dos próprios termos da assertiva. O exemplo clássico em inglês é “all bachelors are unmarried” (“todos os solteiros não são casados”). A palavra bachelor (ou bachelorette, em versão feminina) – para além do seu sentido universitário – denota em inglês um indivíduo que não se casou, portanto o predicado é apenas uma definição do termo anterior. Proposições sintéticas, por outro lado, são aquelas cujo valor veritativo é

---

2. O Moika é um afluente do Nevá, principal rio que banha a cidade de São Petersburgo.

3. Original: “– А... здравствуйте... Вы куда?» / – «Мне на Пантелеймоновскую», – солгал Николай Аполлонович, чтоб пройти с офицером по Мойке. / – «Пойдемте, пожалуй... / – «Вы куда?» – вторично солгал Николай Аполлонович, чтоб пройти с офицером по Мойке. / – «Я – домой». / – «Стало быть, по пути».

determinado a partir de alguma informação que advém do mundo real. Se digo: “há 10 pessoas lendo este texto agora”, a frase será verdadeira à medida que, ao contar os leitores engajados no momento, a soma for igual a 10. Já a divisão entre *a priori* e *a posteriori* indica uma diferença epistêmica. Proposições *a priori* são, é claro, aquelas sobre as quais é possível determinar o valor veritativo sem contar com a experiência: como “dois mais dois igual a quatro” ou, novamente, nosso exemplo dos bacharéis solitários, “all bachelors are unmarried”; enquanto as proposições *a posteriori* seriam determinadas verdadeiras ou falsas após um contato com o mundo real. A última distinção de Searle, contingência e necessidade, descreve um movimento parecido. A proposição *necessária* é aquela que deriva seu valor de verdade da própria estrutura lógica da assertiva, enquanto a *contingente*, como “Está chovendo agora” tem seu valor de verdade dependente do estado da atmosfera ao redor daquele que fala.

Diz Searle que no auge da filosofia da linguagem lógico-matemática, estes 3 binômios eram vistos como 3 modos diferentes de dizer a mesma coisa. Proposições *analíticas* eram vistas como sendo tanto *necessárias* como *a priori*, pois sua necessidade era derivada do próprio sentido das palavras, o que garantia seu valor veritativo. Proposições sintéticas, por outro lado, só podem ser conhecidas *a posteriori*, e descrevem verdades não necessárias, mas contingentes. Nesta visão de mundo, portanto, as ciências biológicas e sociais estariam do lado contingente e sintético, enquanto a lógica e a matemática lidariam exclusivamente com proposições *a priori* e necessárias (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 9:16-18:45).

E a filosofia? À medida que a filosofia lida com a verdade, o filósofo – nesta visão – não pode afirmar, com confiança, nada de cunho avaliativo ou emotivo, pois tais questões (próprias da ética e da estética) não teriam seu valor veritativo assegurado. Portanto, se entendermos que o filósofo detém de fato uma forma de conhecimento real – como ele não é um cientista de laboratório, preocupado com verdades empíricas –, sua atividade só pode ser como a do lógico ou do matemático. Seu trabalho consistiria, então, em proferir verdades analíticas. Assim, a primeira vertente da filosofia da linguagem, segundo Searle, permite que derivemos um conceito bastante preciso – embora limitado – da filosofia. O filósofo não vai lhe dizer como viver, pois não há assertivas verdadeiras que possam ser afirmadas com rigor sobre tal assunto. A verdade do filósofo é *a priori* e analítica, e articula a estrutura dos conceitos que informam a nossa argumentação.

Tal conceito de filosofia, porém, tem sido amplamente atacado desde que surgiu pela primeira vez na obra de Frege. Seus opositores têm, com o passar dos anos, questionado sistematicamente cada um dos binômios já mencionados por meio da formulação de contraexemplos. Um deles, já clássico, é o seguinte: uma frase como “água é H<sub>2</sub>O” não é uma verdade *a priori*, pois é impossível deduzir isso sem fazermos investigações prévias; por outro lado, ela é absolutamente necessária (H<sub>2</sub>O é uma definição de água); trata-se, portanto, de uma verdade necessária, mas *a posteriori*, não *a priori* (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 18:45-21:53).

Um dos ataques mais influentes ao modelo lógico-matemático de Frege advém da teoria de “atos de fala” (speech acts) do filósofo de Oxford (e professor de Searle), J. L. Austin. Austin – ainda no resumo de Searle – percebe que a linguagem é composta de uma série de manifestações perfeitamente legítimas, mas que não têm o objetivo dizer algo verdadeiro ou falso. Se prometo corrigir o trabalho de um aluno em 24 horas, estou em meio a um ato de *prometer*. Se peço a alguém que saia da sala, estou fazendo um *pedido*, ou dando uma *ordem* (um outro ato de fala). O exemplo mais famoso de Austin é o do casamento. Ao dizer “sim” diante da igreja ou de um órgão civil, o indivíduo não está “descrevendo um casamento.” Ele está, de fato, se casando: o dizer aquela palavra, “sim” é um ato, é o próprio casar-se. Um outro exemplo recente da mídia esportiva mundial é a frase: “Declaro abertos os jogos olímpicos de Tóquio de 2021.” Se eu sou a autoridade japonesa apropriada para declarar abertos os jogos (chefe de governo ou chefe de estado), no contexto de uma cerimônia de abertura dos jogos, o dizer desta frase é o próprio abrir dos jogos. Assim, Austin estabelece uma divisão, que depois será revisada, entre elocuições performativas e elocuições constativas. Se a elocução constativa diz algo verdadeiro ou falso, a elocução performativa é um fazer, que pode ser “feliz” ou “infeliz,” apropriado ou inapropriado. Se eu agora, em meio a esta análise sobre Andrei Biéli, tentar, em nome do Brasil, declarar guerra à Argentina, meu ato de fala é infeliz, pois não tenho a autoridade para isso. Se tento explicar detalhes sobre o uso de linguagem de Andrei Biéli por meio da filosofia da linguagem, minha explicação – espero – é feliz, pois estou fazendo aquilo a que me propus (SEARLE, 2010, “Distinctions and Overview” 52:47-1:00:00).

Não convém aqui continuar a detalhar a teoria de Austin, que toma um rumo muito diferente a partir do momento em que a divisão entre elocuições constativas e performativas passa a ser menos clara do que a princípio poderia parecer. Importante, aqui, é a admissão, por parte de Austin, da existência de funções de linguagem que não se enquadram no modelo constativo, do verdadeiro ou falso, e a inclusão, entre os *atos de fala performativos*, do ato de *perguntar*. Dentro do modelo de Austin, o ato de perguntar é um *ato de fala*, porém ele carrega dentro de si uma proposição incompleta, que almeja sua completude a partir da resposta. Um exemplo: se eu perguntar, “Quantas pessoas compraram computadores?”, minha questão é equivalente a proposição “X pessoas compraram computadores”, em que o valor de X será fornecido pela resposta. 15, por exemplo. A proposição completa derivada a partir da pergunta e da resposta é, portanto: “15 pessoas compraram computadores.” Notemos que, sem a resposta, a proposição original “X pessoas compraram computadores” não tem um valor veritativo, ela não pode ser dita verdadeira ou falsa. Para muitos filósofos da linguagem, esta é uma verdade inerente ao ato performativo de questionar. Com exceção da pergunta retórica – a qual pode ser facilmente substituída por uma assertiva – perguntas *não têm valor veritativo* (SEARLE, 2010, “Speech Acts – Twelve Features, Five Classifications 1:01:33-1:03:14).

Pois bem, voltemos às duas *mentiras* no capítulo 1 de *Petersburgo*. Se no primeiro exemplo, “Vou para a Panteleimonovskaia” – mentiu Nikolai Apollónovitch”, o verbo *solgat’*

inverte o valor veritativo da assertiva anterior, indicando-a como uma mentira: Nikolai Apollónovitch não ia para a Panteleimonovskaia; pelo contrário, ele teria dito qualquer endereço que lhe permitisse andar com Sergei Serguéievitch pelo Moika; no segundo exemplo, depa-ramo-nos com um verdadeiro impasse no que concerne à filosofia da linguagem. “Você vai aonde?” (*Vy kuda?*) é uma pergunta real e não retórica – uma pergunta cuja resposta Nikolai Apollónovitch não possui, e mesmo assim, Biéli usa o verbo *solgat’*, mentir, que indica a falsidade da pergunta de Nikolai Apollónovitch. Como vimos, porém, segundo os filósofos que acabamos de considerar, perguntas não admitem valores veritativos. A questão que nos preocupará a seguir é, portanto, o que Biéli pode estar querendo dizer quando nos apresenta uma *pergunta mentirosa*? A pergunta “Aonde você vai?” pode ser uma mentira? Como assim? Veja-se que não é a resposta de alguém, “vou para tal lugar”, que é tida aqui como uma mentira, mas o próprio fato de perguntar “Aonde você vai”. Como veremos, aqui chegamos aos limites da filosofia da linguagem e batemos à porta da ficção. A resposta, ao menos em parte, jaz numa concepção bastante radical de intencionalidade, articulada por Biéli durante todo o romance – inspirada, não em Frege, mas na *Crítica do juízo* de Kant – e que ganha expressão no mundo propriamente fantástico da São Petersburgo que Biéli divide com seus precursores Púchkin, Gógol e Dostoiévski (ALEXANDROV, 1985 p. 84).

Façamos, entretanto, um aparte para contextualizar autor e obra. Andrei Biéli é o pseudônimo de Boris Nikoláievitch Bugáiev, nascido em 26 de outubro de 1880 em Moscou. Filho de Nikolai Vasílievitch Bugáiev, reconhecido matemático da Universidade de Moscou e Aleksandra Dmitrievna, o pequeno Boris teve uma infância um tanto confusa e emocionalmente volátil. Do pai herdou o amor pela matemática e um rigor apolíneo, que informa tanto sua prosa como seu trabalho de pesquisador de métrica em língua russa. De fato, Bugáiev pai serve como protótipo para as várias figuras paternas em sua prosa, e *Petersburgo* não é exceção. Da mãe, de índole artística e musical, porém de estado emocional bastante instável, herdou uma sensibilidade estética aguçada, que iria impulsionar sua carreira como escritor. Ainda muito jovem, Biéli encarava a passagem do século 19 para o 20 como um evento de valor metafísico, um embate entre diversas forças que se opunham no *zeitgeist* do momento: racionalismo e emocionalismo, harmonia e caos, criação e destruição, amor e ódio, e assim por diante. Essas considerações seriam, posteriormente, registradas no primeiro volume de sua trilogia de memórias sobre o período, *Entre dois séculos (Na rubezhe dvukh stoletii)*. Seus livros de memórias também oferecem um registro dos pensadores russos e ocidentais que tiveram maior influência sobre sua obra: Schopenhauer, Nietzsche – em especial “O nascimento da tragédia no espírito da música” e *Assim Falou Zaratustra* (livro de cabeceira de Biéli), Vladimir Solovióv (1853-1900) e Kant. Biéli, é importante frisar, via as mudanças históricas de seu próprio tempo sob o ponto de vista de um milenarismo apocalíptico, encarando com animação “o fim da história” que segundo ele se aproximava, como se a virada do século pudesse resolver as contradições que assolaram o século 19. É assim, sob essa ótica, que ele verá os movimentos revolucionários de 1905 (o contexto imediato do romance *Petersburgo*) e as duas revoluções de 1917 (BROSTROM, 1985).

Biéli formou-se na Universidade de Moscou em 1903 com um diploma em ciências naturais, mas já havia começado sua carreira literária com a publicação de suas quatro *Sinfonias*, obras escritas numa mescla de prosa e poesia, cujas estruturas repetitivas visavam imitar os *leitmotive* de uma obra musical de grande porte. Aqui, a influência predominante na escrita de Biéli é a música de Richard Wagner (1813-83). Devido ao seu caráter decadente, decidiu publicar as obras sob pseudônimo, muito provavelmente para não embaraçar o pai, àquela altura já reitor da universidade de Moscou. Tomou para si o nome Andrei Biéli, “André Branco”, cor cujo significado místico dentro do simbolismo russo era crucial, e carregava associações tanto com a divindade, quanto com a imagem de “Sofia” tal como proposta por Vladimir Solovióv, isto é, um misto de conhecimento místico com o “Eterno Feminino”, capaz de unir todas as criaturas através de uma alma universal, ligada pelo *logos* diretamente ao próprio Deus. A vida pessoal de Biéli foi particularmente frenética. Especialmente turbulentas foram as relações com o poeta Aleksandr Blok e sua esposa Liubov Dmitrievna, que começaram em 1903, além do triângulo amoroso com Valéri Briusov e Nina Petrovskaia. O conceito de *zhiznetvorchestvo*, a tentativa de nublar os limites entre a criação poética e a vida, conduziu, em parte, à identificação de Liubov Blok com a figura de Sofia, o que o levou a se apaixonar por ela.

Durante toda a sua carreira Biéli preocupou-se com questões de caráter espiritual, porém, até seu encontro com a antroposofia de Rudolf Steiner (1861-1925) e sua “Ciência espiritual”, essas questões haviam sido deixadas em aberto. Em 1912, acompanhado por Asia Turguêneva, sua primeira esposa, Biéli deixa a Rússia em direção à Alemanha para estudar diretamente com Steiner. Biéli passa, ao todo, quatro anos na Europa, estudando os ensinamentos ocultos de Steiner, língua alemã, e até ajudando na construção do templo antroposófico em Dornach, na Suíça. Em 1916, Biéli é convocado pelo exército, e retorna à Rússia. Durante a revolução e a subsequente guerra civil, Biéli tirou seu sustento de um trabalho de arquivista e bibliotecário, enquanto lecionava na Sociedade Livre de Filosofia (Vol’fila), da qual era membro fundador (CARLSON, 2019).

Com algumas exceções importantes, as obras líricas mais memoráveis de Biéli foram escritas no início de sua carreira, quando o simbolismo dominava a cena literária na Rússia pré-revolucionária. Sua primeira coleção *Ouro em azul* (*Zoloto v lazuri*, 1904) é escrita à sombra da filosofia de Solovióv e da poesia de Konstantin Balmont (1867-1942), cujas imagens solares dominam a obra de Biéli do período. É deste momento também o conto “Um luminoso conto de fadas” (MOLINA, 2020). Em suas coleções seguintes, *Cinzas* e *Urna*, Biéli trata de temas menos luzentes, como a violência, a destruição, e a tentativa de localizar a Rússia dentro de uma tradição histórica literária maior, que lembra o terceiro volume da poesia de Blok. Desse período é também o magistral *poema longo*<sup>4</sup> “Primeiro encontro” e os experimentos com escrita leitmotívica musical – com suas repetições wagnerianas – que se tornarão características de seu estilo narrativo no célebre romance *Petersburgo*.

---

4. O “poema longo” – em russo, poema, que se opõe a stikhotvorênie, o poema simples – é um gênero literário que teve suas origens no verso épico do período clássico.

O coração da obra em prosa de Andrei Biéli consiste nos romances *O pombo de prata*, de 1910, que descreve a história de um jovem poeta, desencantado com a vida urbana, que se junta a uma seita de camponeses religiosos e é assassinado após ser considerado incapaz de se tornar o pai do salvador esperado pelo grupo; *Petersburgo*, um texto que – caracteristicamente, dentro da obra de Biéli, possui 5 edições diferentes, conforme será detalhado mais adiante – e o terceiro, *Kotik Letaev*, de 1922, uma magistral descrição da emergência da auto-consciência de um menino, que utiliza, abertamente, materiais autobiográficos. Este último é um romance bastante preciso em sua descrição da psicologia infantil, criativo em sua mescla de prosa e poesia, que inclui um uso progressivo de estruturas simbólicas repetidas, as quais vão se expandindo e pouco a pouco tomando conta da consciência do narrador.

*Petersburgo*, por sua vez, é considerado por Vladimir Nabokov – junto com *Ulysses* (de Joyce), *A metamorfose* (de Kafka), e *Em busca do tempo perdido* (de Proust) – um dos quatro romances mais importantes do século 20. Escrito serialmente em 1913 e publicado na íntegra pela primeira vez em 1916, foi editado e revisado por Biéli diversas vezes, modificando-se de acordo com a própria trajetória artística e filosófica do autor. Sua crescente obsessão com a antroposofia fez com que, na aceção crítica, as versões finais do romance – na maioria dos casos consideradas mais definitivas – fossem rejeitadas como distorções posteriores de um texto originário mais forte (como fez, por sinal, o Tolstói maduro com seus romances mais conhecidos *Guerra e paz* e *Anna Kariênina*). O romance possui traduções para inúmeras línguas (só para o inglês são quatro, além do francês, espanhol, alemão etc.) feitas a partir das versões de 1913 e de 1922, a qual, vale ressaltar, tem metade do tamanho da anterior. A “edição” feita por Biéli de 1913 para 1922 consistiu predominantemente em cortar enormes trechos do original, fazendo com que o texto ficasse praticamente incompreensível para quem já não tivesse lido a primeira versão. Hoje o consenso crítico vê a versão de 1913 como dominante.

Em linhas gerais, a história do romance é a seguinte: logo após o término da guerra russo-japonesa, em 1905, Nikolai Apollónovitch Ableúkhov promete a um grupo terrorista que assassinará o seu próprio pai, o senador Apollón Apollónovitch, com uma bomba-relógio fornecida a ele por um companheiro radical, Aleksánder Ivánovitch Dudkin. Dúdkin, por sua vez, tem como chefe Nikolai Stepánovitch Lippántchenko, um agente provocador, cuja influência pesa, espiritualmente sobre Dúdkin e Ableúkhov (é ele quem insiste para que Nikolai Apollónovitch vá adiante com o projeto de parricídio). Paralelamente, a história narra também a complexa relação afetiva de Nikolai Apollónovitch com Sofia Petrovna, casada com o segundo tenente (e seu amigo) Sergei Sergeivitch Likhútin – com o qual, aliás, ele passeia pelo Moika na passagem em que se dá a “pergunta mentirosa” citada mais acima. No capítulo 4 do romance todas as personagens se encontram numa festa, descrita virtuosisticamente por Biéli ao longo de cerca de 80 páginas, onde Nikolai surge fantasiado como um dominó vermelho. O romance representa uma verdadeira aula de história da literatura russa, em especial, da Petersburgo literária, que surge a partir de obras como “O cavaleiro de bronze” e “Dama de espadas”, de

Púchkin, dos contos de Petersburgo de Gógol (em especial “Avenida Niévski,” o “Capote” e o “Nariz”) e as obras petersburgueses de Dostoiévski: “Noites Brancas,” *O Idiota* e *Crime e castigo*. A relação entre leste e oeste na Rússia também é relevante no romance, e remete ao conceito de pan-mongolismo em voga na geração dos simbolistas.

Retomemos a análise. Partindo do conceito fundamental de “jogo cerebral” (*mozgavaia igra*), operante nas passagens a seguir, será possível afirmar que, em *Petersburgo*, as criações mentais dos personagens, seus sonhos, intenções e desejos ganham corpo e rivalizam com as do próprio autor, gerando uma materialização da intencionalidade, a qual permite que o mundo interior de uma personagem surja diante de nossos olhos. Na sequência veremos alguns exemplos que evidenciam, por parte de Biéli, uma semelhante reificação da linguagem. Em *Petersburgo*, palavras ou expressões são literalizadas ou corporificadas de modo que passam a ser visíveis a olho nu, e assim se tornam análogas à materialização da intenção característica do jogo cerebral. Por fim, procuraremos mostrar que, em *Petersburgo*, o simples ato de formulação de uma intenção – mesmo que em diálogo interno – é passível de culpa ou censura moral. O monólogo nunca externalizado é, em Biéli, um ato de fala, sobre o qual somos moralmente responsáveis, e é justamente o abismo entre o que é dito para si e o que é dito para os outros que permite avaliarmos o caráter veritativo de atos de fala performativos. A pergunta é “mentirosa”, portanto, quando o indivíduo que a faz não quer, de fato, perguntar; o desejo é mentiroso, quando o indivíduo que o expressa não deseja de fato aquilo; e assim por diante. Em sua dependência quase que irrestrita do conteúdo mental de outro indivíduo, tal caracterização de um ato é, em circunstâncias normais, apenas possível em primeira pessoa – como parte de uma autoanálise – ou na ficção, onde o narrador nos permite explorar o mundo interior das personagens com maior precisão.

Vamos ao primeiro exemplo:

Os jogos cerebrais do portador de insígnias brilhantes se diferenciavam por estranhas, estranhíssimas, excepcionalmente estranhas qualidades: sua caixa craniana se transformava na matriz de imagens mentais que, imediatamente, ganhavam corpo nesse mundo fantasma.

Tendo em vista essa estranha, estranhíssima, excepcionalmente estranha circunstância, teria sido melhor se Apollón Apollónovitch não projetasse a partir de si nenhum pensamento inútil e apenas continuasse a carregar tais pensamentos inúteis em sua própria cabeça: pois cada pensamento inútil obstinadamente se desenvolvia em uma imagem espaço-temporal que continuava suas atividades, sem qualquer controle, fora da cabeça senatorial.

Em um certo sentido, Apollón Apollónovitch era como Zeus: de sua cabeça brotavam deuses, deusas e gênios. E nós já vimos: um desses gênios (o desconhecido de bigodinho negro), que surgiu inicialmente como imagem e ganhou vida bem ali nas vastidões amareladas do Nevá, afirmava que tinha emergido dali e não da cabeça senatorial; o desconhecido adquiriu seus próprios pensamentos inúteis; e esses pensamentos inúteis passaram a ter as mesmas qualidades.

Escapavam e ganhavam solidez (BIÉLI, 1981, p. 34-35).

Aqui temos a caracterização mais clara de uma espécie de regressão de jogos cerebrais que anima *Petersburgo*. Se o jogo cerebral do autor é responsável pela criação do senador Apollón Apollónovitch e suas insígnias brilhantes, são os jogos cerebrais do próprio senador que são responsáveis pelo surgimento de Dúdkin (o desconhecido de bigodinho negro) no romance, e este, por sua vez, também produzirá pensamentos que escapam do invólucro da mente e ganham solidez. *Petersburgo* é, portanto, um romance em que o conteúdo mental ganha vida a tal ponto que personagens são descritos como cocriadores de outros personagens (Apollón Apollónovitch era como Zeus), e suas criações são capazes de interagir fisicamente inclusive com eles, os criadores eles mesmos.

Na passagem seguinte, Biéli leva essa recursão criadora ao limite metalinguístico. As criações dele, Biéli, a partir do momento que transmitidas para nós por meio de seu romance, se tornam parte de nosso mundo interior, habitam dentro de nós, fazendo-se inesquecíveis. Biéli escreve:

Uma vez que o seu cérebro [de Apollón Apollónovitch] se deixou divertir com o misterioso desconhecido, esse desconhecido passou — a existir, a realmente existir: ele não vai desaparecer das avenidas de Petersburgo enquanto haja um senador com tais pensamentos, porque pensamentos, também, existem.

Que seja nosso desconhecido, pois, um desconhecido real! Que sejam as duas sombras que perseguem meu desconhecido, pois, sombras reais!

Essas sombras escuras irão, ah se irão, seguir no encalço do desconhecido, assim como o próprio desconhecido seguirá o senador; o senador envelhecido irá, ah se irá, perseguir também a ti, caro leitor, em sua carruagem negra: e a partir de agora, tu jamais o esquecerás! (BIÉLI, 1981, p. 56).

Por sua vez, o jogo cerebral do filho, Nikolai Apollónovitch, o aspirante a parricida, pode ser intenso a ponto de ele antecipar o assassinato — que não sabemos se ocorrerá de fato — com um assustador requinte de detalhes, que funde, novamente, de forma perigosa, realidade e intenção:

Era ele, Nikolai Apollónovitch...Ou não era ele? Não, era ele — era ele: naquela época, ele dissera que odiava o velho repulsivo; que o velho repulsivo, o portador de insígnias de brilhantes, era simplesmente um vilão de marca maior... ou será que disse tudo isso apenas para si?

Não — a eles, a eles!.. Nikolai Apollónovitch havia disparado pelas escadas, interrompendo Semiónitch, porque ele imaginara vivamente: um ato hediondo de um canalha sobre outro; e de repente ele viu o canalha; e um par de tesouras brilhantes raspou entre os dedos do canalha, enquanto ele se apressava, desajeitado, para cortar a carótida do velho magricela; e a testa do velho magricela amontoava-se em rugas; o velho magricela tinha um pescoço quente, pulsante...um pouco como o de um lagostim; o canalha cortou com a tesoura através da artéria do homem magricela, e o sangue pegajoso, pútrido escoou sobre seus dedos e sobre a tesoura, enquanto o velhinho — sem barba, enrugado, careca — chorava incessantemente e o encarava diretamente nos olhos, os de Nikolai Apollónovitch, com uma expressão de súplica, afundando sobre os quadris e tentando estancar, com

o dedo, o rasgo em seu pescoço, de onde, com um assovio quase inaudível, a correnteza vermelha continuava –gotejando, gotejando, gotejando...

Essa imagem surgiu tão vividamente diante dele, que era como se ela tivesse acabado de ocorrer (quando o homem caiu de quatro, ele poderia, é claro, ter agarrado a clava de seis pontas sobre a parede e investido sobre...) Essa imagem surgiu tão vividamente diante dele que ele se assustou (BIÉLI, 1981, p. 221-222).

Se a intenção ou imaginação de Nikolai Apollónovitch é capaz de surgir tão plenamente como se fosse um ente autônomo capaz de o assustar, o mesmo acontece com as palavras do romance de Biéli. Apresento, aqui, dois exemplos bastante conhecidos que têm como protagonistas as palavras “de repente” (*vdrug*) e a genial expressão “fora de si” (*vne sebja*):

Leitor!

Você conhece a expressão “de repente”. Então por que, como um avestruz, esconde a cabeça entre suas penas quando sente a iminência de um “de repente” fatal e inevitável? Se um desconhecido começasse a falar com você sobre o “de repente”, você provavelmente diria:

— Perdoe-me caro senhor, mas você deve ser um decadente de marca maior.

[...]

O “de repente” se alimenta de seu jogo cerebral; como um cão, ele devora de bom grado a maldade dos pensamentos; e à medida que ele incha, você derrete como uma vela; se seus pensamentos são vis e um tremor corre por seu corpo, o “de repente”, saciado com todo o tipo de maldade, começa a o preceder em todos os lugares, como um bem alimentado cão invisível, e gera, num observador imparcial, a impressão de que você está encoberto por uma nuvem negra e invisível: é o seu “de repente”, o demônio fiel de sua casa (conheci uma vez um homem desafortunado, cuja nuvem negra era praticamente visível aos olhos: ele era um escritor...) (BIÉLI, 1981, p. 39).

E a segunda:

– É muito fácil falar “fora de si”; “fora de si” é algo que todo mundo diz; a expressão é simplesmente uma alegoria, sem nenhum embasamento em sensações físicas, ou, na melhor das hipóteses, em emoções. Já o que eu senti foi um estar fora de si em sentido completamente físico, fisiológico, se preferir, e não emocional... Nem preciso dizer que também estava fora de mim de acordo com a sua definição: isto é, estava abalado. Mas o principal é que minhas percepções sensoriais se espalharam ao meu redor, expandiram-se de repente, distribuíram-se pelo espaço: eu estava voando para todos os lados, como uma bomba... (BIÉLI, 1981, p. 259-260).

Se na primeira passagem, o leitor se esquivava do “de repente” como Nikolai Apollónovitch diante de sua própria imaginação, na segunda, a “expressão fora de si” é literalizada ao apontar para um estado místico em que corpo e alma parecem se separar, e os limites da experiência sensorial se estendem para além do corpo em direção às paredes do cômodo, prestes a explodirem como uma bomba. A relação carnívora do “de repente” – um cão – com o jogo cerebral também é bastante curiosa. A surpresa desagradável (ou susto) que marca a aparição

do “de repente,” – “de repente, alguém entrou pela porta” – se alimenta de nosso jogo cerebral no sentido de que a imaginação parece aumentar a dimensão do seu efeito. Ao remoer a sensação de alarme, fantasiando maldosamente sobre ela, alimentamos o cão do “repente” que só nos faz mais infelizes. Em ambos os exemplos, a linguagem, enquanto criação do autor, se personifica, torna-se um ente que interage com os outros produtos do jogo cerebral do autor ou de seus personagens no romance.

Biéli demonstra a radicalidade de sua visão de intencionalidade, porém, quando admite a possibilidade de um indivíduo ser moralmente culpável por suas intenções, mesmo que não articuladas externamente em palavras ou ações. Se numa conversa entre Nikolai Apollónovitch e Aleksándr Ivánovitch Dúdkin (o terrorista), Nikolai Apollónovitch o chama de mentiroso por não discutir abertamente seus sonhos revolucionários com a população que ele almeja proteger.

– Mas você ainda não disse uma palavra às multidões sobre seus sonhos, não é Aleksándr Ivánovitch?

– É claro. Ficarei quieto por enquanto.

– Isso significa que você mente; desculpe-me, mas as palavras não são o essencial: você mente mesmo assim, mente de uma vez por todas (BIÉLI, 1981, p. 85).

Numa interação posterior, Dudkin faz a seguinte pergunta a Nikolai Apollónovitch sobre sua intenção de matar o pai:

– Essa promessa não teve origem em você?

– Não, não teve!

– Então, *em pensamento*, você nada tem a ver com esse assassinato? Formulei a pergunta deste modo pois um pensamento às vezes se expressa involuntariamente através de gestos involuntários, tom de voz, olhares e até: um tremor nos lábios...

– Não, não...isto é...

Nikolai Apollónovitch hesitou, e tendo percebido que hesitara em voz alta por conta de uma dúbia linha de raciocínio: hesitou e ficou vermelho; e – começou a se explicar:

– Quero dizer, nunca amei meu pai... Posso ter deixado isso transparecer mais de uma vez...Mas sugerir que eu poderia? Nunca!

– Muito bem, acredito em você (BIÉLI, 1981, p. 251).

Se na primeira passagem, Nikolai Apollónovitch chama uma omissão, ainda que nunca expressada, de mentirosa – pois conhecer os sonhos de Dúdkin talvez fizessem com que a população que o apoia mudasse de ideia sobre suas intenções revolucionárias – e enfatiza, com todas as palavras que é a *intenção de omitir* e não as palavras elas mesmas que fazem da ação mentirosa (“as palavras não são o essencial”), na segunda, os papéis se invertem, e Dúdkin pergunta a Nikolai Apollónovitch se ele nunca cogitara, mesmo *em pensamento*, matar o pai. A resposta, como denota o rubor em sua face e sua hesitação, é uma mentira. É claro que Nikolai Apollónovitch cogitou tal cena; acabamos de ler, inclusive, uma das cenas em que o faz abertamente, a que imagina matar o pai com a tesoura. Nikolai Apollónovitch, porém, a essa altura do romance, não quer admitir para si que é, sim, responsável pela promessa feita ao partido, a saber, de que teria partido dele o plano que a organização tenta agora forçá-lo a cumprir.

De fato, o ponto culminante do romance não ocorre com a explosão da bomba, mas no momento crucial em que Nikolai Apollónovitch admite, para si, ter formulado a intenção assassina, ser o criador do plano, e ser culpado não apenas por, de fato, concordar em receber e ativar a bomba (ambas ações que, à primeira vista poderiam ser vistas como acidentes de percurso, não totalmente intencionais), mas no próprio ato de conceber o assassinato:

Naquele momento em que Nikolai Apollónovitch se condenara, heroicamente, a ser um carrasco – um carrasco em nome de uma ideia (como ele pensava), foi naquele mesmo momento, e em nenhum outro, que ele havia se tornado o criador daquele plano, e não na avenida cinza, por onde ele correria a manhã toda; o agir em nome de uma ideia havia se fundido, independente de quão alarmado ele estivesse, com uma pretensão fingida, gélida, diabólica e talvez, até, com a calúnia: o caluniar de pessoas inocentes (o criado era a vítima mais conveniente [...]).

Ele contara com o seu próprio sangue-frio. Ao parricídio juntava-se a falsidade, a covardia; mas o principal era a vileza (BIÉLI, 1981, p. 330).

Aqui, Biéli enfatiza o fato de, para além da própria bomba, a formulação do plano já comprometia a ética de Nikolai Apollónovitch – fazia dele um ser vil, covarde – pois para não ser responsabilizado pela morte do pai, ele teria que, após a morte deste, colocar a culpa em um dos servos da casa e fazer um papel de filho abatido durante todo o velório e enterro. A intenção de matar, portanto, é, no caso de Nikolai Apollónovitch, materializada na aparição da bomba e sua ativação, mas a intenção pura e simples, Biéli conclui, já seria moralmente culpável. Como em vários outros momentos do romance, aqui percebe-se a influência de Dostoiévski e sua atribuição, também bastante generosa, de responsabilidade aos vários irmãos pelo parricídio que move o romance *Irmãos Karamázov*. Nikolai Apollónovitch é ao mesmo tempo Ivan e Smerdiakóv, aquele que formula e aquele que age, mas apesar deste acúmulo de funções, Biéli parece insistir que mesmo se a bomba nunca tivesse sido ativada, ou tivesse chegado às mãos de Nikolai Apollónovitch, sua caracterização como um “terrorista” ou um “criminoso” já estaria posta.

Retornamos, assim, ao nosso ponto de partida. A pergunta – “Aonde você vai? (Vy kuda?)” adquire um caráter veritativo, isto é, ela é falsa, pois, em *Petersburgo*, aquilo que é dito para si e aquilo que é dito para os outros são, ambos, “atos de fala” de igual envergadura para a atribuição da responsabilidade. A materialização da palavra e dos jogos cerebrais externaliza o conteúdo mental dos personagens de tal maneira que não há diferença real de status, para efeito moral, entre aquilo que é dito para si, e o que é dito para outros. Em um exemplo que não temos tempo de considerar aqui, Dúdkin, aliás, diz ter traído Nikolai Apollónovitch simplesmente por ter, a despeito de sua intuição, sido levado por Lippántchenko a acreditar que Nikolai era um traidor. Neste caso, a traição é completamente interna, pois totalmente subscrita a seu mundo interior. Uma pergunta pode ser mentirosa, portanto, quando aquele que pergunta não quer uma resposta, mas a faz mesmo assim – isto é, quando a intenção articulada silencio-

samente se opõe ao próprio objetivo da elocução performativa: convido sem querer convidar, pergunto sem querer perguntar, prometo sem querer prometer.

## Referências

ALEXANDROV, Vladimir. *Andrei Bely: Major Symbolist Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

BELYI, Andrei. *Peterburg: roman s vos'mi glavakh s prologom i epilogom*. Moskva: Nauka, 1981.

BROSTROM, Kenneth N. "Andrei Bely." In: *Handbook of Russian Literature*, ed. By Victor Terras. New Haven: Yale University Press, 1985, p. 45-47.

CARLSON, Maria. "Petersburg and Modern Occultism. In: *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*, ed. Leonid Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019.

MOLINA, David G. "Um luminoso conto de fadas: uma tradução". *Cadernos de Tradução – UFRGS*, n. 45, p. 66-85, 2020.

SEARLE, John. "Philosophy of Language – Distinctions and Overview." In: "Philosophy 133: Philosophy of Language." University of California Berkeley, Fall 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Uk5plzC-NOzU&ab\\_channel=SocioPhilosophy](https://www.youtube.com/watch?v=Uk5plzC-NOzU&ab_channel=SocioPhilosophy) Acessado em 19 de julho de 2020.

SEARLE, John. "Speech Acts – Twelve Features, Five Classifications." In: "Philosophy 133: Philosophy of Language." University of California Berkeley, Fall 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=QCcSM7wPwbY&-list=PL8C19A595E537E3C9&index=3&ab\\_channel=SocioPhilosophy](https://www.youtube.com/watch?v=QCcSM7wPwbY&-list=PL8C19A595E537E3C9&index=3&ab_channel=SocioPhilosophy) Acessado em 19 de julho de 2020.

# Guimarães Rosa, um leitor de Plotino

Clarissa Marchelli\*

Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP

## RESUMO

O presente trabalho visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias de seus protagonistas. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo a percepção de um erro e as questões éticas que dele decorrem, constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. Do rastreamento do vocábulo erro às epígrafes plotinianas, em *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa elabora uma poética de ordem metafísica. Absorvendo as hipostasias plotinianas, Rosa toma emprestado do neoplatônico sua formulação de centro, alma, ascese e transcendência. Em profícuo diálogo com o cânone literário, Rosa projeta num Brasil profundo a tradição dos sete pecados capitais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Plotino. Dante Alighieri.

## ABSTRACT

This paper aims to highlight the passages in which the lexicon error appears in *Corpo de Baile*, by Guimarães Rosa, understanding the word as the author's intuitive choice for the construction and epistemological treatment given to the trajectories of its protagonists. The work presents a counter reading of the tragic error, arguing that in this cycle the perception of an error and the ethical issues that arise from it, constitute the Rosian argument of *Corpo de Baile*. From the trace of the word error to the plotinian epigraphs, in *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa elaborates a poetry of a metaphysical order. Absorbing Plotinian hypostasies, Rosa borrows from the Neoplatonic's formulation of center, soul, asceticism and transcendence. In a fruitful dialogue with the literary canon, Rosa projects the tradition of the seven deadly sins in a deep Brazil.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa. Plotinus. Dante Alighieri.

*O sertão é de noite. Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo.*  
Guimarães Rosa, *Buriti*

## 1. Introdução

O presente trabalho<sup>1</sup> visa destacar as passagens nas quais o léxico erro aparece em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa (1956), compreendendo o vocábulo enquanto escolha intuitiva do autor para construção e tratamento epistemológico dado às trajetórias de seus protago-

1. Este trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado, financiado pelo CNPq (2017-2021).

\* clarissa.catarina@gmail.com

Recebido em 28/05/2021  
Aprovado em 05/10/2021

nistas. O trabalho apresenta uma leitura a contrapelo do erro trágico, defendendo que nesse ciclo a percepção de um erro e as questões éticas que dele decorrem constituem o argumento rosiano de *Corpo de Baile*. O trabalho procura compreender de que forma essa escolha lexical responde à necessidade de protagonistas revisionários, isto é, capazes de se darem conta do erro e revertê-lo não ao acerto, mas em outra direção possível.

Porém, mais do que desfazer na contemporaneidade um conflito outrora trágico, Guimarães Rosa esboça em *Corpo de Baile* uma narrativa para uma vontade humana mais harmônica com o imponderável. Expressão do incomensurável da vida forjado em *Corpo de Baile* são as epígrafes de Plotino, que deliberadamente dão a toada do conjunto:

1. “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.”, no volume *Manuelzão e Miguilim*;
2. “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.”, no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*;
3. “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.”, no volume *Noites do Sertão*, e
4. “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente”, também no volume *Noites do Sertão*.

Incorporando as epígrafes de Plotino ao miolo do livro, o trabalho procura demonstrar como o fundo místico do neoplatonista opera na economia das narrativas, apelando a um senso amoroso ascético. Para tanto, foram comparados cada um dos sete erros cometidos pelos protagonistas do conjunto rosiano à expiação de um pecado capital, como ilustrados por Dante, na *Divina Comédia*. Por fim, o trabalho procura demonstrar que do sincretismo espiritualista à síntese de correntes filosóficas, reside no bojo do ciclo rosiano um sistema setenário que faz coincidir os protagonistas da primeira e da última narrativa, isto é, a criança Miguilim que retorna como o adulto Miguel.

## 2. A recepção de Plotino por Guimarães Rosa

Em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa confessa sobre o resultado final de *Corpo de Baile*:

E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos *Diálogos*, remo-

tamente, ou às *Enéadas*, ou ter nos velhos textos hindus qualquer raizinha de partida. Daí as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck (ROSA, 1980, p. 57).

No espólio bibliotecário de João Guimarães Rosa levantado por Suzi F. Sperber (1976), constam os diálogos platônicos e os tratados do neoplatônico, Plotino. Ao longo de sua recepção, a crítica especializada já considerou Platão e Plotino como influências decisivas na obra rosiana, sem, contudo, abordar especificamente as epígrafes do conjunto *Corpo de Baile* (1956). Com exceção de Heloisa Vilhena de Araujo (1996), que, do cruzamento dos trechos de Plotino com os de Ruysbroeck, associa cada narrativa do ciclo rosiano a um determinado céu do *Paraíso* de Dante, poucos se deram à oportunidade de rastrear a presença paratextual plotiniana no miolo do livro de Guimarães Rosa.

Na *Primeira Enéada* de Plotino há uma pista valiosa para a exegese de *Corpo de Baile*: o vocábulo ἁμαρτία (*hamartía*), erro, que já se fazia presente.

Mas se a alma é sem culpa, como são os juízos? Mas então esse discurso está em desacordo com todo discurso que diz que ela *erra*, se endireita, paga penas tanto no Hades quanto ao mudar de corpo. Deve-se aderir então a qualquer discurso que se deseja; logo poder-se-ia encontrar um meio por onde não briguem. Pois o discurso que dá a alma como algo não culpável era posto dizendo que isso mesmo, um só simples em tudo, era alma e o ser em alma; e o que dá que ela *erra* entrelaça e põe diante dela outra forma de alma que tem terríveis impressões. Um composto então a partir de tudo a alma mesma vem a ser e sofre segundo o todo, e o composto *erra*, e este é o que paga a pena, e não aquele (PLOTINO, I 1, 12, grifos meu).

Segundo o neoplatônico, somos um corpo atado a uma alma, isto é, o corpo, enquanto produto da atividade da alma, não é senão uma imagem empobrecida dela (GALLEGO, 2015). Para o filósofo, a mistura do corpo com a alma é quem faz confundir impressões falsas e verdadeiras, e erra. De acordo com Plotino, a alma, obedecendo aos enganosos desejos debaixo, os do corpo, erra. Cabe à alma apenas desejar as coisas do alto, contemplando as ideias imóveis do intelecto. Na metafísica plotiniana, cabe a mística de ascese da alma em direção ao Bem.

Assim, o presente trabalho nasce do desejo de ler Plotino como forma de integrar a mensagem do neoplatônico à escrita de Guimarães Rosa, rastreando sua recepção por Guimarães Rosa. Essa recepção não atesta tão pouco contesta a ontologia plotiniana; antes, a leitura de Plotino por Guimarães Rosa faz-se porosa a uma metafísica de caráter místico. Com tamanha porosidade, quero dizer que a recepção do Plotino por Guimarães Rosa não aplica uma filosofia a uma poética; antes, faz-se poética uma inspiração de ordem filosófica. Imputando ao neoplatônico a formulação de um centro do qual tudo emana e para onde tudo converge (BEZERRA, 2006), Guimarães Rosa elabora, na materialidade narrativa ficcional, a sua própria forma movente do meio (ROWLAND, 2011). Procuro, na medida do possível, compreender o aproveitamento que Rosa faz de Plotino, ao tocar em temas caros à tradição platônica, como as noções de alma, purificação e transcendência.

Denominado Uno, Bem ou Deus por Plotino, a imagem de um centro de emanção semelhante ao sol é determinante para a metafísica do neoplatônico, aproveitado na poética do escritor brasileiro. Quer me parecer que Guimarães Rosa encontra em Plotino uma fórmula para a noção de purificação: “O verdadeiro homem é outro, purificado dessas coisas, que tem as virtudes no modo de pensar, que estão constituídas na alma, que é separada; separada e separável estando ainda aqui” (PLOTINO I 1, 10). Em outras palavras, Guimarães Rosa encontra em Plotino uma noção de consciência formulada (E. R. Dodds, 1960), e suas conseqüências, como transcendência (ou suprarracional), mística (isto, é, a experiência da presença de Deus) e ascese (como exercícios espirituais). Sobre a coincidência da imagem do centro plotiniana e com a consciência em Plotino, comenta Pierre Hadot:

A consciência é um ponto de vista, é um centro de perspectiva. Nosso eu, para nós, coincide com esse ponto a partir do qual se abre para nós uma perspectiva sobre o mundo ou sobre nossa alma: dito de outro modo, para que uma atividade psíquica seja nossa, é preciso que ela seja consciente. A consciência – e nosso eu – situa-se, então, como um meio ou um centro intermediário, entre duas zonas de sombras, que se desenvolvem acima e abaixo dela: a vida silenciosa e inconsciente do nosso eu em Deus, a vida silenciosa e inconsciente do corpo (HADOT, 2019, p. 31).

Embora esses termos, transcendência, mística e ascese, gozem de definições claras e precisas na história da filosofia, em Guimarães Rosa não são passíveis de determinação, mesclando-se e tendo borradas suas bordas conceituais. Tamanha indeterminação é corroborada pela evocação de imagens oníricas, pela construção de personagens sob domínio da loucura e por confissão de fé em várias passagens do ciclo. Flertando com imagens fantasmáticas produzidas por um inconsciente todo o tempo, *Corpo de Baile* acena para a consciência enquanto centro de tomada de decisão, ou nos termos plotinianos, enquanto desejo de retorno da Alma ao Um. Nesse sentido, o reconhecimento do *erro* é o reconhecimento do protagonista enquanto agente de sua própria vontade.

Assim, a leitura de Plotino por Guimarães Rosa toma uma rota em direção ao mistério de que é feita a matéria da vida. Consideradas ora por uns como sistema inaugural do pensamento científico (JUÁREZ, 2002), ora por outros como a expressão da vivência da presença divina (ELSAS, 1986), as hipostasias ou realidades plotinianas, seu passo duplo - proódico e epistrófico (GALLEGO, 2017), foram dispersadas e diluídas na história da mentalidade ocidental. Fomentando aquilo que Auerbach (1997) chama de “espiritualismo vulgar”, para o crítico a verdadeira herança da cultura clássica fundida ao cristianismo, as hipostasias plotinianas e seu passo duplo poderiam corresponder à “fórmula de *pathos* que se preservara, no fundo genuinamente grega”, de que nos fala Aby Warburg (2015).

Parece-me que em Guimarães Rosa, o fantasma de Plotino ressurgiu como um monge, um eremita, um hierofante a ditar, sob inspiração, as regras do jogo vida X morte X vida, desafiando nossa capacidade de síntese. Tal como uma adivinha, as epígrafes plotinianas ta-

tuam uma mensagem a ser decodificada pelo leitor de *Corpo de Baile*. Expediente linguístico típico do neoplatônico, a pesquisadora Loraine Oliveira comenta o emprego de metáforas nas *Enéadas* como enigmas.

As metáforas quebram o ritmo do discurso estruturado em conceitos abstratos, exigindo uma atenção e uma disponibilidade, e também certa tensão do leitor ou do ouvinte, entrando no circuito afetivo e imaginativo, e redirecionando, por este caminho, o pensamento. Mas uma imagem, uma figura, só mostra para quem está atento e disposto a ver (OLIVEIRA, 2013, p. 47).

Parece-me que a invocação de Plotino por Guimarães Rosa é da mesma natureza que o emprego de metáforas do neoplatônico na sua exposição metafísica: uma fórmula de ordem mística revelada somente ao iniciado. Benedito Nunes já identificara o aproveitamento que Guimarães Rosa fizera do neoplatônico, sem, no entanto, submeter a criação do primeiro à filosofia do segundo. No ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, o crítico literário atribui a abordagem do tema do erótico na obra rosiana à transubstanciação alquímica e ao legado plotiniano na história das ideias do ocidente:

A alma, dizia Aristóteles, é de certa maneira tudo. Mas já Plotino a considera como hipótese mediadora, que se eleva aos páramos da Inteligência e desce à multiplicidade da matéria sensível, contendo um reflexo, ainda que esmaecido, daquela Unidade primeira, onde tudo teve origem e para onde o homem anseia retornar, captando-a nesta vida, por meio da contemplação extática. Una também em sua essência, transcendente e impessoal, ligada ao corpo pela mesma necessidade interna que forçou a Unidade a irradiar-se em emanações escalonadas que constituem o Todo universal, ela busca incessantemente restaurar a sua integridade, recuperar a sua perfeição originária. Essa vontade de restituição manifesta-se no élan amoroso e na ascese mística, duas vias de retorno que se equivalem, pois o homem tenta vencer, por meio delas, a *alteridade*, identificando-se com outrem no amor ou com a divindade, na culminância do êxtase (NUNES, 2013, p. 50).

Na medida em que a ascese plotiniana reconhece o Bem supremo como o centro simples e supremo a que se pode almejar, o ciclo rosiano orbita em torno do amor como algo a ser experimentado pelos seres humanos. Em outras palavras, se o Bem é uma busca em Plotino, em *Corpo de Baile*, o amor é um direito. No tratado sobre o Amor (III 5), Plotino descreve o movimento da paixão sobre os homens, ao mesmo tempo em que identifica na potência mítica da divindade erótica uma ideia para além dos mortais:

*Eros* é uma hipótese cuja natureza é afeiçoar-se sempre por uma nova beleza e cuja função é ser o intermediário entre o amante e o amado. Ele é o olho com o qual é dado ao desejante ver o objeto do seu desejo. No entanto, ele vê o amando antes do amante, antes de lhe outorgar a faculdade de ver por seu intermédio, mas de maneira diferente: pois no amante o objeto da visão penetra estavelmente, enquanto que o próprio intermediário só pode desfrutar da contemplação da beleza quando ela está ao seu alcance (PLOTINO, 2002, p. 105).

Pierre Hadot, leitor de Plotino, decodifica a potestade *Eros* nas *Enéadas*:

O que Plotino chama de Bem é, então, ao mesmo tempo, o que, dando a graça, faz nascer o amor, e que, despertando o amor, faz aparecer a graça. O Bem é o que todos os seres desejam, ele é o absolutamente desejável. O amor e a graça são, como dizíamos, injustificados, porque o próprio Bem é absolutamente injustificado: não que ele seja um acaso ou um acidente, mas, pelo milagre da sua simples presença sempre já presente, que Plotino, no tratado VI 8, descreve metaforicamente como um querer de si, ele abre no Ser e nos seres a possibilidade de um desejo e de um amor infinitos (HADOT, 2019, p. 58).

O aproveitamento que Guimarães Rosa faz do Uno da filosofia plotiniana é da ordem do espelhamento. Elegendo o amor como o drama particular de cada protagonista, Guimarães Rosa espelha em *Corpo de Baile* a ascese plotiniana. Dito de outro modo, o que em Plotino é descoberta daquilo que sempre aí esteve, isto é, do Bem enquanto centro de todo entendimento humano; em Guimarães Rosa, o amor, enquanto o dilema de cada protagonista, é um dado constituinte dos enredos e, por natureza, centro de toda experiência humana. Hadot esmiúça o sentido transcendente do Amor em Plotino:

Dom do Bem, o amor plotiniano é imediatamente amor do Bem: é, na alma, a irrupção de uma presença que não deixa mais lugar para outra coisa além de si mesma. A alma é transportada, ela se move; mas esse movimento não é mais uma ascensão para um ponto no qual o amor teria fim. O amor plotiniano sempre se move para ir mais longe. Na sua busca infinita, ele ultrapassaria o Bem se pudesse. E, se ele para no Bem, não é porque esse seja o ponto final, mas o absoluto. Desde a partida, o amado era o Bem. Ele permanecerá sendo, na experiência da união (HADOT, 2019, p. 64).

Analisando o legado do filósofo neoplatônico, Bernardo Brandão explicita o lugar e a função do centro na obra de Plotino:

[...] o fundamento de todas as coisas é considerado um centro. Em torno dele, está um círculo de luz, gerado a partir de seu esplendor. Por sua vez, ao redor do centro e do círculo, existindo a partir deles, encontra-se outro círculo de luz: “luz da luz”, escreve o filósofo. Por fim, circundando todos eles por fora, existe não um novo círculo de luz, mas algo parecido com uma roda, por não possuir luz própria (BRANDÃO, 2007, p. 153).

Centro de radiação luminosa, tanto o Bem nas *Enéadas* de Plotino como o amor em *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa afetam os homens e os mobilizam em sua direção. Se em Plotino os processos de hipóstases conduzem o olhar contemplativo para o absoluto, em Guimarães Rosa o conflito específico de cada protagonista o leva a se decidir pelo amor em sua essência, o amor pela vida.

Tal é o caso de Miguilim que, mesmo irado com o Pai, omite o bilhete do Tio para a Mãe sob advertência da Vó com o mito de Caim e Abel. O mesmo se dá com Manuelzão que, apesar da dor no pé, supera a rivalidade com o próprio filho e decide chefiar a próxima comitiva sob o

encanto do romance do Boi Bonito do Velho Camilo. O mesmo podemos dizer de Pedro Orósio que, “bandoleiro namorado”, sofre ataque dos camaradas, mas evita revide ao ouvir a canção do amigo Laudelim. Não seria diferente com Cara de Bronze: rico e doente, transfere suas posses em testamento àquele que lhe narrar uma viagem, no caso, o vaqueiro Grivo. O amor pela vida decide igualmente o destino de Lélío que, insaciável ao pretender todas as moças possíveis da fazenda onde trabalha, parte em busca daquela que jamais lhe fora alcançável. A constante do amor pela vida se comprova com o valente jagunço Soropita que, desconfiado de um eventual insulto, refreia os impulsos bélicos e perdoa o rival. Por fim, o silêncio de Miguel diante da beleza Maria da Glória é revertido no desfecho da narrativa com a expressão de um pedido de casamento em suspensão, e a abertura da perpetuação da vida no Buriti se faz imaginável.

O conjunto *Corpo de Baile* se abre com o conflito do menino Miguilim no centro de um triângulo amoroso entre o Pai, o Tio e a Mãe. O ciclo se fecha com o adulto Miguel descobrindo o amor por uma mulher. Entre a omissão do bilhete do Tio à Mãe e o silêncio de Miguel diante da beleza de Glorinha, uma tragédia é desfeita, vários erros são expurgados e a verbalização do desejo de casamento - em suspensão - coroa o amor pela vida de que tanto nos fala Guimarães Rosa. Para tamanho arrebatamento, foram precisas sete narrativas nas quais a virtualidade do sentido do amor se fizesse possível. Contorcendo os signos e esgarçando a ordem direta do português, o autor faculta ao seu leitor uma exegese que articula as variáveis amorosas, induzindo-o a uma ascese mística.

Valendo-se da tradição platônica, Plotino caracteriza o Amor não apenas um *dáimon*, isto é, um gênio a acompanhar os homens na sua errância pela Terra, mas antes de tudo, uma divindade, um deus, ou a ideia de Deus mesmo a ser conectada. Por meio da hipóstase da alma ao mundo das ideias e, das formas ideais ao Uno, o homem tem a possibilidade de ascender e chegar a se identificar com o absoluto. Na experiência de ascese à ideia do Bem, o homem não sai de si, senão para reconhecer-se em si mesmo, isto é, ensimesmado.

Mas o que nos interessa aqui é que toda essa linguagem tradicional serve para exprimir uma experiência interior, o que significa então que esses níveis de realidade tornam-se níveis da vida interior, níveis do eu. Reencontramos aqui a intuição central de Plotino: o eu humano não está irremediavelmente separado do modelo eterno do eu, tal qual ele existe no pensamento divino. Esse verdadeiro eu, esse eu em Deus, é no interior. Em certas experiências privilegiadas, que elevam o nível de nossa tensão interior, nós nos identificamos com ele, nos tornamos esse eu eterno; sua beleza indizível nos emociona e, identificando-nos com ele, nos identificamos com o próprio Pensamento Divino, no qual ele está contido (HADOT, 2019, p. 29).

A última narrativa do conjunto, *Buriti*, tematiza como nenhuma outra o amor. Verbalizando o desejo por Maria da Glória, expressando sua vontade de a ela se unir e com isso possibilitar a perpetuação da vida na fazenda do Buriti Bom, Miguel, ao mesmo tempo que eleva a categoria da vontade ao nível da decisão consciente, abre o sintagma do erótico aos sentidos da vida. Ascendendo do centro do drama do triângulo amoroso dos adultos para o casamento

com Glorinha, o menino Miguel reconhece-se no seu interior como agente de si em comunhão com Deus. Seu desejo pela herdeira da fazenda emana de um centro deliberativo, de uma consciência aliada da vontade divina em fazer o Bem.

Assim, a teoria platônica das Ideias se metamorfoseia em intuição do mistério da vida. Talvez se diga que o mundo das Formas plotinianas é apenas o “interior” do mundo visível e que ele não dá conta da vida concreta ou materializada. É verdade que Plotino só nos propõe uma teoria da morfogênese espiritual, mas talvez seja verdade que toda vida é Espírito. Como quer que seja, ele teve o mérito incomparável de elaborar noções sem as quais é impossível constituir uma filosofia de vida. É que ele ousou, como dizia Goethe, “acreditar na simplicidade”. A vida é para ele uma atividade formadora, simples e imediata, irreduzível a todas as nossas análises, uma totalidade que está lá de um só golpe, interior a ela mesma, uma Forma que se forma a si mesma, um saber imediato, que atinge sem esforço sua perfeição (HADOT, 2019, p. 46).

Nesse sentido, Leandra, estrangeira ao Buriti Bom e ícone do pensamento crítico - sobretudo, uma consciência reflexiva dos dias e dos entes da fazenda -, viabiliza a transformação e indicia a perpetuação da vida no Buriti Bom (ROSA, 2016, p. 192): “A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade?”. É Leandra quem formula um conceito para o e define a direção do amor:

Então, o amor tinha de ser assim – uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse? Ela ama para ser mãe... É como se já fosse mãe, mesmo sem um filho... Mas, também outra espécie de amor devia poder um dia existir: o de criaturas conseguidas, realizadas. Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região, de sonhos, mas diversa. Havia (ROSA, 2016, p. 162).

O trecho em destaque remete, irrefutavelmente, a uma passagem plotiniana, encontrada no tratado Do Amor: “Portanto, aqueles que não desejam procriar são, de longe, os que mais se satisfazem com a beleza em si. Mas aqueles que desejam procriar, desejam procriar o belo porque este lhes falta, porque não se bastam a si mesmos e então pensam poder adquiri-lo se gerarem formas belas” (PLOTINO III 5).

Como numa espécie de aproveitamento temático, Guimarães Rosa contrabandeia o excerto plotiniano em função da sua própria escrita. Na economia da narrativa, o solilóquio de Leandra é paráfrase de trecho do filósofo neoplatônico. Da transposição da argumentação plotiniana ao monólogo da personagem, uma cadeia de sentidos se instaura no ciclo rosiano. Fazendo eco às palavras de Diótima, para quem o amor impulsiona a descoberta da Beleza na sua forma pura e ideal, Plotino acrescenta à definição de Platão a função mística na ascese do amor. Guimarães Rosa, por sua vez, leitor do neoplatônico, assimila a lição do mestre e incorpora o comentário na comparação que Leandra faz entre ela e sua pupila, Maria da Glória.

A epígrafe plotiniana para *Buriti*, com expressa referência à dança, uma vez incorporada ao miolo da narrativa, parece sugerir o fechamento de um ciclo. Movimento perpétuo dos corpos celestes, a dança dos astros, em Plotino, é imagem da passagem do tempo. Para o pesquisador Marcus Reis Pinheiro, a dança planetária, em Plotino, é especialmente símbolo dos passos de um coro tal qual numa tragédia:

Plotino ainda é mais ousado em suas imagens poéticas sobre o movimento dos astros. Como vamos explicar mais à frente, Plotino compara o movimento dos astros com o movimento da dança do coro em uma representação da tragédia grega. Assim, teríamos sobre nós um grande teatro sagrado, em que seres superiores dançam matematicamente, reproduzindo em seu girar circular a centralidade do Uno sobre todas as outras emanções (PINHEIRO, 2010, p. 54).

Aprofundando a temática da intrínseca relação entre os corpos celestes e os viventes sobre a Terra em Plotino, Marcus Reis Pinheiro avalia a função ética da astronomia na metafísica do neoplatônico. Argumentando que o movimento matemático perfeito e perpétuo dos astros é a imagem da sua contemplação sobre os inteligíveis, Pinheiro reconhece, por extensão, que o homem, ao contemplar os astros, estaria também a imitar a contemplação do Inteligível que eles realizam. Em outras palavras, a astronomia cumpre a missão de valorar e aprimorar a condição humana, na medida em que, por esse conhecimento, aproxima os homens das formas ideais e imperecíveis, tais como a dimensão da totalidade e seu caráter unitário. Nas palavras do pesquisador:

Os astros são seres vivos e apresentam em seu suposto movimento matemático perfeito a expressão de sua vida ética perfeita: os seres celestes são deuses eticamente perfeitos, vivendo suas virtudes no máximo grau possível para um ser da ordem do mundo sensível. O ato próprio dos planetas e astros é contemplar as realidades superiores, isto é, os inteligíveis que formam o *Noûs* (Intelecto). Tal contemplação enseja um tipo de saber, isto é, a contemplação efetuada pelos astros é um tipo de conhecimento sobre as realidades inteligíveis, conhecimento esse que não se faz apenas como posse, mas se faz como uma identificação com o objeto conhecido: os astros, ao contemplarem os inteligíveis, exercem uma identificação com eles e por isso seu movimento deve também ser inteligível, isto é, matemático. A participação da alma dos astros nas realidades inteligíveis do *Noûs* é o ato próprio dos astros e a matemática de seu movimento é um dos reflexos de tal ato principal, atestando a vida feliz que levam: não há nada que possa trazer maior felicidade para um ser vivo do que a contemplação do mundo inteligível (PINHEIRO, 2013, p. 14).

Fazendo menção explícita à astronomia ptolomaica, no conto “O Recado do Morro”, por exemplo, Guimarães Rosa atualiza essa tradição neoplatônica, que investe na função ética exercida pelos sete planetas. Valorando a vida humana a partir da contemplação desses astros, o autor de *Corpo de Baile* sugere a bem-aventurança aos protagonistas, quando cientes cada um do seu erro de percurso. Assim é que a inspiração astrológica, de origem plotiniana, promove a reversão do erro em graça: a partir da revisão da trajetória matemática, perfeita

e perpétua dos astros. Enquanto seres da ordem do mundo sensível, o que de melhor pode acontecer aos homens é se espelharem no movimento dos astros, essa dança cósmica.

Alocada na última narrativa de *Corpo de Baile*, a epígrafe plotiniana com explícita referência à dança sugere, então, a regência planetária nos sete contos do conjunto rosiano, e acata as prerrogativas de circularidade e centralidade do neoplatônico para a unidade da obra. Em outras palavras, a aparente e secundária fragmentação de *Corpo de Baile* em três volumes, e o intercâmbio das narrativas na sequência interna da obra, tão somente cifra e codifica a cara noção de alma móvel para Plotino, instância a contemplar o Intelecto e a desejar seu retorno ao Uno. Valendo-se da ontologia trinitária de Plotino, Guimarães Rosa absorve seu caráter transcendente e místico para elaboração de uma poética própria. Uma poética do erro à graça.

Sobreposta a esta cosmologia está a tradição medieval, que forja na noção de purgatório um lugar entre a danação total e a salvação completa para o homem comum. Nem totalmente bom, nem completamente mal, o homem que erra, uma vez ciente desse erro, se arrepende, tendo na esperança a maior das virtudes teológicas. Ecoando os andares do *Purgatório* dantesco, isto é, sua cartografia para os sete pecados capitais, Guimarães Rosa dialoga com o cânone literário, inserindo *Corpo de Baile* no escopo da literatura sapiencial.

### 3. *Corpo de Baile* sob um sistema setenário

Paralelamente ao estudo da recepção de Plotino por Guimarães Rosa, procurei demonstrar no presente trabalho que a trajetória de cada protagonista de *Corpo de Baile* corresponde à expiação de um pecado capital, tais como encontrados no *Purgatório*, na *Divina Comédia* de Dante. Walnice Galvão, em ensaio dedicado à análise da motivação das mortes no conto “Meu o tio Iauaretê”, já identificara a presença da tradição dos sete pecados capitais na escrita rosiana:

Primeira: o autor das mortes não tinha raiva de ninguém, achava todos muito bonzinhos, depois até ficava com pena. Segunda: todas tinham graves defeitos, do ponto de vista cristão equivalentes aos sete pecados capitais. Pense-se no medo e na gula do Preto Biji-bo, na soberba e ira de Seo Riopôro e Seu Rauremiro, na preguiça de Gugué, na avareza de Antunias, na luxúria de Maria Pirinéla e do Preto Tiodoro, aliada no caso deste ainda a medo e avareza. Terceira: todas as pessoas tinham alguma relação com *comida* e com *trabalho*, acentuada pelo texto. As três invariantes combinam sabiamente o animal, o branco e o índio, como veremos a seguir (GALVÃO, 2008, p. 24).

Portanto, a ambientação das narrativas no seio da tradição dos sete pecados capitais parece se dar tanto no rápido conto de temática indígena quanto no longo conjunto de *Corpo de Baile*. O rastreamento do vocábulo erro no conjunto reforça sua unidade, ao esboçar um palimpsesto dos sete pecados capitais tais como no *Purgatório* de Dante. Assim, se os astros presidem as histórias rosianas, não seriam em perfeita ressonância com o *Paraíso* dantesco,

como defende Heloísa Vilhena de Araujo. Antes, esses mesmos sete astros projetam um Brasil profundo no contexto da cultura clássica e da tradição medieval, preservando nos seus personagens o direito de escolha. Contrabandeando antigos e medievos para o sertão brasileiro, Guimarães Rosa insere a categoria da vontade nos seus protagonistas, alterando nossas referências culturais. Daí a possibilidade de reversão do erro e a virtualidade da esperança enquanto virtude teologal. Vejamos cada ocorrência do vocábulo:

1. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo (ROSA, 2016a, p. 26);
2. Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Seco Riacho”, que o velho Camilo falou. O velho Camilo tivesse ideia para esse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro? (ROSA, 2016a, p. 130);
3. Aí então os Sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? (ROSA, 2016b, p. 86);
4. *Tadeu* (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! (ROSA, 2016b, p. 142);
5. Por palavra, vida salva: - por ter se lembrado disso, ele se tirara de pôr mãos para alguma loucura; mas, se nele mesmo o engano era corpo, e repente do corpo, que dirá Jiní; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? (ROSA, 2016b, p. 240);
6. Mas ele não aceitava de ficar ali, fechando os olhos, num aporreado inteiro, pavoroso fosse mandraca, podia durar sempre assim, mas então ele suicidava; e sobre surdo passava o pensamento daqueles homens, no Brejão do Amparo, aqueles valentões, e os outros – ele não queria o reino dos amargos, o passado nenhum, o erro de um erro de um erro (ROSA, 2016c, p. 40), e
7. Miguel operava ativo, vacinando. Ele mesmo não deixava de ver a satisfação com que nhô Gualberto reparava nisso. Sempre, surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e de errar. Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro (ROSA, 2016c, p. 110).

Curioso é notar que no elenco das passagens em que o vocábulo erro ocorre em *Corpo de Baile*, especificamente no conto central do conjunto, Cara de Bronze, o termo é camuflado: ao invés de dizer que o tiro errou, o narrador diz: “O tiro não acertou”. Para efeito hermenêutico, o erro do tiro se justapõe, chegando a se confundir com o erro do próprio Cara de Bronze, que foge por pensar ter matado o pai. Em outras palavras, o erro do tiro é metonímia para a errância de Cara de Bronze.

Embora os principais pecados encontrem uma sistematização definitiva em Tomás de Aquino (2001), e esses mesmos pecados encontrem um suporte ficcional originário na *Divina Comédia*, a noção de intervenção demoníaca na alma humana remonta a uma tradição que va-

ria em número e nome das principais emoções a impedir a aproximação do homem com Deus (STEWART, 2005). Discípulo de Orígenes, o monge Evágrio Pôntico enumerou oito “pensamentos genéricos”, isto é, emoções destrutivas que acusam a presença e a atividade de impulsos malévolos no coração humano. Na lista de Evágrio encontram-se: gula, luxúria, avareza, tristeza, raiva, acídia, vanglória e orgulho. Da tabela do monge, datada no século IV d.C., à matriz dos sete pecados capitais de Tomás de Aquino, já no século XIII d.C., nota-se a supressão da vanglória e do orgulho pela vaidade, e o intercâmbio da tristeza pela inveja – sendo o primeiro um eufemismo e o efeito do segundo na alma.

Mesmo que os “pensamentos genéricos” de Evágrio ou os pecados capitais de Aquino ocorram simultaneamente, e tenham parentesco entre si, parece-me que o *erro* dos protagonistas e a reversão de uma desgraça, em *Corpo de Baile*, dialoga com essa tradição. Transpondo essa tradição para o conjunto *Corpo de Baile*, o mesmo protagonista poderia sofrer de vários desses impulsos maléficos, sendo, no entanto, um predominante - aquele que nomeia seu *erro*. Assim, a partir da simbologia do número sete, procurei argumentar de que forma a cosmologia antiga e os pecados capitais de Aquino sugerem a filiação de *Corpo de Baile* ao *Purgatório* dantesco.

Dos astros errantes do *Timeu* de Platão, passando pelos demônios de Evágrio, uma outra escola se faz presente com a simbologia do número sete. De origem egípcia, a cosmologia do *Corpus Hermeticum* também menciona com ênfase o numeral: sete são os controladores do mundo, sete são as raças dos homens e sete são as esferas celestes. Sobre a tradição hermética, comenta o historiador Bentley Layton:

As Herméticas “filosóficas” não são, naturalmente, verdadeira filosofia, assim como astrologia não é o mesmo que astronomia, pois ambos os tipos de Herméticas afirmam basearem-se não em observação e razão, mas em revelação. Elas, tipicamente, enfatizam a importância do conhecimento pessoal (*gnosis*) de deus. O conteúdo filosófico dessas obras, tal como está, mostra contato com o platonismo tardio da época, e nenhum contato com a religião egípcia tradicional ou com o cristianismo. Em casos muito raros, encontram-se alusões ao estilo ou à escritura judaica, particularmente em Poim; é claramente possível que alguns dos autores das Herméticas tivessem lido filósofos judeus de tendência platônica, como Fílon de Alexandria (LAYTON, 2002, p. 525).

Segundo ainda *Poimandres*, um tratado da tradição hermética, a ascensão da alma em direção a Deus passa, necessariamente, pelas sete esferas celestes que figuram, cada uma, um erro a ser abandonado.

E deste modo a pessoa finalmente parte para o alto através da moldura compósita, entregando:

na primeira esfera celeste as agências de crescimento e declínio;  
na segunda, os meios de ação má – uma arte daí por diante inativa;  
na terceira, a ilusão do desejo – daí em diante inativo;  
na quarta, eminência associada com dominação – daí em diante livre da avareza;  
na quinta, a arrogância ímpia e a temeridade da imprudência;  
na sexta, os maus pretextos para a riqueza;

na sétima esfera celeste, a conspiração da falsidade.  
(*POIMANDRES*, In: LAYTON, 2002, p. 539).

Não seria inócua uma justaposição dessas esferas celestes com os andares do *Purgatório* dantesco. Teríamos, então, a seguinte correspondência:

Primeira esfera – Gula, o erro de Lélio;  
Segunda esfera – Preguiça, o erro de Miguel;  
Terceira esfera – Luxúria, o erro de Pê Boi;  
Quarta esfera – Ira, o erro de Miguilim;  
Quinta esfera – Vaidade, o erro de Soropita;  
Sexta esfera – Avareza, o erro de Cara de Bronze, e  
Sétima esfera – Inveja, o erro de Manuelzão.

Contudo, não afirmo que o autor de *Corpo de Baile* tenha tido qualquer contato com os textos do chamado *Corpus Hermeticum*. Antes, procuro demonstrar em que medida a simbologia esotérica do número sete deita raízes nas mais distintas tradições do mundo antigo. Até ser sistematizado em número sete os principais pecados, por Aquino, e encontrar um suporte ficcional da relevância de uma *Divina Comédia*, a presença do numeral é suficientemente sugestiva para passar despercebida por uma leitura menos desavisada do ciclo rosiano. Pecado em grego koiné, dialeto no qual primeiramente se verteu o Novo Testamento, se diz *hamartia* (ἁμαρτία); mas *hamartia* é originariamente erro, o erro trágico por excelência. Diz Aristóteles:

Resta, então, a situação intermediária, ou seja, aquela do homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro; como no caso daqueles entes que obtiveram grande reputação e prosperidade, como Édipo, Tiestes e os homens ilustres provenientes de grandes famílias (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453<sup>a</sup>, grifo meu).

Em nota, o tradutor da *Poética*, Paulo Pinheiro, comenta a acepção do vocábulo:

No original, *hamartia*: erro, falta ou falha cometida pelo herói trágico. Platão e outros autores da Antiguidade também se servem desse termo, mas a palavra utilizada para se referir à ignorância que caracteriza os diversos antagonistas de Sócrates e a do próprio Sócrates é *amathia*. Os dois casos, *hamartia* e *amathia*, remetem sempre à ideia de uma falha, ignorância ou erro cometido por aquele que desconhece o teor e as consequências da sua falha. Mais tarde, no latim, *hamartia* dará vez à noção de *peccatum* (pecado), o que certamente abre um novo campo semântico para o termo grego (PINHEIRO. In: ARISTÓTELES, 2015, p. 113).

Consenso entre os especialistas, o erro trágico, segundo Aristóteles é algo que se justifica pela ignorância do herói, [...] que se vê vítima de um erro que ele poderia ter evitado caso conhecesse todas as circunstâncias que envolviam a situação enfrentada por ele. A falta cometida, embora realizada pelo herói e motivada por razões quase sempre honestas, apresenta consequências contrárias à sua vontade (ANJOS, 2008, p. 44).

A tradução de *hamartia* por erro, e não pecado, é adotada pelo helenista português contemporâneo, Frederico Lourenço: “No dia seguinte, vê Jesus dirigindo-se para ele e diz: ‘Eis o cordeiro de Deus, que tira o *erro* do mundo’” (Jo 1,29). E nas páginas de abertura da narrativa de “Campo Geral”, o narrador descreve o medo de Miguilim pelo desconhecido: “No começo de tudo tinha um *erro* – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo” (ROSA, 2016, p. 26).

Ao forjar uma noção específica de erro dentro de suas narrativas, Guimarães Rosa se vale, concomitantemente, das duas tradições ocidentais à sua disposição, a clássica e a judaico-cristã. Tanto em função da estruturação dos enredos quanto da possibilidade da descoberta de um sentido da vida, o narrador rosiano aproveita seus precursores e atualiza, ao seu modo, um princípio ético na experiência humana. Como diz Suzi Sperber, em “As palavras de chumbo e as palavras aladas”: “A leitura dos pensadores, por parte de João Guimarães Rosa, ainda que tenha lhe dado o conhecimento de suas filosofias, foi aproveitado, sobretudo a partir de seus estímulos para a elaboração da linguagem e das imagens” (SPERBER, 2007, p. 146).

Optando pelo termo erro, e não pecado, o narrador de *Corpo de Baile* suspende, momentaneamente, um juízo moral das culpas, sem deixar de problematizar a vida dos protagonistas.

Assim, tomando por metodologia a sugestão que o símbolo confere, vejo a predominância de um pecado específico sobre determinado protagonista. Dessa forma, a expiação deste ou daquele pecado se faz sob o auspício da sugestão que só a simbologia pode abarcar. Elegendo Jung como arauto do conceito de símbolo, isto é, um fato complexo ainda não apreendido pela consciência, estendo a função dos arquétipos produzidos pelo inconsciente em estado de sono às imagens produzidas pela poética rosiana. Em outras palavras, o sentido e o valor emocional inerentes aos arquétipos, ao fazerem um balanço com a lógica, a razão, a dedução e a consciência, reincidem nas imagens herméticas em *Corpo de Baile*. Assim é que a comparação do ciclo rosiano com o *Purgatório* de Dante é da ordem do simbólico, e não do alegórico.

O método, com efeito, baseia-se em apreciar o símbolo, isto é, a imagem onírica ou a fantasia, não mais semioticamente, como sinal, por assim dizer, de processos instintivos elementares, mas simbolicamente, no verdadeiro sentido, entendendo-se “símbolo” como o termo que melhor traduz um *fato* complexo e ainda não claramente apreendido pela consciência (JUNG, 2015, p. 72).

Na presente análise de *Corpo de Baile*, ousou contrabandear o conceito de símbolo de Jung, parafraseando o vocábulo *fato* por *erro*. Sob a simbologia do número sete e das manifestações culturais sob a óptica de um sistema setenário, as narrativas de ciclo rosiano sugerem cada uma a expiação de um erro capital, tal como ilustrados por Dante nos sete andares do *Purgatório*. Se a matéria prima do esforço laboral de Jung é a produção onírica, a do leitor menos desavisado de Guimarães Rosa é a sua produção poética hermética. Numa outra paráfrase, substituiria o termo *espírito* por *gênio poético*.

Não podemos nos permitir nenhuma ingenuidade no estudo dos sonhos. Eles têm sua origem em um *espírito* que não é bem humano, e sim um sopro da natureza – o *espírito* de uma bela deusa e generosa, mas também cruel. Se quisermos caracterizar esse espírito, vamos nos aproximar bem melhor dele na esfera das mitologias antigas e nas fábulas primitivas das florestas do que na consciência do homem moderno (JUNG, 2019, p. 58).

Embora Jung se debruce sobre o arcabouço simbólico de que são feitos os sonhos, não seria contrafactual associar a produção onírica, isto é, inconsciente, à produção poética de um escritor que confessa inspiração: no prefácio de *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa revela em carta a João Condé ter sonhado previamente com vários de seus enredos. Evitando adentrar na seara do sonho prognóstico, a confissão do autor sugere uma mesma origem para a ficção e a matéria de que são feitos os sonhos: imagens-fantasmas que habitam o fundo de uma memória cumulativa, segundo a historiadora Aleida Assmann.

A memória cumulativa, em face disso, é a “massa amorfa”, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional. Pois o que não cabe em uma *story*, em uma configuração de sentido, não é pura e simplesmente esquecido em razão disso. Essa memória (em parte não consciente, em parte inconsciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes seu pano de fundo, em segundo plano. O modelo de dois planos, prosclênio e pano de fundo, contorna o problema da oposição binária; ele deixa de ser dualista e torna-se perspectivístico. Nessa relação referencial entre prosclênio e pano de fundo está contida a possibilidade de que a memória consciente possa transformar-se, de que se possam dissolver e compor as configurações, de que elementos atuais se tornem desimportantes, elementos latentes venham à tona e estabeleçam novas relações. A estrutura profunda da memória, com seu trânsito interno entre elementos presentificados e não presentificados, é a condição de possibilidade da mudança e da renovação na estrutura da consciência, que sem o pano de fundo daquelas provisões amorfas acabaria por estagnar (ASSMANN, 2018, p. 149).

Em *Espaços da recordação*, Assmann recorre mais a Freud que a Jung para exemplificar seu conceito de memória cumulativa. No entanto, em uma nota de rodapé, a historiadora compara esse fundo amorfo de que se constituiria a memória – cujos componentes estão ora adormecidos ora reanimados - ao sonho de Jung com uma casa com andares que descem (Assmann, 2018, p. 175). Com tamanha comparação quero dizer que tanto os símbolos do psicanalista quanto as recordações da historiadora alojam-se em uma mesma dimensão, a do inconsciente ou fundo cumulativo. Se Jung analisa o valor e sentido simbólico das imagens oníricas para o sujeito; Assmann confere valor e sentido simbólico à memória cultural.

O autor de *Corpo de Baile*, réu confesso no que diz respeito à produção onírica convertida em matéria poética, também comunga da memória cultural tal qual um fundo amorfo, ora adormecido ora reanimado. Ao escolher como epígrafes para o conjunto trechos de Plotino, um neoplatônico obliterado na história da filosofia, Guimarães Rosa sugere uma hermenêutica própria, aquela que reabilita uma filosofia como modo de vida no miolo do livro.

## 4. Conclusão

Em correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa adianta sobre o resultado final de *Corpo de Baile*:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição de *Corpo de Baile* – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vende-la” aos editores na França e Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o *Corpo de Baile* vinha sendo prejudicado pelo seu *gigantismo* físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz (ROSA, 1980, p. 79).

Na tentativa de minimizar o inconveniente de sua dimensão, *Corpo de Baile* tornou-se três em um. Sem jamais alcançar o mesmo prestígio que *Grande Sertão: Veredas*, tanto na leitura especializada quanto entre imperitos, *Corpo de Baile* continua despertando o interesse e cutucando a curiosidade daquele que pretende resolver o enigma da sua tripartição. Inicialmente publicado em dois volumes, depois em único volume e, finalmente, em três volumes, *Corpo de Baile* desafia o poder de síntese de qualquer leitor. No bojo de seus dois processos de metamorfose, resta sempre a noção de unidade projetada inicialmente pelo autor. Ao leitor de *Corpo de Baile*, resta sempre o desafio de reunir suas partes. A partir da sugestão das epígrafes, que cozem os três volumes em função de uma única obra, a tarefa de encontrar a unidade na pluralidade torna-se uma obsessão para o leitor menos desavisado. A obra não se cansa de trazer novidades que sempre estiveram lá. Indômito, o ciclo se renova a cada exegese, pedindo-me sempre atenção e sensibilidade. Tendo tentado desvendar o mistério da tripartição a partir das três realidades plotinianas (Uno, Intelecto e Alma), há em *Corpo de Baile* um palimpsesto dos sete pecados capitais, tal qual Dante houvera ilustrado no *Purgatório*.

## Referências

ALIGHIERI, Dante *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. SP: Editora 34, 2017.

ANJOS, Sônia Aparecida dos. A falta trágica (*hamartia*) de Édipo em Édipo Rei, de Sófocles. Dissertação de mestrado, UFMG, 2008.

AQUINO, São Tomás de. *Sobre o Ensino. Os sete pecados capitais*. Trad. Luiz Jean Lauand. SP: Martins Fontes, 2001.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*: SP: Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. SP: Ed. 34, 2015.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2011.

- AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa. RJ: Topbooks, 1997.
- BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. RJ: Vozes, 2006.
- BÍBLIA*. v. 1: Novo Testamento: os quatro Evangelhos. Trad.: Frederico Lourenço. SP: Cia das Letras, 2017.
- BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano*. SP: T. A. Queiroz, 1980.
- BRANDÃO, Bernardo Lins. Só em direção ao só: considerações sobre a mística de Plotino. In: *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, pp. 151-158, dez. 2007.
- DODDS, E. R. "Tradition and Personal Achievement in the Philosophy of Plotinus". In: *The Journal of Roman Studies*, v. 50, Parts 1 and 2, 1960, pp. 1-7.
- ELSAS, Christof. "La importancia de la mística en la filosofía de Plotino". In: *EnraHonar, An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, v. 13, 1986, pp. 11-30.
- GALLEGO, Antonio Dopazo. *Plotino: a odisseia da alma entre a eternidade e o tempo*. Trad. Filipa Velosa. SP: Ed. Salvat do Brasil, 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. SP: Cia das Letras, 2008.
- HADOT, Pierre. *Plotino, ou a simplicidade do olhar*. Trad. Loraine Oliveira e Flavio Fontenelle Loque. SP: É Realizações, 2019.
- JUÁREZ, Agustín Uña. "Plotino: el sistem del Uno. Características generales". In: *Anales del*
- JUNG, C. G. *Espiritualidade e Transcendência*. Trad. Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: 2015.
- LAYTON, Bentley. *As escrituras gnósticas*. Trad. Margarida Oliva. SP: Loyola, 2002.
- NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Org. Victor Sales Pinheiro. RJ: Difel, 2013.
- OLIVEIRA, Loraine. *Plotino, escultor de mitos*. SP: Annablume Clássica, 2013.
- PINHEIRO, Marcus Reis. Inconsciente, consciente e cosmologia em Plotino. *ARCHAI*, Coimbra, n. 5, 2010, pp. 48-57.
- PINHEIRO, Marcus Reis. Cosmologia e transformação de si: o caso de Platão e Plotino. *COSMOS & CONTEXTO*, v. 15, 2013, pp. 1-10.
- PLATÃO. *Timeu*. Trad. Edson Bini. In: *Diálogos V*. Bauru/SP: Edipro, 2010.
- PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Trad. Américo Sommerman. SP: Polar, 2002.
- PLOTINO. Enéada I. Trad. José Rodrigues Seabra F. e Juvino Alves Maria Jr. Belo Horizonte: Nova Acrópole, 2014.
- PLOTINO. Enéada III.8 [30]. Sobre a natureza, a contemplação e o Uno. Trad. José Carlos Baracat Jr. Campinas (SP): Ed. Da UNICAMP, 2014.
- PLOTINO. Enéada III.5. Do amor. Trad. Maria Aparecida de Oliveira Silva. SP: Edipro, 2015.
- POIMANDRES*. In: LAYTON, B. *As escrituras gnósticas*. Trad. Margarida Oliva. SP: Loyola, 2002.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). RJ: Nova Fronteira, 2016a.
- ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão* (Corpo de Baile). RJ: Nova Fronteira, 2016c.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). RJ: Nova Fronteira, 2016b.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. SP: Edusp, 2011.

SPERBER, Suzi. “As palavras de chumbo e as palavras aladas”. In: *Floem* (UESB), v. II, pp. 137-157, 2007.

STEWART, Columba. “Evagrius Ponticus and the ‘Eight Generic *Logismoi*’”. In: *In the Garden of Evil: The Vices and Culture in the Middle Ages*, edited by Richard Newhauser, 3-34. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. SP: Cia das Letas, 2015.

# Ritmos e pensamentos em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho

Rosana Baptista dos Santos

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri/UFVJM

## RESUMO

Este artigo analisa os pensamentos e os ritmos, elementos essenciais para a composição de um texto literário, do romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, do escritor português Mário de Carvalho. Essa ‘fantasia literária’, designada como ‘cronovelema’ pelo autor, retoma os filósofos Aristóteles e Thomas More, para propiciar ao narrador, personagens e leitores, a partir da paródia da *Poética* e da *Utopia*, uma viagem por Portugal e pelo universo semântico do texto. Parte-se do conceito de intertextualidade para o estudo dos diálogos estabelecidos com temas e textos literários portugueses, da tradição literária grega e latina, centrando atenção nas discussões metaficcional e filosóficas reelaboradas por um autor-narrador e por personagens. O objetivo foi demonstrar como Mário de Carvalho recupera os temas clássicos para associá-los, de forma paródica e irônica, aos problemas da sociedade e do homem contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Poética*. Fantasia. Paródia.

## ABSTRACT

This article analyzes the thoughts and rhythms, essential elements for the composition of a literary text, from the novel *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, by Portuguese writer Mário de Carvalho. This ‘literary fantasy’, designated as ‘chronovelema’ by the author, takes up the philosophers Aristotle and Thomas More to provide the narrator, characters and readers, based on the parody of *Poetics* and *Utopia*, on a journey through Portugal and through the semantic universe of the text. Starting from the concept of Intertextuality for the study of established dialogues with Portuguese literary themes and texts, from the Greek and Latin literary tradition, focusing attention on metafictional and philosophical discussions elaborated by an author-narrator and characters. Starting from the concept of Intertextuality, the main goal was to demonstrate how Mário de Carvalho reuses the classical themes to associate them, in an ironic and parody-like way, with the problems of contemporary society and man.

**KEYWORDS:** *Poetics*. Fantasy. Parody.

Mário de Carvalho refere-se à *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*<sup>1</sup> como um “cronovelema”, neologismo de ascendência clássica que invoca a imagem de viagem literária no tempo, caracterizado pelo amálgama inusitado de gêneros diversos como se fosse “um desconcertante festival de ilusionismo”.<sup>2</sup> É a potência criativa da palavra o tema central da narra-

1. CARVALHO, M. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2003. Todas as citações obedecem a essa edição. Em 2004, esse romance obteve o Prémio de Novelística do Pen Clube Português, patrocinado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

2. Cf. entrevista com o autor em SANTOS, 2009, 266.

\* rosanabaptistasantos@gmail.com

Recebido em 22/08/2021  
Aprovado em 25/11/2021

tiva, que se detém no desvelamento dos artifícios da criação literária, das contradições sociais e culturais de Portugal, as quais transitam pelo ápice da experiência portuguesa ultramarina e do declínio atual, contemporâneo de Mário de Carvalho<sup>3</sup>.

Os processos paródicos<sup>4</sup>, a ironia<sup>5</sup> e os diálogos intertextuais<sup>6</sup> criam o tripé sobre o qual se instala o ritmo narrativo dinâmico, alucinante, de um universo muito próprio do sonho, que conduz personagens e leitores, por meio de uma viagem, ao mundo da fantasia. Em cenas que ocorrem de forma simultânea, em patamares, um personagem busca a origem de sons de tiros enquanto, simultaneamente, o autor-narrador convida seu leitor a “viajar”, para que, como deuses onipresentes, pudessem deslizar por Portugal “(...) com vagar” (CARVALHO, 2003, p. 34). Agora, no controle desse universo que dominam, partem num *Renault Quatro*, veículo que conduz “o vedor de águas”, Emanuel Elói. A viagem, então, passa a ter uma conotação metafórica, porque leva leitor e personagens ao universo que se esconde por trás da criação literária, à ‘casa das máquinas’, e a funcionar como elemento organizador, diegético, do romance. Assim se forma a dinâmica quase cinematográfica do “cronovelema”, conduzida sempre por esses “viajantes do vocabulário, da semântica e da real fantasia” (CARVALHO, 2003, p. 19).

Eis que surgem, então, dois coronéis aposentados que haviam de retirado da cidade para morarem no Alentejo. É ali que se pode encontrar uma nova *fantasia para os dois coronéis e uma piscina*, obra que passa a representar metonimicamente o país, cuja vocação para desbravar mares parece longínqua e limitada pela nova ordem mundial.

Para a criação da nova fantasia, os coronéis Bernardes e Lencastre iniciam uma discussão introdutória irônica e metaficcional sobre os componentes de um texto literário, porque somente a ficção teria o condão de inventar mundos fantásticos. Para o coronel Bernardes, o romance que discutia, *O Apicultor e o Bidão de Mel*, escrito por sua esposa, era composto por “(...) deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação (...) desnecessárias”. Um texto, ao contrário, deveria “(...) apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher. Um homem com pescoço de cavalo, por exemplo (...)” (CARVALHO, 2003, p. 15-16). A posição assumida pelo personagem é, de fato, a posição de Horácio<sup>7</sup> (*Ars.* v. 01-37 *passim*), crítico de desvios que afastam a construção da verossimilhança.

---

3. Este texto é parte da tese de doutorado sobre a obra de Mário de Carvalho. Agradeço à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa de pesquisa para a realização desse estudo na Universidade de Coimbra, em 2018.

4. Cf. definição de paródia em SANT’ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1985; HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, 1989.

5. Cf. o estudo de HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia.* Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000; XAVIER, L. G. *O discurso da ironia.* Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.

6. O termo é usado por J. Kristeva ao tratar da Intertextualidade. Cf. KRISTEVA, J. *Introdução à semântica.* São Paulo: Perspectiva, 1974a, p. 64.

7. Cf. Hor. *Ars.* v. 01-37 *passim*. “Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variadas, de forma que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? (...) Em suma: faz tudo o que quiseres, contando que o faças com simplicidade e unidade”.

Seu interlocutor, coronel Lencastre, passa a elencar os elementos que acredita serem indispensáveis a um texto ficcional: a ação, os personagens, os pensamentos, o ritmo e a “espectacularidade da coisa”. A resposta irônica ao amigo é a repetição de um trecho da *Poética* de Aristóteles<sup>8</sup>, do qual extraímos dois elementos para análise, os pensamentos e o ritmo, com base em uma das afirmativas do personagem: “(...) o mais importante é o entrecho (...) o pensamento, os conceitos. (...) Há ainda a toada, o ritmo, que é importante (CARVALHO, 2003, p. 16).

## Os pensamentos, os conceitos

Segundo Aristóteles, o terceiro elemento da tragédia é o pensamento, que “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém” (Aris. *Po.* 1450 b -4).<sup>9</sup> Partindo desta afirmativa, que é retomada pelos coronéis como um componente essencial do romance, analisaremos a seguir alguns pensamentos e conceitos importantes (e frequentes) em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003), como a utopia, o sonho como manifestação do além, o tema da Fortuna e a interferência dos deuses no destino humano.

Começamos pela ilha imaginária descrita por Thomas More, *Utopia*, imagem fantástica de um refúgio, que possibilita a fuga de um cotidiano impeditivo da felicidade humana. A utopia é o oposto da realidade, e como elemento de crítica ao universo em que vivemos, pode, por meio da fantasia, construir mundos totalmente satisfatórios, nos quais o *autómatos bíos* supre aquilo que é absolutamente necessário ao homem tanto sob o ponto de vista material quanto espiritual (MORE, 2004, p. 151). Se atentarmos para o romance, perceberemos certos traços de uma tradição utópica, a começar pela idealização da vida no campo, que é vista pelos coronéis como um paraíso, um refúgio, em contraposição à vida na cidade, tomada pela tagarelice.

Chamamos a atenção para o fato de que a ideia da vida campestre, representada como um *locus* de bem aventurança frente às dificuldades e enganos da vida urbana, ou seja, uma visão utópica do campo, já estava presente na obra de Aristófanes, sobretudo em *Paz*<sup>10</sup>. Logo que se instalou no campo, Bernardes “começou a entoar loas a tudo o que descortinava ao redor, o humilde alecrim, a melancolia dos rebanhos, a vida simples e filósofa dos pastores, os ritmos retardados das horas, a fauna, a flora (...)” (CARVALHO, 2003, p. 32).

Entretanto, não é só através da ideia do campo como sinônimo de felicidade que a noção de utopia se apresenta no romance. O universo automático (*autómatos bíos*),<sup>11</sup> outro relevante componente da gramática da utopia, através da ideia de que ‘é possível ser feliz porque

8. Sobre a definição de tragédia, das partes e dos elementos essenciais, cf. Aristóteles. *Po.* 1450 a- 16-23.

9. Para a citação de autores gregos adotamos as abreviaturas de H. G. LIDDELL-R.; SCOTT – H. STUART JONES, *A Greek-English Lexicon* (Oxford, 1996). Quanto aos autores latinos, as siglas de referência são as estabelecidas por S. HORNBLLOWER; A. SPAWFORTH, *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford / Nova York: 1996).

10. Cf. a análise da tradição utópica na comédia grega em MELERO, 2001, p. 08.

11. Cf. estudo de MELERO, 2004, p. 160.

a própria Terra atende a todas as necessidades humanas' é, nesse romance, convertido em um "carro automático", que conduz ou salva Emanuel de algumas situações difíceis sem que seja necessário que o personagem conduza o veículo ou faça esforços. Quando Emanuel conversa com Sandra no carro, conta-lhe o episódio em que o velho *Renault* navegou pelo mar de altas ondas e como o condutor apreciava a maresia, "sem precisar de se preocupar muito, porque o carro sabia o caminho" (CARVALHO, 2003, p. 62). Emanuel é salvo de situações perigosas pelo automatismo técnico de seu *Renault*: "Nenhum deles reparou, ingratos, na prontidão da máquina. Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objetos apaziguam, facilitam, apressam-se para sítios competentes, aninhando-se debaixo de nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos" (CARVALHO, 2003, p. 109). Observe-se que os termos que caracterizam as ações do carro, como "prontidão", "apaziguar", "facilitar", "aninhar" e "apressar-se" encontram-se no domínio semântico da "gramática" da utopia<sup>12</sup>.

Relacionado à utopia pela possibilidade de acesso a mundos e situações inusitadas e ilusórias, o sonho, na Antiguidade, podia ser entendido como uma manifestação oracular do além, ou do querer dos deuses, que podiam orientar seus protegidos através de revelações do futuro. No artigo em que discute a adivinhação no mundo helenizado, Brandão (1991) ressalta o papel de alguns homens singulares, os adivinhos, que servem de ligação entre as esferas espirituais e o mundo dos mortais, através da decifração de presságios. Quanto à transmissão destas predições, podem ocorrer "através de um número codificado de procedimentos que conformam verdadeiros *tópoi* literários: a revelação em sonhos, através do êxtase, do diálogo com os deuses, mortos ou *daímones*, ou da interpretação de sinais do céu" (BRANDÃO, 1991, p. 109). Este adivinho, continua o autor, é descrito como aquele que leva uma vida santa, que se afasta de trabalhos lucrativos e "apresentado muito comumente como peregrino (...)" (BRANDÃO, 1991, p. 111-112), cuja autoridade depende da relação com alguma divindade. Esta é exatamente a descrição de Emanuel Elói, o único personagem do romance que tem sonhos premonitórios, sempre relacionados à visão de um deus. Assim o personagem descreve o sonho<sup>13</sup>:

– Eu estou assim numa espécie de eira, redonda (...). De repente, por cima da minha cabeça zune uma espécie de guindaste de pau, prò tosco, e sai de lá um fulano muito alto, em grande espalhafato, com uma cara torcida, uma bocarra medonha e cabeleira arreganhada, que desata numa tremenda gritaria em língua de trapos. Ah, e um gesto larguíssimo, autoritário, como se estivesse a mandar em mim. Deve ser um deus (CARVALHO, 2003, p. 35-36).

---

12. Também o personagem central de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Joel Strosse, ao vivenciar os problemas do dia-a-dia que a todos afligem, como os assaltos, desenha os traços gerais de uma outra sociedade em que tais problemas não ocorreriam. O narrador não sabe bem onde ela ficaria, mas deve estar "(...) com a ilha da Utopia à vista, rebrilhante dos ouricalcos da Atlântida" (*Era bom*, p. 152).

13. Cf. também CARVALHO, 2003, p. 103. "(...) ocorreu a Emanuel aquela imagem dos sonhos, de um deus dependurado de uma grua que lhe aparecia de súbito em frente, a vociferar".

Na verdade, estes sonhos são presságios dos salvamentos pelos quais Emanuel passará ao longo de sua viagem, o que nos remete para outra questão constante no romance: a interferência dos deuses no destino humano. Mesmo com o tom irônico que cerca a aparição destes deuses, é um deles quem salvará Emanuel após o coronel Bernardes persegui-lo para salvar sua honra ofendida pelo caso do personagem com sua esposa. “Mas nisto, ouviu-se uma espécie de sopro, como se fosse o bufar de um gato, e uma figura resplandecente, vestida de uma maneira inidentificada, pelo menos por aqueles três, apareceu na copa duma árvore (...) É a Nossa Senhora – gritou Neusa” (CARVALHO, 2003, p. 224). A figura luminosa que salva Emanuel da metralhadora *Uzi* do coronel é confundida por uma das personagens com “Nossa Senhora”.

São claras as inversões realizadas pelo autor: em primeiro lugar, o personagem está em meio a uma situação vulgar de adultério, que em nada se assemelha aos outros salvamentos realizados por um *deus ex machina* na tragédia; em segundo lugar, a confusão da personagem aponta para uma visão da cultura portuguesa como uma mistura de várias outras civilizações: os mitos gregos fundem-se aos deuses (ou santos) cristãos. Não se pode negar, entretanto, que Emanuel é um escolhido dos deuses, perante as intervenções frequentes dessas divindades quando o personagem está em perigo.

É relevante salientar que a interferência de deuses no destino humano relaciona-se ao tema da ‘roda da fortuna’. O caráter transitório da felicidade humana foi um tema abordado por Heródoto (cf. 1. 29-32) através de uma conversa entre Sólon e Cresos, rei da Lídia, que se tornou uma das passagens mais relevantes para a análise das “ideias ético-religiosas e histórico-filosóficas em Heródoto”<sup>14</sup>, bem como do pensamento ético-social contemporâneo. Sólon fundamentou seu discurso em duas considerações sobrepostas: “as condições humanas são instáveis e a felicidade de hoje pode ser seguida de desastres”.<sup>15</sup> Este tema clássico da “roda da Fortuna” é evocado pelo personagem Bernardes quando é demitido da administração do condomínio: “mas a fortuna é uma amiga duma noite. Em nos encontrando na rua, no dia seguinte, se calhar, finge não nos reconhecer. Ainda um homem lhe sorri, já ela voltou costas e vai acalantar outro que menos a soube merecer!” (CARVALHO, 2003, p. 28). Este é o mesmo pensamento que encontramos em Heródoto (1. 32), segundo o qual não se pode nunca dizer que um homem foi feliz sem que o fim de sua vida tenha chegado, já que a sorte pode mudar a qualquer momento.

---

14. Cf. introdução à tradução do Livro I de Heródoto realizada por FERREIRA; SOUSA E SILVA, 2002, p. 07.

15. Cf. introdução à tradução do Livro I de Heródoto realizada por FERREIRA; SOUSA E SILVA, 2002, p. 08.

## A ‘toada’, o ritmo

O jogo intertextual com a literatura greco-latina é estabelecido através da tradicional invocação épica à Musa: o narrador recorre à Polímnia<sup>16</sup> para que conduza seu pensamento em meio à algazarra proveniente do sul do país<sup>17</sup>:

Parte, pois, vai pensamento sobre asas douradas, fuge, deixa-te levar pela gentil Polímnia, grácil musa que por mim zela, e que não rejeito invocar, busca-me o lugar geográfico daquelas falas, não te percas nem iludas com o clamor grosso que atroa agora os horizontes, logo passará, esvanecido na aragem, vai e corre mais rápido, mais devagar, segue-me esta ancestral carreteira de sulcos em paralelo, por trilhados verdes pastos (...) (CARVALHO, 2003, p. 17).

A escolha de uma Musa que produz hinos para ser guia e protetora do narrador por si só poderia indicar a estrutura desse romance, que se compõe de diversas histórias, sons,<sup>18</sup> temas e reflexões que se entrecruzam. Além de servir como uma interlocutora do narrador e como guia e zeladora de seu destino, a filha de Zeus e Mnemósine cumpre a função de cuidar para que os fatos não sejam esquecidos. A esse respeito, nota Brandão (1991) que “a assistência que o poeta pede à deusa refere-se, contrariamente ao que se costuma supor, não tanto à concessão de ‘engenho e arte’ para compor o poema, mas principalmente à garantia de fidelidade à memória do que se canta”.<sup>19</sup> É por isso que o narrador lhe pede que tome notas de determinados eventos ou sons relevantes. Vejamos: “convém, bela musa, que anotes estes sons que, apurando bem o ouvido, provêm da casa dos coronéis e espraíam suaves compassos de Albinoni e Monteverdi, só ao alcance de quem estiver abusivamente perto” (CARVALHO, 2003, p. 20).

Curiosamente, ao final do texto (CARVALHO, 2003, p. 227), o autor-narrador retoma a célebre estrofe de *Os Lusíadas* de Camões, na qual há um diálogo com a Musa, expressando um profundo pessimismo em relação ao seu povo e ao seu país. A passagem a que nos referimos é a seguinte:

Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não Canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho,

16. BRANDÃO, 1991, s.u. Polímnia é a musa “rica em hinos” ou “a que os inspira em abundância”. A ela é atribuída a invenção da lira. “Ora aparece como inspiradora e protetora da dança, ora da geometria, e não raro da história e da retórica”.

17. Observe-se o estilo convencional que Mário de Carvalho adota na invocação à musa.

18. Os sons aos quais nos referimos são aqueles que o narrador denomina de “pulsão coloquial”, que variam desde um “estado de tagarelice” (cf. p. 11) dos seres humanos até as conversas entre um Mocho e um Melro (cf. p. 143-145); e os sons de várias músicas que ecoam (ou são mencionadas) no texto (cf. p. 46, 48, 50, 54, 74, 132). De acordo com Wellek; Warren, 2003, p. 202, “toda obra de arte literária é, antes de tudo, uma série de sons da qual surge o significado”.

19. Cf. BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: a *Ilíada*. In: APPEL, M. B.; GOETTEMES, M. B. (org.) *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Rio Grande do Sul: Editora Movimento / SBEC, 1992, p. 40-55. p. 47.

Não no dá a Pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e da rudeza  
Dua austera, apagada e vil tristeza (CAMÕES, 10-145).

No artigo em que discute a questão da “viagem sublimada” e da “viagem renegada” em *Os Lusíadas*, Gotlib afirma que nesta estrofe presentimos “a sombra do Velho do Restelo, personificada na voz pessoal do poeta, demarcando os fatídicos anos de 1580: morre Camões e morre Portugal como reino autônomo, passando à submissão dos Felipes de Espanha” (GOTLIB, 1979, p. 128-143).

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o autor recupera os versos camonianos, mas inverte o tom sério com que o poeta encerra o texto, assim dizendo: “Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?” (CARVALHO, 2003, p. 227). É no mínimo sugestiva a mudança efetuada no texto de Mário de Carvalho: a palavra Musa foi substituída por ficção, que como assinalou Brandão (2005, p. 178), seriam termos sinônimos. Após as críticas feitas ao país, o narrador, ironicamente, indaga à Musa se é possível que haja nele mudanças, embora enfatize o caráter ficcional de seu texto. De certa forma, esse autor-narrador retoma a crítica e a descrença com que o Velho do Restelo<sup>20</sup> se refere a Portugal; contudo, como é próprio nesta obra de Mário de Carvalho, a crítica ao país e aos seus costumes é pintada, como diria Machado de Assis, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1997, p. 16)<sup>21</sup>. Podemos, pois, retomar a afirmação de Mendes segundo a qual “a invocação da musa Polímnia só pode ter aqui um efeito paródico. De facto, o heroísmo, que é adequado na epopeia, é posto a ridículo por uma narrativa que só para o parodiar o convoca” (MENDES, 2005, p. 142-143).

A linguagem é várias vezes mencionada pelo autor-narrador, que se interroga sobre qual estrutura discursiva deve priorizar, ou seja, que linguagem usar, mais plana ou mais ornamentada, porque “é com a palavra exacta que se abre a caverna do tesouro, é com a palavra que se trazem aos nossos dias as mouras encantadas” (CARVALHO, 2003, p. 155), é pela palavra que se libertam os “espíritos vivos, aprisionados” (CARVALHO, 2003, p. 155). Por esse motivo, o narrador tenta adequar a linguagem ao tipo de personagem e às ações que descreve:

Mas porque estou a mentir? Que impulso entranhado me faz desviar da verdade dos factos e optar por uma elevação de linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há? O que o homem disse não foi “trá-lo”, de acordo com a gramática, mas “trázio!”, de acordo com os seus hábitos (CARVALHO, 2003, p. 54-55).

20. Cf. também as exortações do Velho do Restelo em CAMÕES, *Os Lusíadas*, 4. 94-104.

21. O romance brasileiro tem vários pontos em comum com o romance português que analisamos, como os diálogos com o leitor, a ironia, as discussões metaficcionalis e o elemento fantástico.

Enquanto o autor-narrador assume sempre uma linguagem elevada, outros personagens adotam uma forma de falar compatível com seu meio social ou com o grupo a que pertencem: ao filho do coronel que é *hippie*, o autor dá-lhe uma linguagem coloquial e repleta de gírias, que fala “à moderna, linguagem viva, do povo mesmo” (CARVALHO, 2003, p. 73), porque para o jovem ninguém mais se importaria com questões gramaticais (CARVALHO, 2003, p. 75); ao passo que o diálogo entre o mocho e o melro tem sempre uma correção gramatical impecável, conversas contêm uma reflexão paradigmática sobre a vida humana. Para os pássaros que observam as atividades dos humanos e intercalam outras histórias no enredo principal, o modo de falar dos humanos não é satisfatório. O Melro explica-nos o porquê da insatisfação: “Nós os melros temos requintes, há toda uma gradação de assobios. Ora estes humanos deviam falar com mais metáforas, ao menos para deleitar os animais. Mas não é pão, pão, queijo, queijo. A metáfora embeleza e faz dizer várias coisas ao mesmo tempo (...)” (CARVALHO, 2003, p. 41). Note-se como o Melro e o Mocho associam-se às imagens dos homens que viraram pássaros em *Aves*, de Aristófanes. De acordo com Lausberg, a metáfora é “a substituição de um *verbum proprium* por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança com o significado *proprie* da palavra substituída” (LAUSBERG, 1967, p. 163 § 228-231), ou seja, é uma figura de linguagem através da qual é possível estabelecer uma relação de semelhança entre palavras ou expressões, empregando uma no lugar da outra<sup>22</sup>. Ao sugerir a utilização da metáfora, o Melro afirma que este é um recurso que pode exprimir imagens comuns de formas diversas, o que valorizaria o texto.

Esta parece ser também uma preocupação do autor-narrador, que se traduz no cuidado com a construção das cenas e imagens. Um simples posto de gasolina com um prédio envidraçado é associado às hospedarias do século dezanove: “As estações de serviço merecem ponderada especulação, têm muito que se lhe diga. Estão para os tempos de agora como as malas-postas para os remotos viajantes do princípio do século dezanove e, bem assim, as postas de muda dos períodos e lugares em que existiram (...)” (CARVALHO, 2003, p. 103). Não menos sugestiva é analogia da teia de Penélope com a construção da miniatura do *Galeão Grande*, quando o coronel Lencastre todas as manhãs desfazia “meticulosamente a aplicação maljeitosa da véspera” (CARVALHO, 2003, p. 146). Esse mesmo gosto pelo uso de figuras de estilo também é mencionada no romance *Era bom que trocássemos umas idéias sobre o assunto*, em que o autor-narrador elogia o uso da analepse: “Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom Homero, quando não dormia<sup>23</sup>, e não sei mesmo se pelo autor do *Gilgamesh*<sup>24</sup>. Logo verei com mais vagar” (*Era bom*, p. 20-21).

---

22. A metáfora pode ser definida “também como ‘comparação abreviada’, na qual o que é comparado é identificado com a palavra que lhe é semelhante. À comparação ‘Aquila lutava como um leão’ corresponde a metáfora ‘Aquila era um leão na batalha’”. (Cf. LAUSBERG, 1967, p. 163 § 228-231).

23. Cf. Hor. Ars. 358-360 e análise do conto *A inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*.

24. *Gilgamesh* é uma das obras literárias mais famosas da literatura mesopotâmica. Este poema épico contém doze cantos e foi composto provavelmente de 1800 a 800 a. C. Há vários pontos de contato entre este texto e o *Gênesis*, sobretudo a narrativa sobre o dilúvio, bem como com a *Teogonia* de Hesíodo. Veja-se a relação entre os dois textos e trechos traduzidos do poema em FERREIRA, J. R. *Mitos das origens*. 2 ed. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008. Cf. também WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

A escolha vocabular revela um cuidado do autor em associar determinadas palavras ao desenho de quem fala, para que a linguagem não desmintas a configuração do personagem. Além do mais, as palavras contagiam tudo em um texto, por isso se deve escolhê-las com cuidado:

Tenho luzes suficientes para saber que as palavras num texto se contaminam umas às outras, de maneira que, lançando eu aqui as minhas, mais cedo ou mais tarde, por via osmótica ou diluição homeopática, acabarão por chegar ao destinatário, circule ele mais “supra” ou mais “infra” em relação ao ponto de inserção. E se não encontrar maneira mais rápida e expedita de contacto, aqui deixo depositada a seguinte declaração do tio de Emanuel (CARVALHO, 2003, p. 82).

Quando o tio de Emanuel se intromete em um episódio dos coronéis para dar sua opinião, o autor-narrador, irritado com o outro que não abandona a cena, pergunta: “ainda estás entre nós?”, pois ele estaria “roubando o protagonismo aos outros” (CARVALHO, 2003, p. 87). É que o tio de Emanuel discordava das intenções retóricas de uma personagem - baseadas na relação entre ‘tom’ e ‘conteúdo’ -, assegurando que o correto seria se pronunciar, como ele próprio, “pelos conteúdos” (CARVALHO, 2003, p. 87).

O autor-narrador se defende dizendo que mesmo quando há excessos nas falas dos personagens, ele não guilhotina “a palavra. Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor gravado’) para o denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu” (CARVALHO, 2003, p. 88). Como dissemos, esta parece ser uma preocupação recorrente na obra do autor, pois também em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, a linguagem é adaptada em função do destinatário do texto; assim, simplificam-se os termos quando o discurso é dirigido a um jovem marginal (CARVALHO, 2003, p. 85); ou revela-se a banalidade do vocabulário através da escolha de uma frase qualquer, quando o que é dito pelo personagem é irrelevante (CARVALHO, 2003, p. 73). É de modo irreverente e irônico que o autor se refere aos ‘lugares comuns da linguagem’: “E só não exclamo ‘o vinho está tirado, há que bebê-lo’ porque eu já gastei a expressão umas linhas acima” (CARVALHO, 2003, p. 67).

Mas nem sempre a relação do autor com a língua é fácil, ou mesmo, nem sempre é possível utilizar com precisão os vocábulos. Essa dificuldade é exposta pelo narrador da seguinte forma: “Houve um silêncio comprido que eu não sei como qualificar. Talvez, em explicando como as personagens se encontravam e o que faziam, possa alguém, mais hábil que eu, encontrar a qualificação para o silêncio que é, da Língua Portuguesa, a palavra mais difícil de adjetivar novamente” (CARVALHO, 2003, p. 77).

Cabe salientar, ainda, sobre a dificuldade de escolha vocabular, a questão da importação de estrangeirismos. A língua portuguesa assimilou diversas palavras de variadas línguas ao longo do tempo, mas isso não significou um problema intransponível, na medida em que estas palavras foram adquirindo, pela própria necessidade de seu uso, um caráter nacional, é o que nos indica o

narrador: “soltas e breves, como *flashes* (palavra que eu, por incompetência, não consigo verter em Português, parecendo-me *relance* demasiado fraco (...))” (CARVALHO, 2003, 51)<sup>25</sup>.

Da mesma forma que se cuida (e se discute) a escolha vocabular, o autor utiliza uma forma de pontuação diferente para os personagens. A mensagem que a seguir é deixada para o sobrinho constitui-se de um monólogo em que o tio discute suas relações com as mulheres: à moda do texto narrativo de José Saramago, parte do recado deixado para Emanuel não possui uma pontuação tradicional; ao contrário, querendo expressar um fluxo de consciência, o uso de vírgulas no lugar dos pontos parece dar ao texto a mesma dinâmica veloz do pensamento (CARVALHO, 2003, p. 83-84).

É também com uma preocupação com a “toada” do texto, que o romance português busca algumas fórmulas e epítetos ornamentais (aqueles que servem para completar um verso) próprios da epopeia grega. Os versos da *Odisseia* e da *Ilíada* “Quando surgiu a que cedo desponta, a Aurora de róseos dedos (...)” (cf. *Il.* 1.477, 2.48; *Od.* 2.1., 4.431) anunciam (ou antecedem) sempre um evento relevante ou as ações grandiosas do herói épico. Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, a retomada dessa fórmula ocorre da seguinte forma: “Daí a umas horas, vinha perto a manhã, já toava a orla do céu a aurora de róseos dedos (...)” (CARVALHO, 2003, p. 61, grifo nosso); “ao nascer da roxa aurora” (CARVALHO, 2003, p. 216, grifo nosso); estas citações inseridas na narrativa produzem um efeito irônico, na medida em que antecedem atos que não seriam considerados elevados para o padrão narrativo épico. Isso porque, a temática do romance certamente não recai sobre a imitação de homens nobres e ações elevadas (Aris. *Po.* 1448b-24; 1449b-9), ao contrário, incide sobre os desencantos do narrador a respeito de um país tomado por “uma pulsão coloquial” (CARVALHO, 2003, p. 11).

Portanto, entendendo “a literatura [como] coisa pouco séria num mundo que decerto só pode ser levado a sério por quem não o for, ou, inversamente, que é nesse mundo aquilo que nos resta de sério (...) ou o que nos permite suportá-lo”<sup>26</sup>, Mário de Carvalho - ao refazer mitos, desfazendo a *gravitas* do passado - propõe obras muito a gosto do nosso tempo, como um “indutor de desilusões ou de pesadelos”<sup>27</sup>, mas que guardam o humor, ou, mais ainda, o sabor de ser capaz de lançar um olhar crítico sobre o passado, o presente e o futuro em espaços múltiplos.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1986.

BRANDÃO, J. L. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. *Clássica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 103-121, 1991.

---

25. Cf. a discussão saudosa do narrador sobre a etimologia da língua portuguesa em CARVALHO, 2003, p. 63.

26. SILVESTRE, 1998, p. 213.

27. Cf. entrevista com o autor, nº 4.

- BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: a *Ilíada*. In: APPEL, M. B; GOETTEMES, M. B. (org.) *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Rio Grande do Sul: Editora Movimento / SBEC, 1992, p. 40-55.
- BRANDÃO, L. A.; Oliveira, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Prefácio de Hernâni Cidade. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CARVALHO, M. *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. 5 ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- CARVALHO, M. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 2003.
- FERREIRA, J. R. *Mitos das origens*. 2 ed. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008.
- FERREIRA, J. R.; SOUSA E SILVA, M. F. *Heródoto. Histórias*. Livro I. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GOTLIB, N. B. Viagens e Viagens: o sentido contraditória das navegações em *Os Lusíadas*. *Boletim*, Centro de Estudos Portugueses da FALE-UFMG, Belo Horizonte, n. 12, p. 128-143, 1979.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de F. Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de F. Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- HORÁCIO. *Epitres*. Tradução de F. Villeneuve. Paris: Belles Lettres, 1955. (Collection des universites de France)
- HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. 4 ed. Tradução e prefácio de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- MELERO, A. La lengua de la utopia. In: LOPES EIRE, A.; GUERREIRA, A. R. (Eds.). *Registros Lingüísticos en las lenguas clásicas*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, Aquilafuente, 2004.
- MELERO, A. La utopia cômica o los límites de la democracia. *Cuadernos de literatura griega y latina III*, Madrid – Santiago de Compostela, p. 07-25, 2001.
- MORE, T. *A utopia*. São Paulo: Ediouro, 1900.
- SANT'ANNA, A. R. *Parodia, paráfrase & cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, R. B. *Aspectos da cultura clássica em Mário de Carvalho*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. (Tese de Doutorado)
- SILVESTRE, O. M. Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo trás e dois à frente. *Colóquio/ Letras*, n.147/ 148, 1998.
- XAVIER, L. G. *O discurso da ironia*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2007.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WEST, M. L. *The East face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

## A montanha mágica – apontamentos sobre o pensamento nietzschiano no romance de Thomas Mann

Damião Farias\*

Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD

### RESUMO

O artigo apresenta uma análise interpretativa do romance *A montanha mágica*, de Thomas Mann, observando as perspectivas apresentadas por diversos estudiosos, seja como um romance de formação (*Bildungsroman*) ou sobre o tempo (*Zeitroman*). Nossa leitura irá explorar noções estratégicas no romance e estabelecer pontes entre elas e o pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche de modo a imaginar o escrito de Mann como expressão de uma *Weltanschauung* – outra tradição cultural alemã. Utilizamos, como ponto de partida, o ensaio de Thomas Mann, de 1929, escrito a propósito de avaliar a contribuição de Freud para o “espírito moderno”. No ensaio, o autor conjectura aproximações entre *A montanha mágica* e algumas proposições freudianas, e tem por objetivo fazer frente aos ideais fascistas. Todavia, o seu pano de fundo é constituído pela filosofia nietzschiana, que, segundo o eminente romancista, fora elaborada na superação e, ao mesmo tempo, nas confluências das tradições, iluminista e romântica, próprias da cultura intelectual, filosófica e artística alemã.

**PALAVRAS-CHAVE:** A montanha mágica. Thomas Mann. Nietzsche. Freud.

### ABSTRACT

This article presents an interpretative analysis of the romance *The Magic Mountain*, by Thomas Mann, observing the perspectives presented by several scholars, either as a romance of formation (*Bildungsroman*) or as a romance about time (*Zeitroman*). Our reading will explore strategic notions in the romance and establish points between them and the thinking of the philosopher Friedrich Nietzsche, in order to see the romance as a *Weltanschauung* expression - another German cultural tradition. We have started with an essay by Thomas Mann, from 1929, written with the purpose of evaluating Freud's contribution to the “modern spirit”. In the essay, the writer relates *A montanha mágica* with Freudian propositions, and his goal is to face the fascist ideals. However, its background is composed by the Nietzschean philosophy, which according to the eminent romancist, had been elaborated by attempts of overcoming as well as confluences of illuminist and romantic traditions, typical of the German intellectual, philosophical and artistic culture.

**KEYWORDS:** The Magic Mountain. Thomas Mann. Nietzsche. Freud.

### Introdução e o problema do artista

Há duas tendências interpretativas de *A montanha mágica* consolidadas em sua fortuna crítica. A primeira vincula-se à tradição alemã do romance de formação (*Bildungsroman*) — a obra de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1777-1786) é assinalada como

\* damiaofarias@ufgd.edu.br

Recebido em 30/08/2021  
Aprovado em 25/11/2021

seu modelo literário<sup>1</sup>. A segunda tendência interpretativa da obra de Mann a vê como um romance sobre o tempo e também sobre uma determinada época (*Zeitroman*), ou seja, nesse caso, os anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial — o próprio autor, na figura do narrador, explicita essa possibilidade de interpretação do romance<sup>2</sup>.

Imaginado a partir da experiência pessoal de Mann em um sanatório de Davos<sup>3</sup>, o que seria uma paródia do romance de formação foi alterando-se no percurso de sua escrita (1912-1924), suspensa entre 1914-1919.

Usufruindo de ambas as linhas interpretativas, queremos imaginar ser possível incorporar-las a uma leitura que significasse também os termos de uma *Weltanschauung*, elaborada, em boa medida, com referências diretas e indiretas à filosofia nietzschiana e também a outras contribuições indicadas no ensaio de Thomas Mann que servirá de esteio à nossa análise. Notamos que determinadas referências filosófico-artísticas foram apropriadas como a um repertório de ideias, disponível à configuração das principais imagens que encontramos no livro.

As primeiras impressões sobre o romance *A montanha mágica* (1924) chegaram a um público mais amplo no Brasil por meio de um artigo jornalístico de Sérgio Buarque de Holanda, datado de 1929, escrito a partir da entrevista que Mann concedeu ao jornalista. O ensejo para a entrevista com escritor alemão foi o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, alcançado em virtude do sucesso de outra obra, *Os Buddenbrook: decadência de uma família* (1901). De acordo com o então futuro historiador brasileiro, *A montanha mágica* e *Os Buddenbrook* expressavam “[...] uma multiplicidade e a complexidade da vida atual [...] transfiguradas através do espírito largamente compreensivo do autor” (HOLANDA, 1988, p. 200). Ainda de acordo com Holanda (1929), Mann afirmara: “*Der Zauberberg* é de leitura difícil. E, no entanto, considero esse romance minha obra-prima. Sua tradução francesa está anunciada para estes dias e, graças a ela, os brasileiros que ignoram o alemão, poderão, possivelmente, conhecer o principal de minha obra” (HOLANDA, 1988, p. 200).

Foi nesse mesmo artigo que Sérgio Buarque apresentou a novidade sobre a importância da mãe brasileira de Mann, Júlia da Silva Brhuns, em sua obra, conforme a avaliação do próprio romancista alemão. Holanda traduziu o depoimento do entrevistado da seguinte maneira: “Li apaixonadamente os clássicos alemães, os escritores franceses e russos e, especialmente, os ingleses, mas estou certo de que a influência mais decisiva sobre a minha obra resulta do sangue brasileiro que herdei de minha mãe” (HOLANDA, 1988, p. 202).

Certamente, não foi apenas uma maneira de agradar o repórter brasileiro, pois, de acordo com Paulino e Soethe (2009), Adorno, amigo do escritor, faz referência à ancestralidade

---

1. Ver a respeito do tema em: Fontanella (2000) e Caldas (2012; 2014).

2. Ver a respeito do tema em: Rodrigues (2008).

3. Mann decidiu escrever o romance após uma visita à sua mulher, Katia Mann, internada em um sanatório na cidade de Davos para tratamento de tuberculose entre os anos de 1912-1913. A visita ocorreu em 1913 e o escritor ficou muito impressionado com o que acompanhou diretamente, assim como com o que foi relatado por Katia Mann sobre aquela experiência nos Alpes Suíços. Ver Rodrigues (2008).

brasileira de Mann, embora de modo indireto, por meio do comentário sobre os olhos “escuras e brasileiros”. Em texto de homenagem ao amigo, o filósofo se contrapôs às avaliações enganosas que interpretavam o romancista alemão e sua obra sob os signos de temperamento acentadamente burguês e distante da vida. Adorno escreveu que, justamente nos momentos nos quais caía a sua máscara, Mann mostrava o seu natural ambíguo e suas forças apresentavam o material que tinham reunido em si (PAULINO; SOETHE, 2009).

Próximo a essa interpretação também chegou Holanda em artigo publicado em 1935, no qual revelava a ambivalência fisiopsicológica de Thomas Mann ao referir-se à dupla hereditariedade de alemão burguês e sangue mestiço brasileiro do romancista:

No autor de *Morte e Veneza*, uma das obras-primas da literatura moderna, a dissonância existente em sua personalidade chega a ser tumultuosa e trágica. E é sob esse aspecto trágico que aparece nele a influência da hereditariedade brasileira (e mestiça acrescentam alguns, sem dúvida por amor ao pitoresco). Já se disse dele, e a meu ver com justiça, que sua inclinação pelos ambientes burgueses, pela tradição e, algumas vezes, pelo reacionarismo, resultam antes do instinto de conservação do que propriamente de um espírito conservador. A ironia, a dignidade, a medida, o bom-tom são nele, antes de tudo, os diques de que carece para conter o encantamento indefinido da música, a decomposição mórbida, o doce relaxamento sensual, todos os princípios anárquicos e niilistas que procura resolver pela arte e que, no entanto, transparecem inflexíveis em todas as suas teses. O tema da desagregação, que uma vontade organizadora lida por contrariar, é verdadeiramente obsediante nos livros de Thomas Mann (HOLANDA, 1988, p. 295-296).

Se considerarmos as avaliações e leituras que informam o comparecimento de dados e aspectos biográficos nas ficções de Thomas Mann, podemos interpretar que a relevância da herança brasileira materna em suas obras foi afirmada no conto *Tonio Kröger* (1903), quando o personagem, poeta e literato, rememora a presença de sua mãe em sua infância. A mãe de Tonio, de nome Consuelo, viera das partes “lá embaixo do mapa”:

Como em casa desperdiçava seu tempo, nas aulas se mostrava sempre lento e de espírito ausente e era malvisto pelos professores, ele constantemente voltava da escola trazendo boletins deploráveis, o que deixava seu pai, um homem comprido, vestido com apuro, de olhos azuis meditativos e com uma perene flor silvestre na lapela, muito zangado e preocupado. Para a mãe de Tonio, porém, sua bela mãe de cabelos negros que se chamava Consuelo e se distinguia tanto das demais senhoras da cidade, pois um dia seu pai a fora buscar bem lá embaixo no mapa – para a sua mãe os boletins eram totalmente indiferentes...

Tonio amava a sua mãe morena e ferosa, que tocava piano e bandolim maravilhosamente bem [...]. (MANN, 2015a, p. 92).

Mas, retornando ao texto de Holanda, como crítico literário e não como jornalista, o brasileiro afirma, parafraseando o romancista alemão, que Thomas Mann deseja uma única coisa, a sua própria salvação, e, com isso, faz referência a Friedrich Nietzsche (1844-1900), cuja filosofia nos parece tão presente nas ficções de Mann quanto em alguns de seus ensaios, como queremos apresentar em relação à obra *A montanha mágica*.

Na verdade, a leitura e a apropriação da filosofia nietzschiana foram frequentemente admitidas pelo autor de *A morte em Veneza* (1912) ao longo de sua vida produtiva, conforme atestam escritos ensaísticos, biográficos e interpretativos do legado manniano. Antes da exposição dessa questão, porém, convém apresentarmos ao leitor, em linhas gerais, o modo como aparece nas obras de ficção o tema “obsediante” dos impulsos desagregadores, aos quais Mann tinha uma necessidade quase religiosa de contrapor uma vontade organizadora, nos termos de Sérgio Buarque de Holanda.

De acordo com Otto Maria Carpeaux (2013), o “problema do artista”, ou a típica “doença” de artista, foi uma constante nas obras de Tomas Mann. De fato, os personagens constituídos próximos do fazer artístico, como Tonio Kröger, no conto homônimo, ou os personagens de Gustav Aschenbach e de Adrian Leverkühn, em *Morte em Veneza* e *Doutor Fausto* (1947), respectivamente, são todos eles caracterizados como tipos fisiopsicológicos problemáticos. Há neles uma força constante que os impele a seguir em direção à instabilidade como experiência própria da vida de artista, como reflete Tonio Kröger no conto sobre o “formigamento indecente” que todo verdadeiro artista sentiria:

Não fale em “profissão”, Lisavieta Ivánovna! A literatura não é profissão alguma, e sim uma maldição, fique sabendo. Quando essa maldição começa a ser perceptível? Cedó, terrivelmente cedo. Numa época em que ainda deveríamos viver em paz e concórdia com Deus e o mundo. Você começa a se sentir estigmatizado, em uma misteriosa contradição com os outros, os seres comuns, normais, o abismo de ironia, descrença, oposição, conhecimento, sentimento que o separa das criaturas humanas se abre mais e mais profundamente, você está sozinho e daí em diante não existe mais nenhuma compreensão. Que destino! Supondo-se que o coração permaneceu vivo o bastante, *amoroso* o bastante para senti-lo como terrível! (MANN, 2015a, p. 111[Grifo do autor]).

Desde cedo, o espírito do artista seria perturbado por um olor primaveril impudente que o desestabiliza e o desacredita frente aos costumes gerais da civilização. Por isso, a condição do artista não pode se aproximar da experiência dos homens comuns e de suas profissões e vocações, exatamente aquela moralidade dos costumes que organizam os papéis sociais, orientam e prescrevem as relações na sociedade abrangente. De acordo com Carpeaux (2013, p. 156), essa interpretação do artista seria própria da filosofia nietzschiana. E se dermos crédito à avaliação de Holanda, em Mann, “a maldição do literato” nasce no jogo da dupla ancestralidade do autor e se resolve na própria criação artística.

## A superação nietzschiana e a nova ilustração em Freud

É necessário, pois, buscar o entendimento de Thomas Mann sobre o estado “impudente do artista”. Acreditamos que o próprio Thomas Mann tenha nos oferecido elementos de análise em seu ensaio do ano de 1929: “O lugar de Freud na história do espírito moderno” (MANN,

2015c). No referido texto, observa Mann que, quando finalizou o seu romance em 1924, não havia ainda realizado uma leitura mais acurada dos escritos de Freud. No entanto, talvez por algum meio que ele categoriza como “simpatético”, em *A montanha mágica*, chegou a formulações sobre “vida e morte” que muito se aproximam dos ensinamentos do médico analista alemão, cuja obra seria conhecida mais tarde por ele (MANN, 2015c, p. 44-45).

Embora o título do ensaio expresse a vontade de dar relevo à contribuição de Freud à ciência e ao espírito da futura humanidade, cujos fundamentos permitiriam vincular as elaborações da psicanálise a uma tradição intelectual ou artística alemã, o autor utiliza o filósofo alemão Friedrich Nietzsche e as obras freudianas para o combate ao fascismo, espreado por toda a Europa e especialmente pela Alemanha.

Entretanto, resistindo à provocação de esmiuçar e interpretar o instigante ensaio e as preocupações de seu autor em relação aos perigos da época, particularmente para juventude europeia com o “[...] espetáculo deprimente em que se veem corpos jovens carregando ideias senis, levando-as de um lado a outro em passos velozes e destemidos, com canções juvenis nos lábios e braço estendido em saudação romana” (MANN, 2015c, p. 38), o nosso objetivo está em usar as elaborações e avaliações sobre a contribuição de Freud ao “espírito moderno”, presentes no escrito, para apresentar um olhar perspectivo sobre *A montanha mágica*.

Assim, em *O lugar de Freud na história do espírito moderno*, ao reconhecer e enaltecer os conhecimentos da psicanálise freudiana, Mann os usa para enfrentar o que considerava um renovado perigo na vida europeia. Para tanto, elabora uma estratégia narrativa preocupada em estabelecer os pontos de uma teia ou de uma rede que vinculasse suas próprias inquietações e formulações ao pensamento de Freud, bem como deste à tradição romântica alemã em algumas de suas expressões no século XVIII e XIX.

Nessa fenda aberta, Thomas Mann quer, utilizando Freud, reconhecer um diálogo entre Romantismo e Ilustração. Assim, a obra freudiana é avaliada como importante contribuição ao espírito e se coadunava ao quadro de uma síntese ou superação daquelas correntes paradigmáticas que foram elaboradas no século XIX. Para Mann, a obra de Freud, exemplificada no ensaio *Totem e Tabu* de 1913, tanto em sua forma como em seu conteúdo, podia ser interpretada em oposição ao que considerava uma apropriação reacionária dos fascistas europeus do signo da revolução<sup>4</sup>. Eis o “renovado perigo” pressentido pelo autor, ou seja, uma retomada conservadora de signos do Romantismo anteriores àquela superação e à síntese produzida pelo pensamento científico, filosófico e artístico ao longo do século XIX. Nesse sentido, o fascismo seria uma apropriação passadista sob a máscara do “novo”, do “revolucionário”, a atrair a ingênua juventude europeia. Para combatê-lo, era necessário especular sobre o caminho

---

4. Para Mann, o pensamento romântico expresso nos movimentos fascistas, era de caráter reacionário na medida em que desconsiderava um novo patamar alcançado pela ilustração após as críticas ao cientificismo, engendradas pelo Romantismo no século XIX. Não obstante querer parecer novo e revolucionário e assumir as aparências de novidade que capturava a alma da juventude europeia, o fascismo seria uma atitude intelectual marcada por uma monstruosidade passadista.

que aquele pensamento original, crítico e sintético tinha percorrido e que, naquele momento histórico, poderia ser representado, entre outros, pela rica colaboração de Freud ao futuro da humanidade. Entretanto, conforme já indicado anteriormente, para o romancista alemão, a vida intelectual do autor médico-psicanalista e suas contribuições ao espírito contemporâneo e ao futuro deveriam ser compreendidas como “herdeiras” de um parto anterior ao seu.

Assim, em seu ensaio, Mann expôs a complexa relação entre o Romantismo e a Ilustração, imenso e bifronte problema espiritual que teria marcado e sido compreendido, no século XIX, por Nietzsche. O filósofo alemão é apresentado como o lugar donde, das dores físicas e emocionais, veio à luz a específica elucidação e superação... nele e por ele. São destacados dois escritos de Nietzsche (da chamada segunda fase nietzschiana, quando, de acordo com os seus intérpretes, o filósofo teria se afastado das influências metafísicas e românticas, via Schopenhauer e Wagner, e se aproximado das elaborações científicas da época), os livros *Humano, demasiado humano* (1878) e *Aurora* (1880)<sup>5</sup>.

Citando e parafraseando o aforismo 197 (*A hostilidade dos alemães contra a ilustração*) de *Aurora*, Thomas Mann argumenta que, de acordo com Nietzsche, na primeira metade do século XIX, uma corrente de pensadores, cientistas e artistas formou a tendência intelectual alemã (Nietzsche não a nomeara como romântica!) que se opôs ao culto da razão, próprio da Ilustração do séc. XVIII, em favor da instituição do culto do sentimento, de tudo que era paixão, dos estudos das origens e dos valores pré-científicos. No entanto, seguindo a leitura de Mann sobre Nietzsche, esse espírito aparentemente obscurantista e retrógrado teria, ao longo do século XIX, assumido outros ares e jogava então (no tempo em que o filósofo escrevia) em favor da ilustração, renovada e aprofundada por aqueles gênios que tinham contra ela se levantado.

Ao comentar outro aforismo (*Reação como progresso*) de *Humano demasiado humano*, Thomas Mann afirma que a superficialidade com a qual o cientificismo do século XVIII lidava com o humano e sua história, inclusive com o período de domínio cristão, não lhes fazia justiça. A enorme reação que significou o Romantismo contra a ilustração, especialmente o gênio que representou Schopenhauer, “teria corrigido a maneira ilustrada de considerar a história” (MANN, 2015c, p. 17), sendo possível, então, obrigá-la a um novo passo, a um novo modo de olhar o passado e, com isso, a bandeira da ilustração (de Voltaire, Erasmo e Petrarca) pôde ser empenhada novamente. Da enorme reação, adveio um imenso progresso!

Respiremos de novo o ar livre: a hora deste perigo passou! E, coisa estranha: os espíritos que os alemães evocavam justamente com tanta eloquência se tornaram com o tempo os adversários mais perigosos dos desígnios de seus evocadores — a história, a compreensão da

---

5. Intérpretes da obra de Nietzsche tratam das três fases que compoariam o seu percurso intelectual com marcadas diferenças e influências em seus livros: a primeira fase, sob a influência de Schopenhauer e de Wagner, destaca-se *O nascimento da tragédia e o espírito da música* (1872); a segunda fase iniciou-se com o rompimento com a metafísica e Nietzsche aproximou-se da produção científica da época. Destacam-se, nessa fase, as obras *Humano, demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881) e *A gaia ciência* 1882. Na terceira fase, chamada de período de maturidade da obra do filósofo, destacam-se as obras *Além do bem e do mal* (1886) e *Crepúsculos dos ídolos* (1888).

origem e da evolução, a simpatia do passado, a paixão ressuscitada do sentimento e do conhecimento, tudo isso, depois de ter sido posto durante algum tempo a serviço do espírito obscurecido, exaltado, retrógrado, revestiu um dia outra natureza e agora se eleva, com asas mais amplas, sob os olhos de seus antigos evocadores, e se torna o gênio forte e novo, justamente desse iluminismo, contra o qual havia sido evocado (NIETZSCHE, 2007b, 144-145).

Na nova etapa anunciada por Nietzsche, passado o enorme perigo, podia a ilustração estender o seu caminho. Entretanto, não podia mais fazê-lo desconhecendo as descomunais forças das sombras, da noite, da morte, de tudo que compreende as profundezas da escuridão do mundo ctônico e da natureza que habitam e dominam o humano. Desde a revolução romântica e sua denúncia sobre a impotência do espírito em circunscrever o *ethos* humano, a profundidade do mundo obscuro e demoníaco veio a ser um estímulo ao desenvolvimento do esclarecimento.

Uma nova ilustração teria se constituído após as exigências do Romantismo. O mergulho no universo dos sentimentos tornou-se um caminho para o conhecimento, para a superação “das formas de vida prematuras, moralmente imerecidas” (MANN, 2015c, p. 50). Tornou-se instrumento para se sobrepujar representações enganosas, estáveis e superficiais da vida humana, formas que, para o senso comum, significam existências saudáveis e em acordo com os padrões de vivência e moralidade consuetudinárias. Em contraposição a essas formas, na avaliação de Mann, um mundo verdadeiramente melhor significaria ultrapassar tais unidades estabelecidas e exigiria o seu desequilíbrio para, só então, a criação de condições de vida mais intensas e plenas.

Mann afirmava que, em seu significado original, o movimento romântico fora uma importante contribuição ao futuro e era, exatamente desse modo, a autocompreensão dos poetas e filósofos românticos mais significativos daquela corrente. Eles não se comprometiam em nome do passado, por amor ao que estava morto, senão a favor de novas formas de vida, compreendidas mais amplamente. A crítica romântica proporia um novo estágio para a cultura, pressupondo o inevitável desregramento, a desintegração via encaminhamentos analíticos que, por analogia e mesmo literalmente, nos remeteria a estados doentios, social e individualmente.

Essa seria a definição do princípio revolucionário romântico, que propunha ao homem percorrer um caminho em busca de autoconsciência, o caminho da “análise, da psicologia, passando por fases de desintegração, que, do ponto de vista da unidade da cultura, podem ser caracterizadas como anarquia, nas quais, porém, não há nem descanso nem volta, nem ‘restauração’ nem qualquer restabelecimento duradouro” (MANN, 2015c, p. 24). Esse pensamento é ainda contemplado na sequência do texto da seguinte maneira:

O romântico vê no que se chama de saúde exatamente aquilo que nós, em nossa definição do revolucionário, caracterizamos como falsa perfeição e falsa harmonia da vida. Na sua opinião, ela existe para ser destruída. De que maneira? Pela capacidade de consciência. Capacidade de consciência, assim viam os românticos, é doença em comparação com o estado pré-consciente de unidade de vida original e primitiva, que todo conservadorismo deseja conservar e restabelecer; mas em toda doença eles viam a expressão de uma passagem a níveis mais elevados (MANN, 2015c, p. 28).

Nota-se, na argumentação e conceituação, a aproximação entre as noções de “doença e revolução” e que o interesse romântico e a ênfase pelas “regiões noturnas da alma” não significam o seu enaltecimento, um deixar-se ali, naquele lugar, preso ao destino da noite e da morte, ao sedutor balanço do que é magnífico e terrífico. A perscrutação das profundezas do humano e de seu passado não se faz, ou não deve ser feita, em nome de uma busca passadista e reacionária, senão em proveito de um pensamento que é ação e criação. Pois, parafraseando afirmação de Freud:

Podemos insistir quantas vezes quisermos que o intelecto humano é impotente diante da vida instintiva humana, e temos razão nisso. Mas há algo de peculiar nessa fraqueza; o intelecto tem fala mansa, mas não sossega enquanto não lhe dão ouvidos. Por fim, após incontáveis rejeições, ele acaba por conseguir (MANN, 2015c, p. 43).

Salienta-se, no romantismo alemão, com seu amor ao espírito e utopismo apaixonado, a orientação para o futuro e o revolucionarismo da consciência, como poder-se-ia confirmar nos escritos de Novalis. Para Mann, no poeta alemão, o romantismo participava de um “parentesco psíquico” com a Revolução Francesa e a sua busca por uma comunidade europeia ou mesmo por uma nova cristandade não postulava o passado como destino, senão o contrário. De acordo com Mann, esse é também o sentido do seguinte aforismo de Nietzsche em *Humano, demasiado humano*: “Reação como progresso”. “Com isso ele admite que o caráter revolucionário não precisa se manifestar necessariamente como culto à razão e como ilustração intelectualista” (MANN, 2015c, p. 30).

Para Mann, a compreensão de Freud estaria perfeitamente em consonância com certa perspectiva do romantismo alemão. Não obstante as críticas de Nietzsche, Mann afirma que o romantismo alemão possuía um espírito que em nada aparentava a passadismo, pois a sua atitude, enquanto princípio, era em favor do futuro. Conforme Novalis, seria uma busca por um “mundo verdadeiramente melhor” (MANN, 2015c, p. 24)<sup>6</sup>. Sua disposição geral era por um porvir mesmo quando voltado ao “pré-consciente pleno da vida”. A esta corrente romântica se ligaria Nietzsche, “a cujos pés se encontra o nosso presente, com todo o seu pensar, com todo o seu querer, suas opiniões e conflitos, tenha ele ou não consciência disso” (MANN, 2015, p. 21). Nietzsche, em sua obra filosófica, é apontado como “o derrotador e matador do dragão da época, o iniciador de tudo aquilo que de novo e melhor peleja por alcançar a luz em meio à confusão anárquica de nosso presente” (MANN, 2015c, p. 22).

A esta tradição romântica, verdadeiramente revolucionária, pois que se põe em nome do futuro, também se vincularia Freud e seus estudos sobre o inconsciente. Para Thomas Mann, a contribuição da psicanálise, por meio de Freud, foi crucial para mostrar a força subjacente, permanente e decisiva das regiões noturnas da alma sobre o agir humano, conforme havia anunciado o filósofo Nietzsche.

---

6. Mann reconhece que, no interior do Romantismo, existem tendências marcadamente reacionárias no sentido de estarem devotadas a um passadismo. No entanto, não se poderia caracterizar ou classificar toda a escola do Romantismo alemão em tal perspectiva.

Um passo importante de Mann em seu ensaio é dado exatamente quando ele aproxima os pensamentos atribuídos a Hans Castorp às noções da psicanálise freudiana. Mann afirma que, em *A Montanha Mágica*, apresentou, no capítulo “Pesquisas”, os três primeiros impulsos da vida: do imaterial para o material e deste para o orgânico, e, em um *continuum*, o surgimento da consciência na matéria viva. Esse seria o pecado original da matéria em direção à vida. Processo transitivo, todavia, sentido como malignidade e doença e, por isso, a “mescla entre prazer e repulsa”. Para Mann, essas formulações estariam muito próximas das teorias freudianas expressas em *Para além do princípio do prazer* (1920), onde as oposições entre os impulsos da vida e os impulsos de morte são permanências da tensão originária do primeiro impulso, que é o de retornar ao inanimado.

Além da aproximação “simpatética” entre o seu romance e a teoria freudiana, Mann faz desta devedora da filosofia nietzschiana e do conhecimento, quase místico, de certos poetas do Romantismo, como Novalis. A luta pelos impulsos da vida, sob o signo de *Eros*, contra os impulsos de retorno ao inanimado, a pulsão de morte, significa, em Novalis, a confrontação entre desoxidação e oxidação forçada da vida.

Para o romancista, “aquilo que foi erroneamente chamado de ‘pansexualismo’, a teoria da libido é, em resumo, romantismo despido de mística e convertido em ciência natural” (MANN, 2015c, p. 46). A mesma proximidade teriam as noções freudianas na teoria das neuroses enquanto sintomas dos bloqueios, dos recalques aos impulsos verdadeiros da expansão da vida e, por isso, responsáveis pelo erguimento da civilização em bases repressoras e em formas de harmonias ilusórias e imerecidas de vida. Desse modo, a psicanálise seria, em consonância com o Romantismo, uma busca revolucionária, mas não catastrófica, ela “é forma médica da revolução” (MANN, 2015c, p. 49). Mas é também o caminho da desordem, da instabilidade, e sua meta seria “uma nova ordenação de vida, merecida, assegurada pela tomada de consciência e repousando sobre a liberdade e a veracidade” (MANN, 2015c, p. 50).

Segundo o romancista, os estudos da psicanálise venceram grandes resistências e demonstram, sob os impulsos da morte e da destruição *versus* o conceito de *Eros*, o fazimento da cultura e da sociedade. Percebe-se que os seus interesses por outros poderes determinantes da vida, que não a consciência, se fazem em favor do espírito, do pensamento. Ela constituiu-se em uma das “pedras mais importantes na consolidação dos fundamentos do futuro, da morada em que habitará uma humanidade libertada e consciente” (MANN, 2015c, p. 51), pois, se, de imediato, se interessa pela doença, não trabalha em seu favor. O seu interesse está dirigido para as vantagens do conhecimento, ao explorar os estados que a doença provoca na alma tanto individual quanto da sociedade. O seu sentido está em estabelecer um novo esclarecimento, uma nova condição para a vida; trata-se de um perspectivismo em favor do espírito.

Para finalizar o seu ensaio e realçar a trama apresentada ao longo do texto, Mann cita o “ensinamento de Marco Aurélio”, parafraseando o aforismo 450 de *Aurora*, de Nietzsche: “Faça a ilusão desaparecer! Então o ‘coitado de mim!’ também terá desaparecido; e, com o ‘coitado de mim!’, também a dor.” (MANN, 2015c, p. 51).

Com isso, e voltando à provocação inicial a respeito do “problema do artista”, conquanto volúpia ou impudência primaveril, impossível de ser plenamente bloqueada, o tema ganha outras dimensões e se coloca como o problema da vida, dos processos contraditórios de bloqueio e expansão, repetição e criação inerentes ao fazer-se do bicho homem em sociedade.

Parece-nos ser possível interpretar a trajetória do personagem principal de *A montanha mágica* no interior da confluência das noções filosóficas, científicas e artísticas esboçadas no ensaio de 1929 por Thomas Mann.

### As experiências de Hans Castorp: de “enfermiço da vida” a *homo dei*

Mann afirmava ser *A montanha mágica* a sua melhor obra e que, para compreendê-la, era necessária uma segunda leitura. Embora o enredo geral seja de fácil compreensão, ele é desenvolvido por meio de intensas e complexas reflexões filosóficas, metafísicas, artísticas científicas.

*A montanha* é um símbolo universal de ascensão, de luz (lugar do sagrado, do divino). O próprio narrador fala, no livro, da *montanha* como o lugar onde o herói da história torna-se senhor de si e aprende a reinar, embora sua ascensão tenha ocorrido também por via de mergulhos bastante profundos. Em diversas passagens do livro, nota-se uma leve ironia do narrador, pois o personagem Hans Castorp é, na verdade, um singelo herói.

O narrador cumpre, no romance, uma função bastante importante por meio de uma simpatia com o prosaico herói, cuja saga é descrita a partir de uma perspectiva temporal futura que olha para o tempo pretérito. No início do romance, o próprio narrador, em suas reflexões, nos adverte que os acontecimentos se passaram em tempo cronologicamente bem próximo e, no entanto, pertencem a tempos muito antigos: são de outra época, antes da Grande Guerra. O passado narrado é refletido sob um olhar histórico, marcado pela noção da diferença, ruptura e descontinuidade. As diferenças também informam e conduzem o leitor a respeito do tempo psicológico da personagem.

Por outra perspectiva, existe, no romance, uma noção de formação que não corresponde ao percurso de educação formal de um jovem burguês do início do século XX. Na verdade, a noção afirmada pelo autor engloba, ultrapassa e mesmo se contrapõe ao paradigma de formação então dominante, no sentido de experiência e busca do humano, conquanto singularidade. E, nesse sentido, tal noção aparece enquanto censura à concepção de educação vigente na Europa, muitas vezes objeto da crítica de Nietzsche em seus escritos sobre a educação na Alemanha.

A noção de formação ou *Bildung* é significativa na tradição filosófica e cultural alemã, que recuperou a famosa e sábia expressão de Sócrates: “*homem, conheça-te a ti mesmo*”. Mas, talvez, Mann, em *A montanha mágica*, preferisse outra locução a esse respeito, também antiga, de Píndaro (poeta grego), “*homem, torna-te o que tu és*”, que fora vivificada na filosofia de Nietzsche, especialmente em *Ecce Homo* (1908). Inseridas no coração do que seria a *Paideia* grega, ambas são mandamentos bastante apropriados às divergências

existentes na filosofia ocidental desde a antiguidade, envolvendo tendências, movimentos culturais, artísticos e filosóficos.

Tornar-se o que se é pressupõe uma condição caracterizada por desconhecimento, ainda uma distância da própria singularidade, não como algo já dado, mas enquanto potência. A superação dessa condição, a apropriação ou a realização da potência não é apenas um desenvolvimento do intelecto ou da razão, senão o desdobramento de si, de um ente (corpo-espírito) que perfaz um caminho durante o qual produz sua obra, a obra de si mesmo; a auto *póiesis*.

Porém, a ideia da *Bildung*, sobretudo quando expressão de formação burguesa no século XIX, talvez mais próxima e, mesmo assim, desdobrada da alocação socrática, afastou-se paulatinamente dos ideais holísticos de educação da juventude. A formação se aproximou, nos processos e nas instituições de formação intelectual e profissional, de um ideal mais liberal e utilitário no entorno dos atributos da noção de vocação, entendida como expressão de um livre-arbítrio que se manifesta em honra a Deus e à comunidade. Aos poucos, perdera-se a orientação voltada à identidade heroica, expressão das famílias burguesas em luta contra o Antigo Regime (como os *Os Buddenbrook*).

No Romance, Thomas Mann, por meio do narrador, nos mostra o caminho da formação do indivíduo singular, apesar de o jovem burguês, Hans, ser apresentado a distâncias do que se poderia esperar de um herói. Na verdade, o quase engenheiro pouco sabe sobre as alturas e profundidades da vida, a sua formação intelectual e profissional é estreita e nem de longe poderia expressar as expectativas da verdadeira *Bildung*. Por isso, o autor o leva, na trama do romance, a uma trajetória que, aos poucos, perde laços com sua anterior formação educacional e profissional. A narrativa do romance configura um tempo novo de formação, o tempo-experiência da produção de si como obra, que, todavia, é também uma experiência da desordem e da instabilidade da consciência.

Desse modo, Mann insere um elemento inovador na compreensão da formação do herói. Se, na tradição burguesa e racionalista dominante, a ideia de formação do indivíduo se expressa por um contínuo e crescente controle de si, pelas apropriações do saber científico, em *A montanha mágica*, a *Bildung* inicia-se por certo descontrole da personagem. Mann reflete sobre a decadência da ordem e do indivíduo burguês, sobre o desequilíbrio ou a insuficiências da categoria de sujeito e da noção de livre-arbítrio. A reflexão nos conduz a observar as ambivalências desse singular indivíduo em meio às manifestações da perda de sua identidade, das noções de pertencimento que elabora para si, o que permite ao leitor observar o *vir a ser* da nova criatura. Nesse sentido, talvez as experiências narradas de Hans Castorp deveriam ser compreendidas como expressão de necessária deseducação preliminar ou concomitante à nova formação. Assim, o romance abre a possibilidade para o entender como *ironia* ao que veio a ser a formação educacional e profissional no mundo moderno.

Hans é um jovem de 22 para 23 anos, recém-formado em engenharia naval, membro de uma família burguesa de Hamburgo. Antes de assumir suas funções na empresa da família,

Castorp (órfão) é aconselhado por seu tio a realizar uma visita ao primo Joaquim, internado no sanatório Berghof, em Davos, na Suíça, para tratamento de tuberculose. A visita funcionaria também como um período de férias e deveria durar três semanas (na parte final do livro, ficamos sabendo que lá permaneceu sete anos, muito embora apreendemos que o tempo, para quem estava “ali em cima”, na montanha, não tinha a menor importância, não era medido, na verdade, era mesmo esquecido).

São apresentadas as nítidas mutações psicológicas do personagem, já pressentidas no curso da viagem de trem até Davos. O deslocamento no espaço provocou disposições fisiopsicológicas inusitadas, quase de imediato um relaxamento das convicções, dos controles admitidos e incorporados. As alterações continuaram logo após a chegada em Davos: o herói é acometido por um estado febril que dura sete anos (não se sabe, de fato, se ficara doente, como os demais internados, quase todos destinados à morte, ou se o sentido de sua doença foi exatamente outro).

Um estado febril, típico dos tuberculosos, que impõe uma luta de forças no próprio corpo do doente, conforme a narrativa expõe. É interessante trazer à lembrança as representações constituídas sobre doentes tuberculosos na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX: a tuberculose como doença típica dos românticos, daqueles que, por vontade própria ou predisposição do corpo e do espírito, viviam em condições degradadas, na boemia, às margens da sociedade burguesa vitoriana.

A circunstância de “enfermizo-da-vida” de Castorp fora diagnosticada pelo médico diretor do sanatório e produzia no novo paciente certa imoderação na experiência, relativo relaxamento, descontrole dos impulsos. Hans, que não era militar como Joaquim, tinha, na verdade, uma predisposição para flunar no tempo e esquecer a sua condição burguesa e a formação de engenheiro. O narrador nos expõe, por intermédio das memórias de Castorp ou da simpatia que demonstra pela personagem, a sua antiga abertura pessoal para o devaneio em detrimento da razão, para o desgoverno sobre os sentimentos com a relativa supressão ou suspensão do estado de vigília em direção ao sonho e mesmo ao noturno e à morte.

Notamos que desde a sua chegada em Berghof e após o diagnóstico (uma mancha recente no pulmão esquerdo), o “prosaico herói”, como se fosse um artista, encontrara-se em um estado propenso à lassidão, e a experiência da doença é narrada como instabilidade fisiopsicológica, o que provoca o seu contínuo e paulatino distanciamento em relação a sua anterior condição de homem da indústria e abre o seu espírito para novas apreensões do mundo.

Assim, inusitadas respostas serão elaboradas às perguntas que brotam aos turbilhões. Como definir tempo e espaço? Seria o tempo uma ilusão? Qual o significado da infinitude, do que é eterno? Quais são as possibilidades de sua experimentação? Acaso há alguma razão para o humano pretender o infinito?

Ou ainda: o que é o corpo? Qual sua composição? Desde que começos? Por que e como existe a sua beleza? Seria ele mais que volúpia, vontades, desejos, impulsos, forças? Quem o

denega e por quê? O que pode o corpo? E sobre a doença, seria ela já a decadência do corpo? Seria uma forma de volúpia do próprio corpo que se desarmoniza, cujas forças se desequilibram e o colocam em perigo, em degeneração? Ou alguma coisa bem distinta: uma vida mais significativa não pressuporia a doença como caminho? A vida não teria surgido como doença?

A razão! Pode a razão conhecer? Pode ela determinar? O que o inconsciente, os impulsos lhes impõem? O desequilíbrio provocado pelos impulsos não seria o modo de alcançar uma vida mais exuberante? Um tipo de doença que leva a mais saúde? Uma boa saúde não seria então um resultado que se alcançaria por meio do estado enfermo da vida?

E a arte? O que pode a arte? Qual sua função sobre a vida? Sobre a liberdade: o que é a liberdade frente ao destino? O que é liberdade ante os deveres da moral, da honra e da religião? O que é o amor? Seria algum tipo de doença? Quanta (des)razão ele impõe ao desejar, mesmo um corpo doente? Existiria uma hierarquia do amor, dos tipos de amor?

A morte: o que há de prosaico/material na morte? O que há de sublime e religioso? Por que temer a morte? Por que amá-la? Quantos modos de morrer existem? Seria ela o mais magnífico e, por isso, o mais atrativo dos mistérios? A respeito da vida: existe um sentido para a vida? Uma teleologia, um destino? Como defendê-la, amá-la? Acaso a vida está separada da morte?

Estas e outras questões, mormente, norteadoras de toda história da filosofia, fluem na condição febril de Hans. Duplamente febril, pois ele se apaixonara por Madame Cláwdia Chauchat, uma russa, doente e encantadora de olhos quirguizes, desregrada como se supõe o Oriente (lugar imaginário, como o Sul, símbolo da extensa desordem em contraposição à ordem do Ocidente).

No ambiente “lá de cima”, na montanha, onde não mais se experiencia o tempo cronológico como os “lá de baixo”, o pensamento de Hans voa. Hans, em sua trajetória de homem enfermo, que concomitantemente se deseduca, *se torna o que se é* na fluidez e profundidade de seus questionamentos, na apresentação e contraposição dos paradigmas ilustrado e romântico, em configurações propositalmente desenhadas como radicais e exclusivistas (próximas das definições críticas de Nietzsche e apropriadas por Mann no ensaio que apresentamos anteriormente). Esses paradigmas são testados, confrontados em *A montanha mágica*, especialmente nos contrapontos entre o professor Settembrini e o jesuíta Nafta. O herói Castorp vê o seu espírito em disputa pelos dois ideólogos e, por meio de convicções alheias, formula a sua própria argumentação, que envolve e supera os pressupostos das contendidas. Por vezes, o próprio narrador esclarece o leitor a respeito dos desdobramentos e interpretações provisórias das questões.

No romance, Settembrini é um intelectual italiano, literato, maçom, responsável por escrever capítulos de uma nova enciclopédia, e seu tema seria os tipos de sofrimentos do mundo. Ele representa a tradição do pensamento iluminista, a cultura liberal-democrático-burguesa, vitoriosa desde o século XVIII. Nela, é dominante a inexorabilidade da razão, da ciência e do progresso, a presença do ego-consciente que domina as ações. Settembrini cumpre o papel em admoestar o herói a deixar aquele lugar para doentes e retornar à planície e aos seus afazeres de engenheiro, de homem prático. Para ele, Castorp deveria abandonar aquele lugar de lassidão e perda da razão.

Leo Nafta é judeu católico, jesuíta e comunista. Esforça-se em realçar os poderes das forças místicas que envolvem o homem e a terra, das forças da natureza, de sentimentos superiores à razão, da necessidade da morte e do terror para se alcançar uma nova humanidade, cujo significado seria a superação da sociedade burguesa por uma renovada catolicidade após uma fase de guerra de destruição comunista, vista como necessária. Sua posição é reacionária, feudal, sob uma capa revolucionária, contrária à tradição iluminista, a favor de um renovado poder, proletário e católico. A utopia cosmopolítica de Nafta quer a liberação das tendências místicas e noturnas do humano. Seu objetivo é o restabelecimento e o reconhecimento de hierarquia transcendental entre o homem, a terra e o divino. Com isso, crê o jesuíta, poder a humanidade reencontrar o seu sentido, perdido com o predomínio e exclusividade da razão e da ciência.

Os dois contestadores, nas interações que chegam às raias do absurdo e da morte, disputam o interesse de Castorp, mas o herói plana sobre as argumentações; ele lança olhares perspectivos sobre temas e questões. Não obstante a maior simpatia por Settembrini, somos levados a compreender e mesmo reconhecer a fragilidade de muitos dos seus argumentos contra Naphta — o terrorista católico parece ser mais sagaz, astuto, malvado e suas elucubrações se revestem quase sempre de maior agudeza. De todo modo, Castorp usa as elaborações filosóficas, científicas, metafísicas de um contra o outro, sem aderir a nenhum deles. Na verdade, o jovem “enfermo da vida” elabora um terceiro argumento, a sua interpretação de mundo.

Todavia, devemos chamar a atenção, mais uma vez, para o fato de que o narrador apresenta ao leitor, desde o início do romance, o burguês Castorp, mesmo criança, como criatura dotada de disposições — certa melancolia positiva de espírito — para ouvir essas contraposições entre as *coisas do mundo e as suas sombras*. Órfão de pai e mãe, na vivência com o avô paterno, sentia, sem compreender as diferenças, o que estava para além das aparências da vida prosaica e pragmática, próprias dos ambientes que frequentava.

O autor parece indicar que o processo de formação do jovem Hans Castorp se insere em uma busca não determinada, *a priori*, de si mesmo, em um desejo ou força em transpor uma condição para outra, somente pressentida. Ao final da jornada, imaginamos que o herói tenha alcançado mais autonomia e, de certa maneira, produzido uma harmonia de suas forças, anteriormente inexistentes; que esteja revigorado e satisfeito consigo mesmo por estar melhor formado ou ter alcançado outra formação, constituição. Define-se assim o movimento em direção ao encontro de si, no abandono ou desdobramento de identidades pré-estabelecidas, o que, por sua vez, pressupõe a solidão enquanto caminho próprio e adequado da personagem. Somente ele, no caminho deserto e solitário, poderia descobrir as forças e predisposições que o habitam. O caminho, por suposto, é um infinito<sup>7</sup>.

---

7. Para os leitores acostumados com a filosofia de Nietzsche, certamente não será difícil reconhecer os muitos pontos de contato com o tema da ascensão ou formação dos “espíritos livres” que encontramos em suas obras, especialmente no enredo e narrativa de *Assim falou Zaratustra* — um livro para todos e para ninguém (NIETZSCHE, 2018).

Dessa forma, Castorp, ao longo da narrativa, vai exprimindo a noção própria de mundo que coadunava com suas forças e disposições de modo que esse expressar-se é *um tornar-se*. Ele se torna “Rei”, aquele que reina sobre si e sobre as afetações provocadas por aquilo que o cerca, porque interpreta, acolhe e repele de acordo com o si mesmo. Todavia, sente e age como um artista, se levamos em conta as considerações que expusemos anteriormente a respeito do “problema do artista”. Tem aquela experiência típica de artista verdadeiro, como a impudência primaveril, uma tendência à qual não se pode fugir, como não pôde fugir Hans naquela manhã que caminhou sozinho, assobiou e cantarolou e, ao chegar às proximidades de um riacho e suas cascatas, envolvido pelo encantamento do lugar, febril e cansado da longa caminhada, foi acometido por forte sangramento nasal, indício da doença que mais tarde admitiria ou queria, e, naquele lugar, teve o seu primeiro e importante devaneio.

Dois outros episódios são pontos altos no romance para demonstrar, em meio aos embates vividos, verdadeiras epifanias que possibilitam a Hans reconfigurar, dar forma a si e a toda existência. O primeiro é o sonho na neve. Angustiado com os dias no sanatório, Castorp decidiu adquirir um esqui de neve e aprender a usá-lo. Apesar das ameaças de uma borrasca invernal típica dos Alpes, certa tarde aventurou-se a passear pelos arredores de Davos. Após certo período de tempo, na ambivalência entre sensações de relaxamento e de euforia, mergulhou na branca neve paisagem. Não obstante os riscos da nevasca, ele percorreu a imensidão, pouco divisando as linhas das florestas e montes, até perder-se totalmente.

Já envolto na profundidade da neve que caía, procurou, sem sucesso, reencontrar um caminho de retorno. Foi quando descobriu um casebre trancafiado. Voltou a esquiar por um longo tempo (aparentemente) e, já em grande sofrimento, notou que andava em círculos, pois retornara, sem o querer, ao velho casebre. Lá, quis encontrar alguma posição de conforto e encostou-se nas paredes, tomando goles do vinho que tinha levado consigo. Totalmente perdido, em sofrimento e relativamente ébrio, lutou por permanecer desperto, mas não tardou a adormecer e sonhou.

De uma altitude mais favorável no relevo, divisou a claridade solar que refletia na paisagem da orla marinha, provavelmente um belo e luminoso dia às margens do Mediterrâneo. Descobriu que, naquele lugar, vivia certa comunidade radiosa como o sol, corpos belos, formados, em sua maioria, por jovens e crianças em jogos e brincadeiras. Parecia uma comunidade grega qualquer a viver seus melhores dias de contentamento e prazer. Destacou-se, em meio a tudo, a belíssima imagem que enxergou da jovem mãe que amamentava seu filho. Castorp foi então surpreendido pelo olhar de outro jovem, cuja significância o impelia a mirar atrás de si. E, então, da colina, enxergou o pórtico de uma espécie de templo antigo. Castorp decidiu entrar e, por meio de sucessivas escadas subterrâneas, chegar até um altar. Ao encaminhar-se para o altar, descobriu o desenrolar de uma cena apavorante: duas mulheres, uma mais velha e outra mais jovem, em meio a grunhidos indecifráveis, com as mãos ensanguentadas, devoravam o corpo de uma criança loura e de pouca idade. Enquanto ouvia timbrar o barulho dos ossinhos

entres os dentes das mulheres, Hans Castorp, com a alma dilacerada pela angustiosa cena, é descoberto pelas mulheres, que protestaram, em dialeto alemão, palavras pavorosas e obscenas. Ele desejou fugir, mas não conseguiu. Caiu recostado na coluna do templo, ou nas paredes do casebre, e, quase já desperto, ainda deitado sobre a neve, entregou-se a reflexões.

Os intérpretes consideram o episódio como fundamental para todo o romance, pois ele expressaria uma superação de todas as confrontações filosóficas presentes na narrativa, nas diversas variáveis da contraposição entre vida e morte em parte representadas nos embates Settembrini *versus* Nafta. Castorp reflete sobre essas relações, sobre os mistérios da morte e o seu poder.

Quero conservar o meu coração fiel à morte e, contudo, recordar-me claramente de que fidelidade à morte e ao passado é apenas malvadez, volúpia tenebrosa e misantropia, caso determine nosso pensar e nosso reinar. *Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos.* (MANN, 2016, p. 571 [Grifo do autor]).

Hans escolhe a vida, mas entende que as belas imagens da comunidade sob o radioso sol são efeito do conhecer alcançado sobre o terrível quadro de caos e destruição que presenciou junto ao templo antigo. Também aqui nessa passagem, abre-se a possibilidade de vinculação com a filosofia nietzschiana, especialmente na concepção sobre a cultura grega, inaugurada pelo filósofo, conquanto produzida pelo interpretar a vida como dilaceramento dionisíaco e não somente tranquilidade, serenidade e equilíbrio, conforme concepção dominante no classicismo alemão. O entendimento da cultura grega, seja na oposição ou na junção das forças de Dionísio e Apolo, dá ensejo à valorização da ideia de *Bildung* como “tornar-se”, mais apropriada à locução de Píndaro.

Hans Castorp, com o episódio, reflete: vida e morte não se separam, todas as coisas (o belo e o feio) são necessárias. Não existiria a vida sem o inevitável despedaçar da morte; toda a vida, inclusive a do herói que se forma, é um eterno movimento de criação e destruição, prazer e sofrimento. Esse é o movimento do qual participa a humanidade e toda a natureza da qual ela faz parte. Nós mesmos somos parte desse fluxo de vida e morte. Entretanto, devemos reinar sobre ele! Com isso, Castorp pode dizer sim à vida (e a todos os seus mistérios) e querer superar os impulsos de morte, todas as formas da morte, de nihilismos, de negação da vida.

Mas, como pode, tendo consciência do caos e da morte, reproduzir aquela comunidade feliz, alegre e bela do sonho? Uma possível resposta pode ser elaborada por meio do segundo episódio considerado mais significativo em *A montanha mágica*. Chegara ao sanatório Berghof, por encomenda de seu médico diretor, um aparelho moderno de reprodução musical, do qual Hans se apoderou de corpo e alma. Após um fascínio coletivo, apenas o jovem engenheiro continuava a dedicar horas, dias e noites, a se deliciar com canções populares de sua terra natal, clássicos dos principais músicos e operas como *Carmem*, de Georges Bizet, e *Aída*, de Giuseppe

Verdi. Esta última, a história de Aída e seu grande amor pelo general egípcio Radamés, não importava quantas vezes a ouvia, ela sempre provocava-lhe verdadeiro arrebatamento. Condenado à morte, por equívoco motivo de traição, Radamés é trancafiado vivo em uma tumba para que pereça até o último suspiro. Contudo, o herói não estava sozinho nesse trágico destino. Sua amada Aída, fortuitamente, também ingressou no leito de morte do amado para com ele viver seus últimos instantes.

Hans não consegue imaginar cenas mais lancinantes e, não obstante, como tudo é magnificamente belo. Com a música, Castorp responde ao questionamento: como seria possível tornar a vida justificável, como seria possível desejar mais vida se tudo é tão trágico e sem fundamentos? Por meio da *arte*, vendo a profundidade, a riqueza e a beleza no prosaico mesmo no momento da morte: dignificá-lo, divinizá-lo, eternizá-lo (um caso de *amor fati*, talvez).

Acreditamos ser possível agora relacionarmos as avaliações do personagem de *A montanha mágica* com as impressões que Sérgio B. de Holanda teve a respeito da “tumultuosa e trágica” personalidade de Thomas Mann e a necessidade deste em buscar salvação na beleza da forma em seus romances e em certo conservadorismo pessoal e performático. E, ainda, pensamos que as referidas avaliações, tanto a respeito de Hans Castorp quanto sobre o romancista alemão, não se distanciam das meditações de Tonio Gröger sobre a infelicidade da condição de artista, como insistimos em apresentar anteriormente, na Introdução do artigo.

Todavia, para concluir, talvez possamos traduzir esse pensamento ou interpretá-lo bem amplamente, o que, a princípio, aparece circunscrito ou relativo à arte *stricto sensu*. Podemos apreender o percurso formativo do jovem Hans Castorp em *A montanha mágica*, cujas experiências são conduzidas por uma aura de disposições melancólicas, sem ser dominado por elas, como sendo o caminhar que o conduz a um interesse renovado pela vida, pelas vias criativas da arte e do amor, a um novo, mais forte e amplo entendimento de si mesmo. No entanto, tal “entendimento de si mesmo” e do mundo ao redor é criação de outra interioridade e nem tudo dele, talvez a maior parte, é dizível em palavras ou pensamentos. Daí o talento de Mann em esboçar imagens simbólicas para as experiências mais significativas, para as verdadeiras epifanias de Hans<sup>8</sup>.

Na obra *Ecce Homo: como alguém se torna o que é* (2008), uma autobiografia alegórica escrita em 1888 e publicada em 1908, Nietzsche rememora a importância e o passo decisivo em sua vida e trajetória filosófica: em profundo sofrimento por sua condição doentia, decidiu pelo afastamento pessoal, político e artístico do círculo wagneriano e provocou o rompimento com Wagner, além da ruptura com a filosofia metafísica de Schopenhauer, e, no mesmo período, obteve a licença provisória, que acabaria por ser definitiva, da Universidade da Basileia. Essa época, passagem do ano 1875 para 1876, é considerada significativa em sua história intelectual e representa uma virada na filosofia nietzschiana. De acordo com os seus termos, foi o

---

8. A compreensão da experiência estética como epifanias e ampliação da interioridade no modernismo, particularmente em Thomas Mann, está em Charles Taylor, no livro *As fontes do self: a construção da identidade moderna* (TAYLOR, 2013, p. 414-415).

início do encontro consigo mesmo por meio de sua obra filosófica, a partir da escrita do livro *Humano, demasiado humano*, publicado em 1878, no qual reflete sobre a “nova ilustração”, como destacamos páginas atrás.

Para Nietzsche, a doença permitiu-lhe desvencilhar de um conjunto de obrigações que não seriam propriamente suas. A condição doentia significou a desestabilização de uma vida anterior e, de certo modo, uma cura, uma nova saúde (NIETZSCHE, 2008, p. 72), pois a doença somática não deve ser considerada decisiva para a avaliação dos fundamentos dos entes-corpos<sup>9</sup>.

Aquele período de exasperação devida aos sintomas de sua doença, Nietzsche pode declará-lo como sendo o mais feliz de sua vida. Nietzsche, a quem devemos, de acordo com Mann, o “combate à aversão socrática aos instintos”, é também aquele que venceu o “dragão da época”, representado na arte de Richard Wagner. O autor de *Assim falou Zaratustra* compreendeu as tendências do Romantismo e da ilustração em seus exclusivismos e declarou, em *Humano, demasiado humano*, obra que representou o momento da viragem, que aquelas tendências eram “apenas jogos de ondas, em comparação com a verdadeira inundação em que nós boiamos e queremos boiar” (NIETZSCHE, *apud* MANN 2015c, p. 15).

Hans Castorp, no episódio “Neve”, quando mais se aventurou à embriaguez e ao risco da morte, também anunciou:

Sonhei com a posição do homem e sua comunidade polida, sisuda e respeitosa, a cujas costas se passava, no interior do templo, a medonha ceia sangrenta. Será que os filhos do sol se tratavam uns aos outros com tanta cortesia e amabilidade, precisamente na recordação silenciosa daquela atrocidade? Nesse caso tirariam uma conclusão sutil e elegante. Quero, com toda a minha alma, aderir a eles e não a Naphta, tampouco a Settembrini. Ambos são charlatães (MANN, 2016, p. 569-570)<sup>10</sup>.

E, com isso, encontrou uma posição superior, a do justo equilíbrio, ou a do eterno movimento, entre deserção e razão, a posição do *Homo Dei* e, daí, o seu reino pessoal. Hans Castorp não opta nem pelo radicalismo de Settembrini e nem é a favor de Naphta. Para ele, as dimensões dionisíaca e apolínea da vida devem manter-se balanceadas: se temos, de um lado, a disposição contra a oxidação da vida (devida ao exclusivismo da razão), no dizer de Novalis, de outro lado, existem também os perigos da perda de si, do descontrole das paixões e dos instintos, que traz em si o risco da morte, como sucede em *A morte em Veneza*; ambas não são, isoladamente, opções válidas para o prosaico herói de *A montanha mágica*.

Por fim, aventamos ainda aferir da leitura do romance, por meio do personagem principal, uma ou talvez várias experiências estéticas significativas, no dizer do filósofo americano John Dewey (2010) e na inerente composição da *Weltanschauung*, pois que abarcam “o mundo

9. Ver a respeito Itaparica (2016, p. 316).

10. É praticamente imperativo relacionar esse decisivo episódio do romance, “Neve”, e a interpretação de Nietzsche a respeito da cultura grega em “A disputa de Homero”, quando apresenta a ambivalência do homem grego entre uma *hybris* boa e outra má. Conferir, a respeito o texto “A disputa de Homero”, em Nietzsche (1996).

todo” não de modo objetivo e exterior, mas na interioridade que aos poucos é criada. Ela está para além da arte que justificaria a vida, conforme a primeira filosofia de Nietzsche, e, todavia, poderíamos aceder a outra noção, a da segunda e terceira fases do pensamento nietzschiano, quando o filósofo afirma ou quer afirmar a possibilidade de interpretação de si e do mundo como obra de arte... a vida como obra de arte (DIAS, 2005). Castorp como obra do *si mesmo* (o corpo e suas forças)<sup>11</sup>, o que não significa controle do destino, senão *ser* destino, se seguirmos o desenlace do herói no palco europeu.

## Referências

- CALDAS, Pedro Spinola Pereira. A Educação Estética de Hans Castorp: A montanha mágica como *Bildungsroman*. *Cadernos de Estética Aplicada*. Rio de Janeiro, n. 12, jul/dez de 2012.
- CALDAS, Pedro Spinola Pereira. O murmurante evocador do passado: A montanha mágica e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial. *Revista História, historiografia*. Ouro Preto, n. 16, dez. 2014, p. 107-120.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História concisa da literatura alemã*. Barueri, SP: Faro Editorial, 2013.
- CHACON, Vamireh. *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Org. Jo Ann Boydston; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial; Grupo de estudos Nietzsche - GEN; Ijuí – RS: Editora da UNIJUÍ, 2005.
- FONTANELLA, Marco Antônio Rassolin. 2000. 122f. *A montanha mágica* como Bildungsroman. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos* / Sigmund Freud; tradução de Paulo César de Souza. 1a ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”) além do princípio do prazer e outros textos* (1917-1920) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREZZATTI JR, Wilson. A superação da dualidade cultura/biologia na filosofia de Nietzsche. *Revista Tempo da Ciência*, Toledo, v.11, n. 22, p. 115-135, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. In: *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. (org.) De Francisco de Assis Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Thomas Mann e o Brasil. In: BARBOSA, Francisco de Assis. (org.) *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- ITAPARICA, André L. M. Saúde (Gesundheit). In: *Dicionário Nietzsche*. GEN – Grupo de Estudos Nietzsche: 2016, p. 369.

---

11. Ver a interpretação de Nietzsche a respeito do corpo sob a expressão “o si mesmo” em Frezzatti Júnior (2004).

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Hebert Caro. Revisão da Tradução e posfácio de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza; Tonio Kröger*. Tradução Herbert Caro e Mário Luiz Frungillo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução Herbert Caro e posfácio de Jorge de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

MANN, Thomas. O lugar de Freud na história do espírito moderno. In: MANN, Thomas. *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015c.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrook: decadência de uma família*. Tradução Herbert Caro e posfácio de Helmut Galle. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. A disputa de Homero. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza: Companhia de Bolso, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, 2007a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano – um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

PAULINO, Sibebe; SOETHE, Paulo Astor. *Thomas Mann e a cena intelectual no Brasil: encontros e desencontros*. Pandaemonium germanicum 14/2009.2, p. 28-53. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>>. Acesso: 30/06/2019.

RODRIGUES, Menaldo Augusto da Silva. 2008. 115 f. *Representação do tempo no romance Der Zauberberg de Thomas Mann*. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, 2008.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. 4ª edição, São Paulo: Edições Loyola, 2013.

# O nascimento da Comédia: a crítica de Nietzsche ao teatro de Eurípides

Cléberton L. G. Barboza

Universidade Federal de Sergipe/UFS

## RESUMO

A música possui, em *O Nascimento da Tragédia*, uma força dionisíaca capaz de extasiar o heleno no palco da tragédia ática. Para Nietzsche, é a música que gera o mito, e o estado de ânimo musical que rege toda a disposição para a arte e todo o sentido profundo da arte como redenção, salvação e justificação da vida como fenômeno estético. Buscamos examinar aqui o processo que levou ao fim da arte trágica dos gregos, no sentido de observar o socratismo antes da figura de Sócrates aparecer entre os helenos. A inclinação por clareza e lógica na narrativa do drama musical grego propicia já em Sófocles, mas sobretudo em Eurípides, a mudança que introduz, na arte, o lógico em detrimento do trágico. As musas da música são constrangidas até abandonarem o palco e esvaziar o mito de sua força musical, matando a tragédia. O que resta é uma presença figurativa que, a partir de Eurípides, dá origem à comédia, que põe fim ao pessimismo trágico, pelo otimismo da razão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nietzsche. Eurípides. Tragédia. Música.

## ABSTRACT

In *The Birth of Tragedy*, music possesses a Dionysian force capable of enrapturing the Hellenic on the stage of Attic tragedy. For Nietzsche, it is music that generates the myth, and the musical mood that governs all disposition for art and all the deep meaning of art as redemption, salvation and justification of life as an aesthetic phenomenon. We seek to examine here the process that led to the end of the tragic art of the Greeks, in the sense of observing Socratism before the figure of Socrates appeared among the Hellenes. The inclination for clarity and logic in the narrative of Greek musical drama already provides Sophocles, but especially in Euripides, the change that introduces, in art, the logic to the detriment of the tragic. The muses of music are constrained until they leave the stage and empty the myth of its musical force, killing the tragedy. What remains is a figurative presence that, starting from Euripides, gives rise to comedy, which puts an end to tragic pessimism, through the optimism of reason.

**KEYWORDS:** Nietzsche. Euripides. Tragedy. Music.

## Música e Tragédia

Em sua metafísica da arte, marcada pela dualidade entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, o sonho e a embriaguez, a aparência e a essência, Nietzsche identifica nas artes plásticas uma manifestação apolínea, ligada à imagem, medida, figuração e aparência, enquanto que a essência, o não figurado, o desmedido, seriam representados por outra manifestação artística:

\* clebertonbarboza@gmail.com

Recebido em 30/08/2021  
Aprovado em 25/11/2021

a música. Essa ligação da música com a essência dionisíaca ou Uno-Primordial tem sua característica máxima na “comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (NIETZSCHE, 2007, p. 31)<sup>1</sup>.

Os gregos, com sua música monódica, se aproximavam da torrente unitária – o canto em uníssono revelava mais profundamente essa torrente, em que, em suma, harmonia expressa unidade, essência: “[...] a essência própria do som abriga-se, sem deixar exprimir metaforicamente, na *harmonia*” (NIETZSCHE, 2005, p. 35). Aqui repousa toda a relação entre música e vontade, em que floresce o desmesurado da natureza na intensidade dos sons, exprimindo a dor e o prazer eternos da existência. Enquanto a arte apolínea se realiza como representação do mundo fenomênico, como aparência da aparência<sup>2</sup>, a música representa a vontade; sem recorrer a imagens ou conceitos como intermédio, a música exprime simbolicamente a essência do mundo. Nietzsche, citando Schopenhauer, explicita esta consideração sobre a música numa passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno (SCHOPENHAUER, *apud* NIETZSCHE, 2007, p. 97).

A música reflete o coração do mundo, o íntimo da natureza e com ela também seu êxtase, seus terrores e dores. Dessa relação entre música e o íntimo da natureza brota o diti-rambo satírico; as celebrações dionisíacas entre os gregos, embebidas de autoesquecimento e do sentimento de unidade entre homem e natureza (NIETZSCHE, 2007, § 1), em que a música carrega em si a força de gerar o mito no sentimento trágico do mundo.

A música dionisíaca chega à Grécia no século VII a.C, embalada fundamentalmente pelo som da flauta (NIETZSCHE, 2007, p. 34); sedutora e tentadora, aquela música vinda do estrangeiro trazia os mistérios e a noite, ameaçando o brilho solar dos gregos apolíneos, tão protegidos no sonho e na beleza, e tão empenhados em fazer mesmo da música uma arquitetura dórica em sons. Conforme as festas dionisíacas vão penetrando a cultura apolínea dos gregos, abre-se o espaço do êxtase e embriaguez da existência.

Mas, qual o lugar da embriaguez entre os helenos? Tal questão nos leva a percorrer a relação entre a tragédia grega e o coro do drama musical.

Em primeiro lugar, o que é a tragédia grega? Nietzsche nos responde claramente: “devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo num mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2007, p. 57). Aqui está claro que esse

---

1. O presente trabalho é uma adaptação de parte da dissertação de mestrado do autor, intitulada “Nietzsche: arte e vida em *O Nascimento da Tragédia*”.

2. O mundo fenomênico seria uma aparência do Uno-Primordial, entendido como essência. As artes apolíneas são aparência da aparência na medida que imitam o mundo fenomênico.

mundo de imagens apolíneo não é mais um mundo que aparece para encobrir o dionisíaco, mas o espaço onde ele será descarregado, isto é, que a música do coro incita não apenas uma imagem apolínea, mas, no apolíneo, uma imagem do dionisíaco. Quanto ao coro, Nietzsche nos oferece uma chave de compreensão em *O Drama Musical Grego*, comentando o coro musical da seguinte maneira: “Ainda que seja uma pluralidade de pessoas, o coro não representa musicalmente uma massa, mas sim somente um descomunal indivíduo dotado de um pulmão sobrenatural” (NIETZSCHE, 2005, p. 61). O conjunto das vozes, num canto uníssono, representa para Nietzsche, a expressão daquela torrente unitária do som, a harmonia que traz à presença o Uno-Primordial, de modo tal que o coro, enquanto multiplicidade de indivíduos, desapareça ao fazer ressoar na música monódica, o pulmão sobrenatural deste único e descomunal indivíduo: Dionísio. Um tal movimento só se torna possível dado o estado de embriaguez originado da própria música, em que os indivíduos, imersos num sentimento de unidade, perdem sua individualidade e dissolvem-se na torrente unitária que expressa a unidade do Uno. Não há mais coro, mas o próprio Dionísio canta agora o sofrimento e o êxtase de embriaguez e dor primordial na intensa força da melodia que jorra das entranhas da existência, naquele coro, como estado de ânimo granítico.

A embriaguez encontra-se presente desde a origem do coro e da própria tragédia, ainda no ditirambo, que, semelhante à canção popular, traz em si a união entre música e palavra (DIAS, 2005, p. 53). Nesses primórdios das celebrações dionisíacas, os entusiastas de Dionísio uniam-se nos bosques e florestas ao som da flauta, envolvendo-se na embriaguez da música. Uma passagem de Rosa Dias elucidada este momento:

Nietzsche afirma que a tragédia nasce da música, do canto entoado em louvor a Dioniso por um grupo de pessoas que, em cortejo, percorria a floresta habitada por seu deus. Faziam-se passar por sátiros, figuras híbridas – homens com pés de capro e chifres. Com o rosto pintado com o sumo de diferentes plantas e a testa coberta de flores, erravam em êxtase, cantando, dançando e tocando a flauta rústica. A um só tempo ator e espectador, esse coro de sátiros via desenrolar, diante de si, um espetáculo, visível somente para os que participavam da excitação dionisíaca (DIAS, 2005, p. 53).

O coro, inicialmente na forma do ditirambo, aparece como música primordial que incita o aparecimento agora das imagens e visões no seio da embriaguez artística, isto é, o estado de ânimo musical brota como embriaguez, e neste encantamento a disposição de ânimo transborda para as imagens, que não são imagens no sentido apolíneo, que quer encobrir como véu de Maia os estados de ânimo da embriaguez com uma medida, pelo contrário, essa imagem emerge para simbolizar o desmedido e a extravagância do fundo da vida. Assim, o ditirambo diverge totalmente de qualquer outra forma musical já presente entre os gregos apolíneos, que até então tomavam o encantamento de modo a conservar sua individuação: “esse coro ditirâmico era bem distinto de qualquer outro coral grego. Enquanto as virgens se dirigiam cantando ao templo de Apolo, continuavam sendo o que eram e conservaram sua identidade,

os sátiros, cantando e dançando, aboliaram de si o (eu) humano” (DIAS, 2005, p. 54). Apenas assim podia esse coro ser ator e espectador a um só tempo; despojado do eu individual, diluídas as fronteiras da individualidade, abre-se o desmedido no qual, como um espetáculo único, Dionísio toma a voz. Nietzsche destaca que “o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização” (NIETZSCHE, 2007, p. 52). Ou seja, acontece aqui um flerte com um estado barbaresco de retrogradação ao animal, em que a natureza fala em toda a sua inteireza aniquiladora do indivíduo e insuportável ao homem. No entanto, esse sátiro é um ser “natural fictício”, há nele a união com a natureza, mas resguardada por aquele elemento apolíneo que agora aparece não apenas como escudo, mas como tônico para Dionísio aparecer – note-se, *aparecer*. “Entre os gregos, o elemento devastador que é próprio da vontade foi neutralizado pelo processo artístico de simbolização. Preciosa conclusão: Dionísio necessita ser expresso para que não se torne destruidor” (CASTRO, 2008, p. 133). Esta expressão dionisíaca já se encontra na música, que não necessita, mas apenas tolera a palavra, o conceito e a imagem, uma vez que estes surgem de estados de ânimo musicais. Na medida que a imagem se põe a enaltecer e imitar a música, a transposição imagética trará formas de dramatizar a música.

Incitados pelos estados de ânimo musicais, os servidores de Dionísio percorriam a floresta transmutados em sátiros, mistura de homem e bode; uma tal transmutação, considerada como um sair de si e fantasiar-se nos mitos, apontam para o surgimento do drama, ele mesmo gestado pela intensidade da música. Quando os homens passam, embebidos nestes estados musicais, a incorporar os sátiros seguidores de Dionísio, eles começam também a representar papéis, e aquela torrente unitária da música faz aparecer Dionísio como único papel, como unidade interpretada pelo coro como um todo, Dionísio se ergue não como imagem que vem encobrir as dores com beleza, como as virgens no templo de Apolo, mas para vociferar as dores e o êxtase na música e na dança.

Assim, o canto ditirâmico aparece como nascimento da tragédia, enquanto descarregamento do coro em imagens. O ditirambo se desenvolve até o teatro trágico, onde as peças se desenrolam de modo a reproduzir esse grito granítico em melodia e exprimir a imagem unitária em que mesmo os sátiros, no ápice de excitação, se dissolviam no sentimento de unidade com o Uno originário, conforme se intensificava o canto uníssono do coro. Nietzsche expressa assim uma valiosa distinção entre o artista das virgens apolíneas e dos sátiros dionisíacos nas figuras do poeta e do dramaturgo: “se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo” (NIETZSCHE, 2007, p. 56). A imagem dionisíaca difere absolutamente da imagem apolínea; enquanto o artista apolíneo poetiza na epopeia suas figuras pela contemplação e os prazeres visuais, com distanciamento, o artista dionisíaco dramatiza pela incorporação e os prazeres sonoros, como que possuído por eles. O poeta diz a imagem como sonho diante dos olhos, o dramaturgo torna-se imagem como embriaguez brotando dentro dele e tomando-o.

Enfeitiçados, os sátiros abriam-se para Dionísio exprimir seu dilaceramento e seu êxtase criador. Mas esse movimento, sozinho, não realiza ainda a tragédia, pois ele significa a perda completa da individuação. É a imagem de sonho de Apolo que vem acolher o homem de seu completo auto esquecimento, pois os sátiros, ao serem tomados de embriaguez, podiam ainda ver a si mesmos, como que fora de si, em sua embriaguez. Viam ainda o próprio deus Dionísio assombrosamente se achegando e cantando com seu pulmão sobrenatural, num espetáculo descomunal. Neste momento o homem pode contemplar a si mesmo possuído por Dionísio, através de uma fagulha apolínea, uma mancha de sonho num oceano de êxtase. Em seu duelo agonístico com Dionísio, Apolo se faz presente ali entre os gregos e vem, como mágica, reconciliar-se com o Uno-Primordial. Nietzsche expressa essa ideia como realização máxima do artista dionisíaco, pois assim como o sonho é o jogo do real com o homem e as artes plásticas são jogo do artista com o sonho, a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, e a arte dionisíaca é o jogo do homem com a embriaguez (NIETZSCHE, 2005, § 1), que assim, em vez de diluir-se no dionisíaco, joga com suas forças alcançando a simbiose entre Apolo e Dionísio no desdobramento do drama trágico extasiado pela música: “o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

Essa simultaneidade apolíneo dionisíaca acolhe na tragédia a afirmação das forças artísticas da natureza, isto é, da vida, tal como Nietzsche a entende em *O Nascimento da Tragédia*. Os gregos, que tinham experimentado os horrores da existência a ponto de criar uma visão pessimista do mundo, expressa na lenda de Sileno, de que a melhor coisa é não nascer e a segunda melhor é morrer (NIETZSCHE, 2007, § 3), podem agora desejar a vida tragicamente, celebrando na vivência artística Dionísio despedaçado, como extravagância de êxtase e dor que seduz o vivente a sempre se agarrar a vida, invertendo Sileno, não num otimismo, mas numa afirmação trágica, de que é possível amar a vida, mesmo em seus aspectos mais cruéis. O pessimismo grego era, no fim, um “pessimismo da *fortitude*” (NIETZSCHE, 2007, p. 12)<sup>3</sup>, que exige o terrível para exprimir sua superabundância de vida, que abraça a vida por inteiro, transfigurada nas artes. A tragédia ática exprimia a afirmação artística da vida em sua forma mais intensa, encontrando no dilaceramento, a unidade, nas dores, o êxtase, no pessimismo a força, a alegria dionisíaca.

### Ésquilo e Sófocles: noite titânica e suspiros da razão

Se o socratismo é o alvo fundamental da crítica de Nietzsche em seu primeiro livro, cabe notar que o socratismo não se fez a partir de Sócrates. Essa sombra e esse espectro socrático já pairava entre os gregos bem antes do parteiro de ideias perambular pela ágora. A

---

3. *Tentativa de Autocrítica*, § 1 (grifo do autor).

tragédia, esta sim, suicidou-se (NIETZSCHE, 2007, p. 69), de um influxo interno que podemos compreender no percurso dos poetas trágicos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, em que este último encarnou o socratismo no palco para a moribunda tragédia agonizar até a morte na frieza e no cálculo da apresentação, em que o pessimismo trágico seria substituído pelo otimismo lógico, retirando do palco a conexão musical com o íntimo da vida e do sentimento trágico.

Para falar abertamente, a florescência e o ponto alto do drama musical grego é Ésquilo em seu primeiro grande período, antes de ser influenciado por Sófocles: com Sófocles começa a progressiva decadência, até que finalmente Eurípides, com sua reação consciente contra a tragédia de Ésquilo, ocasiona o fim com velocidade tempestuosa (NIETZSCHE, 2005, p. 92).

Por ora, trataremos de Ésquilo e Sófocles, para em seguida observar seu desfecho na reação consciente de Eurípides.

Como se deu, enfim, essa tendência, no interior do drama musical, para o otimismo da razão? O coro dos sátiros cantando em uníssono na floresta para a consagração de Dionísio, em cuja presença o homem podia, num consolo metafísico, afirmar a vida como a vida do Uno-Primordial, se dissolvia e vislumbrava com olhos apolíneos, deliciosamente, seu aniquilamento. O coro, nesse momento, é todo o necessário, ele abarca e descarrega as forças descomuns da natureza em música. Mas, na medida que ganha os palcos e se desenvolve como estilo, um elemento crucial aparece para completar a tragédia: a presença do ator. Nietzsche observa uma diferença entre o poeta e o dramaturgo, em que “se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo” (NIETZSCHE, 2007, p. 56). Assim, a imagem, para o dramaturgo, é incorporada, como aparência embriagada, diferente do poeta que contempla imagens de sonho, à distância. Apenas assim o homem incorpora o sátiro e seus atributos de bode; embriagado, interpreta o papel de sátiro, e no coro, como um, incorpora Dionísio. Enquanto este interpretar está submetido ao poder da música, a tragédia se realiza em esplendor.

Mas Nietzsche observa que o declínio da tragédia começa a partir do diálogo: “A corrupção teve seu ponto de partida no diálogo. Não havia, como é sabido, originalmente diálogo na tragédia; somente quando passou a haver dois atores, portanto, relativamente tarde, desenvolveu-se o diálogo” (NIETZSCHE, 2005, p. 87). Ao apontar o princípio da decadência ou corrupção da tragédia no diálogo, Nietzsche identifica um efeito declinante expresso pelo diálogo: a dissolução da soberania da música na tragédia. No princípio, apenas um único ator se desprendia do coro e se reportava a ele, isto é, as palavras trocadas ali não eram de igual para igual, o coro era soberano e todo o andamento da tragédia era musical, como nos descreve Rosa Dias:

Primeiro um ator se destacava do coro e trocava com ele algumas palavras. A ação praticamente não existia, as peripécias do drama não eram representadas, mas relatadas. As palavras eram pronunciadas com longos intervalos de silêncio, mais pareciam uma

onda súbita de sons que se propagava sobre a multidão extática. A palavra do ator ainda era música (DIAS, 2005, p. 56).

Enquanto houvesse apenas um ator, era conservado o efeito trágico da embriaguez e do aniquilamento do herói como espelho do aniquilamento do *principium individuationis* e o florescimento do êxtase nesse despedaçamento. O coro reina sobre o ator, tal como o Uno-Primordial reina sobre a individuação. No entanto, a introdução de um segundo ator torna possível o diálogo, pois os atores entre si, sem se reportarem ao coro, se põem em igual autoridade, da qual surge a dialética, “de acordo com um impulso profundamente helênico, a disputa, e deveras a disputa com palavra e razão (*Grund*): enquanto o diálogo apaixonado sempre se manteve longe da tragédia grega” (NIETZSCHE, 2005, p. 87). A dialética, nesse sentido, aparece como forma de dar vazão ao drama em detrimento da música; o coro começa, a partir desse acontecimento, a perder seu papel descomunal e ficar, aos poucos, em segundo plano.

A introdução do diálogo na tragédia, por sua vez, se dá pelas mãos de Ésquilo, e mais tarde por Sófocles, que acrescentaria ainda um terceiro ator. É ninguém menos que Aristóteles que nos fornece uma tal constatação, quando afirma, em sua *Poética*:

Foi Ésquilo o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, diminuindo o papel do coro e dando maior importância ao diálogo. A introdução de um terceiro ator e do cenário foi obra de Sófocles. Só tardiamente a tragédia adquiriu nobreza: quando passou a ser mais extensa, quando abandonou a narrativa curta e a linguagem grotesca, satírica (ARISTÓTELES, 1999, p. 41).

Este pôr em cena mais de um ator, embora seja para Nietzsche fundamental para o declínio da tragédia, ainda não ganha predominância suficiente em Ésquilo e Sófocles. A tragédia ainda reina e, mesmo com o coro atuando agora junto ao diálogo, é ainda o coro que prevalece, o espírito da música ainda conduz a cena, sobretudo em Ésquilo, por ser anterior a Sófocles e mais enraizado no trágico, isto é, mais próximo de sua forma original de linguagem grotesca e satírica expressa no coro. Ésquilo e Sófocles, embora já fazendo uso do diálogo, mantêm o fundamental para o irromper artístico da tragédia: a presença de Dionísio. Dionísio, como verdadeiro protagonista da tragédia, é sempre assegurado na trama trágica que se desdobra, em que as grandes figuras esquilianas e sofoclianas, como Prometeu e Édipo, sejam máscaras de Dionísio (NIETZSCHE, 2007, p. 66), o único proto-herói de toda a tragédia, de modo que esse seja o “único fundamento essencial para a tão amiúde admirada ‘idealidade’ típica daquelas célebres figuras” (NIETZSCHE, 2007, p. 66). Dessa forma, o dionisiaco não é preservado apesar do diálogo, mas o diálogo mesmo ainda se move submetido à Dionísio e o espírito da música.

Certamente, Nietzsche observa qualidades tanto em Ésquilo quanto em Sófocles, chegando ora a considerar Sófocles superior, por seu trato com a técnica dramática para exprimir os sofrimentos e o aniquilamento do herói, ora considera Ésquilo superior, por sua maior proximidade com a tragédia originária, compondo como um dramaturgo preponderantemente

musical, afeccionado pela música primordial do coro (DIAS, 2005, p. 59). Tendo em mente essas considerações de Nietzsche a ambos, tomamos aqui uma distinção fundamental que o filósofo faz, apontando Sófocles como a glória da passividade e Ésquilo como a glória da atividade perante o trágico. Assim nos diz Nietzsche no § 9 de *O Nascimento da Tragédia*:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado ÉDIPO, foi concebida por Sófocles como criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e a à miséria [...] Em *Édipo em Colono* [...] ergue-se a serenojovialidade sobreterrena, que baixa das esferas divinas e nos dá a entender que o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que a sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade. Assim vão-se desatando lentamente, na fábula de Édipo, os nós processuais inextricavelmente enredados aos olhos dos mortais – e a mais profunda alegria humana nos domina diante dessa divina contraparte da dialética. [...] À glória da passividade contraponho agora a glória da atividade, que o *Prometeu* de Ésquilo ilumina. [...] O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele [...] O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no *Prometeu* de Ésquilo tal sentimento está simbolizado. O artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso, graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno. O magnífico “poder” do grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do *artista*, eis o conteúdo e a alma da poesia esquilianas [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 61-63, grifos do autor).

Aqui é possível notar o declínio da tragédia, mesmo ela ainda estando em seu vigor. Ésquilo se lança ao titânico; seu *Prometeu*, como máscara de Dionísio, simboliza a dependência recíproca entre os gregos e os deuses. Enquanto máscara de Dionísio, *Prometeu* é também uma relação com o titânico. O fogo dos deuses, a “crença atrevida de criar seres humanos”, a suprema sabedoria do artista, toda ela está imbricada no sofrimento eterno e na impiedosa Moira a reinar como senso de justiça em Ésquilo, que se oferece em sua poesia como próprio hino da impiedade (NIETZSCHE, 2007, p. 63). Assim Nietzsche atribui à Ésquilo esse “magnífico ‘poder’ do grande gênio”, que representa ativamente a glória da tragédia, fazendo ressoar, com intimidade musical, o perpétuo dilaceramento e renascimento da existência dionisíaca nas entranhas de *Prometeu*. Já Sófocles e seu Édipo, outra magnífica máscara de Dionísio, alcança também a glória trágica, mas passivamente. Édipo é “a mais dolorosa figura do palco grego”; aquele que decifra o enigma da natureza – a esfinge – também está fadado (como assassino de seu pai e desposante incestuoso de sua mãe) a burlar suas leis mais sagradas (NIETZSCHE, 2007, p. 62). Embora o destino de dores seja garantido em Sófocles, em que os sofrimentos despedaçam o herói e trazem a atmosfera do Dionísio dilacerado ao palco, esse herói é aquele em cuja “busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade”. Ele não se lança ao titânico, mantém-se no mundo da consciência.

Esse mundo da consciência é significativo para o desfecho final da tragédia, pois, se pudermos entender uma relação entre essas obras e a inclinação de seus poetas criadores ao

sentimento e sabedoria trágica da existência, então é possível observar em Ésquilo um olhar que se atira heroicamente ao titânico e em Sófocles o olhar que desvenda heroicamente o titânico. Entre o atirar-se e o desvendar há uma mudança importante, justamente a valorização da trama e seus enigmas para a consciência, quer dizer, o mundo desperto, da vigília, sem os inebriantes soluços da embriaguez, que só aparecem aos poucos, nas dores do herói que descobriu, no percurso dos enigmas e do emaranhado da trama, sua fatalidade. Um tal movimento que, mesmo mantendo o efeito do trágico, destaca a consciência, ou o comedimento, linhas de raciocínio tecendo o andamento da trama, e enfim o já mencionado diálogo, como expressão mesma dessa teia de sentido construída para a peça, produz um efeito dialético que aos poucos começa a constranger o coro: “Já em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro – um importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o coro dionisíaco da tragédia” (NIETZSCHE, 2007, p. 87). Dessa tendência sofocliana para a consciência dentro da tragédia, surge um terceiro e decisivo poeta: Eurípides.

### Eurípides: a tirania do sentido<sup>4</sup>

Com Eurípides a tragédia está condenada. Uma passagem fundamental de *O Nascimento da Tragédia* esclarece a relação entre esses três poetas e a presença de um pensamento consciente, sóbrio, na tragédia: “Aquilo que Sófocles disse de Ésquilo, ou seja, que ele fazia o correto, embora inconscientemente, não foi dito decerto no sentido de Eurípides, o qual, quando muito, teria admitido que Ésquilo, *porque* ele criava inconscientemente, criava o incorreto” (NIETZSCHE, 2007, p. 80, grifos do autor)<sup>5</sup>. Sófocles, assim, admirava Ésquilo, julgava que ele fazia o correto, isto é, alcançava o ápice trágico em suas obras, criava-as certamente para esse apogeu transbordante de dor e de júbilo, mas o fazia de forma inconsciente. Ésquilo criava embebido de paixão e tomado por estados de ânimo musicais<sup>6</sup>. Sófocles admira seus resultados, mas não sua inconsciência, de modo que queria atingir os mesmos resultados de Ésquilo, mas de forma consciente. “O que Sófocles *sabia* mais em comparação com Ésquilo, e do que se orgulhava, não era nada que estivesse situado fora do domínio do manejo *técnico*” (NIETZSCHE, 2005, p. 80, grifos do autor); assim Sófocles modifica técnicas e introduz, entre outras coisas (como o terceiro ator e o cenário, mencionados por Aristóteles), um modo de compor e

4. Tomamos emprestado o título do livro de Danilo Bilate (2011), “A Tirania do Sentido: uma introdução a Nietzsche”, para simbolizar aqui a figura de Eurípides.

5. Cf. também VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 80.

6. Cabe aqui citar a passagem sobre Schiller, na qual Nietzsche referencia a ideia de estados de ânimo musicais: “Acerca do processo de seu poetas, SCHILLER ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigura a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante de si e em si, como condição preparatória do ato de poetas, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um *estado de ânimo musical* (‘O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética’)” (NT. §5, p. 40, 41, grifos do autor).

criar mais sóbrios, aumentando o papel do diálogo na trama, mas visando sempre o resultado produzido por Ésquilo, mas ao contrário deste, que, por fazer correto de forma inconsciente, não possuía um *saber* claro sobre o seu fazer, mas abandonava-se ao instinto artístico, Sófocles se orgulhava de conhecer seus procedimentos e com eles alcançar o efeito desejado. Eurípides, por sua vez, julga que justamente por criar de forma inconsciente, Ésquilo cria o incorreto. Isto é, a inconsciência, para Eurípides, não pode produzir o correto, de modo que o criar inconsciente de Ésquilo é por si só um erro e, se Sófocles, mesmo de forma sóbria e consciente, quer produzir o mesmo efeito de Ésquilo, então guia sua consciência para o incorreto. Ambos, para Eurípides, são inadequados: um erra pelo uso e pelos efeitos de sua inconsciência, o outro erra por não saber que esses efeitos são um erro, ao ponto de querer repeti-los. Mas precisamente aí, em Sófocles, deu-se o primeiro ar fúnebre na tragédia, desvelando uma aptidão já distante do dionisíaco, que seria consumada nos palcos por Eurípides:

[...] vemos em atividade a força desse espírito não-dionisíaco, dirigido contra o próprio mito, se voltarmos nossos olhares para a prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia a partir de Sófocles. O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuará individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa verdade da natureza e a força instintiva do artista. Também aqui percebemos o triunfo da aparência sobre o universal e o prazer no preparado singular, quase anatômico, respiramos já o ar de um mundo teórico, para o qual o conhecimento científico vale mais do que a reverberação artística de uma regra do mundo (NIETZSCHE, 2007, p. 104, grifos do autor).

Essa passagem contém os elementos fundamentais da decadência da tragédia. Se o diálogo abre uma primeira marca desse acontecimento, ao reduzir o papel do coro, sua intensificação e o destaque de seus domínios, como a “prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia”, resultam numa dissolução: o distanciamento do mito. É notável que Nietzsche atribua à Sófocles o momento em que “respiramos já o ar de um mundo teórico”, pois esse ar é a própria distância do mito, é o “espírito não-dionisíaco” por excelência. Mas, se Sófocles se distancia do mito, o mito permanece entranhado no cerne de sua obra, quer dizer, repousa no mito os temas de suas tramas, a força do mito não é banida por Sófocles, mas comprometida, envenenada. Para Nietzsche, é certamente Eurípides quem consuma o banimento da força do mito, e com isso a morte da tragédia no palco grego. Eurípides, que, como espectador e pensador<sup>7</sup>, percebe um fenômeno novo quanto à recepção do público diante das tragédias de Sófocles, aquele em que “o espectador já não sinta de forma alguma o mito”. Em outras palavras, desde sua origem, a tragédia tem como tema o mito, o coro de sátiros incorporava Dionísio, o Prometeu de Ésquilo era máscara de Dionísio, o Édipo de Sófocles

7. Nietzsche afirma que Eurípides, enquanto poeta, se inspira em dois espectadores específicos para se voltar contra a obra de Ésquilo e Sófocles, um deles é ele mesmo, Eurípides, mas não como poeta e sim como pensador, o outro espectador é Sócrates. Cf. NT, § 11, § 12.

também, mas o estilo sofocliano distanciava da força originária do mito – o arrebatamento do coro trágico satírico – de tal maneira que ainda que o mito fosse encenado no palco e estivesse ainda nas intenções e na alma do poeta, ele já não alcançava o público.

O pensamento de Eurípides, no entanto, não é o de quem quer reviver o mito, isto é, que ao notar essa falta de identificação do público com o que era encenado, quisesse promover essa identificação ainda através do mito, tentando gerar novamente a força mítica, como queria Sófocles. Eurípides expulsa a força do mito não apenas do público, mas de si mesmo, isto é, do poeta, da criação, não deixando qualquer possibilidade daquela manifestação granítica do dionisíaco. Ao contrário, para Eurípides o drama musical trágico já estava em decadência, ele entende que a falta de ressonância do mito no público indicava, isso sim, uma necessidade de composição que se aproximasse mais da vida e do cotidiana dos gregos, e que, ao contrário da obscura criação inconsciente de Ésquilo, havia agora uma necessidade de clareza, para que o público entendesse perfeitamente os desdobramentos da trama. Assim nos diz Nietzsche a esse respeito:

O que tanto impulsionou o dotado poeta [Eurípides] contra a corrente geral? O que o desviou de um caminho que fora percorrido por homens como Ésquilo e Sófocles, e sobre o qual brilhava o sol do favor popular? Uma única coisa: justamente aquela crença na decadência do drama musical. Essa crença, porém, ele adquiriu nos bancos dos espectadores do teatro. Ele observou durante muito tempo, da maneira mais penetrante, que abismo se abria entre uma tragédia e o público ateniense. Aquilo, que para o poeta o mais alto e o mais difícil, não era sentido pelo espectador absolutamente como tal, mas como algo indiferente. Muitas casualidades, que absolutamente não acentuadas pelo poeta, atingiam a massa com súbito efeito. Em meio à reflexão sobre essa incongruência entre a intenção poética e o seu efeito, ele chegou pouco a pouco a uma forma de arte, cuja lei principal era “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido” (NIETZSCHE, 2005, p. 77).

Com essa fórmula: “tudo precisa ser compreensível para que possa ser entendido”, Eurípides chega ao lar da razão e clareza. Com essa fórmula, Eurípides crê estar superando o quarto escuro da criação inconsciente, cheia incertezas e incoerências; Eurípides de fato via o que entendia como falhas na estrutura das tramas de seus antecessores, personagens mal explicados, andamentos e sem sentido no enredo, desdobramentos mal desenvolvidos, em suma, falta de clareza com o que se quer apresentar. Assim o poeta toma para si a tarefa de iluminar o palco trágico com a lógica e a absoluta coerência dramática. Cabe destacar que Eurípides não expurga do palco as figuras mitológicas, mas a força trágica dessas figuras, que até então apareciam como máscaras de Dionísio; se o verdadeiro protagonista não pode mais atuar nessas figuras, o que sobra? O não-dionisíaco, a ausência de Dionísio. O que resta e o que se move no palco é a pura delimitação funcional da peça, exibida o mais clara e sistematicamente possível. Nietzsche expressa essa ideia através do prólogo de Eurípides:

Nada pode ser mais contrário à nossa técnica cênica do que o *prólogo* em Eurípides. Que uma personagem, entrando em cena isoladamente, seja ela divindade ou herói, conte, no começo da peça, quem ela é, o que antecede a ação, o que antecede a ação, o que aconte-

ceu até então, e mesmo o que vai acontecer no decorrer da peça, isso seria designado decididamente por um poeta de teatro moderno como leviana renúncia ao efeito da tensão. Se já se sabe tudo o que aconteceu e o que acontecerá, quem vai esperar o fim? Eurípides refletia de maneira totalmente diferente. O efeito da tragédia antiga nunca repousou na tensão, na estimulante incerteza sobre o que acontecerá no próximo momento. Ao contrário, ela sempre repousou naquelas grandes cenas carregadas de patos e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisíaco ressoava novamente (NIETZSCHE, 2005, p. 78).

Para Eurípides, o efeito trágico só poderia se realizar se houvesse uma imersão do espectador nos sofrimentos do herói, mas, para tal, era preciso explicar os personagens e o enredo. O problema fundamental para Eurípides é que nas primeiras cenas das peças, seja de Ésquilo ou de Sófocles, o espectador ficava confuso com os mascaramentos formais e a falta de clareza, e assim tentava entender o que se passava e qual o sentido da trama, dificultando assim, por essa falta de clareza explicativa, sua imersão nas cenas e nas dores do herói. Ou seja, para Eurípides a falta de clareza impedia a experiência trágica, daí cria seus prólogos para deixar tudo claro, inclusive o desfecho da trama, para que o espectador, compreendendo desde já todo o enredo e seus personagens, possa, sem dúvidas e inquietudes de pensamento, mergulhar nas sensações que vão se desdobrando<sup>8</sup>.

Com esse novo fazer estético, Eurípides traz ao palco não o efeito trágico, mas o entendimento, e com isso gera no espectador olhos inclinados ao entendimento, à razão e à análise; o espectador começa a se tornar crítico, avaliar a trama e finalmente a se reconhecer nela, pois, além do entendimento, Eurípides traz a própria figura do grego cotidiano para o palco, passa representar a vida mesma do ateniense em seu dia a dia.

No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripídiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova (NIETZSCHE, 2007, p. 71).

Nietzsche entende que esse processo em que Eurípides destaca a racionalidade dentro do drama, de modo trazer o espectador para o palco e fazê-lo filosofar, abole de tal maneira o efeito originário da tragédia, que a um só passo abre, com esse calar da tragédia, o nascimento da comédia nova. O destronar dos mitos efetuado por Eurípides gera um efeito caricato, em que o mito não pode mais se sustentar com a seriedade e a profundidade que o garantia enquanto presença naqueles espaços. Presença, quer dizer, a produção do estado de ânimo característico da apresentação do trágico, a presença de Dionísio como produção de embriaguez na arte, e

---

8. Para todo esse parágrafo, cf. VD, *Sócrates e a Tragédia*, p. 79.

cuja presença agora já não se faz. Fica o caricato, quer dizer, as figuras mitológicas aparecem como pura figuração, uma vez que já não despertam dos estados de ânimo referentes à embriaguez. O mito se torna ausência. Nesta ausência, manter as figuras míticas no palco, junto ao cotidiano encenado, gera um efeito oposto à tragédia, que dirige-se assim ao cômico, e que Nietzsche, indignado, expõe como o ridículo, se se insiste em presentificá-lo como trágico:

É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas entre os combates dialéticos. No sentimento de ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação; cada vez mais raramente ela se atreveu a elevar sua voz, e finalmente ficou desconcertada, cantou coisas fora de propósito, envergonhou-se e fugiu inteiramente dos espaços do teatro (NIETZSCHE, 2005, p. 92).

Esta passagem nos encaminha para o âmago da ausência da força mítica em Eurípides, que é o silenciamento da música. Se a presença do diálogo já constrangia o coro, todo esse arranjo da razão euripidiana apagam de vez a força da música na tragédia, e, se para Nietzsche a música é a força geradora dos mitos, em que os estados de ânimo musicais e a força musical do coro presentificam Dionísio, então o constrangimento dos ânimos musicais foi o constrangimento em que “no sentimento de ridículo a música calou-se na tragédia”. A musa da música, misteriosa e animada de seriedade, não podia se manter mais ali, e retira-se envergonhada do espetáculo que ridiculamente ainda a requisita. O modo explicativo e demasiadamente racionalizado de Eurípides impunha outros estados de ânimo que não transbordam embriaguez, nem a seriedade da tragédia, nem do pessimismo criador; o que começa a surgir na aurora da razão é uma espécie de otimismo com a existência, e seu efeito de ânimo é a suavidade, a estabilidade, a comédia. A música é ainda requisitada, mas, ridicularizada, ela não retorna em seus domínios originais, tudo o que pode ser produzido musicalmente aparece antes como o que Nietzsche denomina de pintura musical, em que a música agora vem como alusão das imagens do drama, e submete-se ao deleite da imagem, tal como Nietzsche observa ao comentar o novo ditirambo ático, forma musical que surge já sob o efeito da estética de Eurípides:

Pois se ela [a “pintura musical”] procura excitar nosso deleite apenas em nos obrigando a buscar analogias externas entre um acontecimento da vida e da natureza e determinadas figuras rítmicas e determinados sons peculiares da música, se até a nossa inteligência deve contentar-se com o conhecimento de tais analogias, então somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível; pois o mito quer ser sentido intuitivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade de olhos fitos no infinito adentro. [...] A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo. Constituiu uma grandiosa vitória do espírito não dionisíaco quando ele, no desenvolvimento do novo ditirambo, distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 103).

Nietzsche identifica assim a mortificação da música com a vitória do espírito não dionisíaco. Uma vez que a música, enquanto força criadora de mitos, desaparece, resta a pintura sonora como escrava da aparência. O filósofo é claro ao afirmar que através do intermédio da pintura sonora, até “a aparência se faz ainda mais pobre do é”. A pintura sonora, embora conserve aspectos apolíneos, submetendo-se à aparência, já surge num modo de ser em que “somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível”. Isso se dá, pois esta música, como pintura sonora, já não atende apolineamente apenas a beleza da imagem, mas também a verdade do conceito: “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia” (NIETZSCHE, 2007, p. 87).

Com a racionalização posta por Eurípides, há um deslocamento do lugar da verdade. Se a verdade metafísica era até então o dionisíaco, o Uno-Primordial, que afinal é tomado por Nietzsche como o verdadeiramente existente (NIETZSCHE, 2007, § 4); isto é, se a verdade era o trágico, o desmesurado e desmedido de dor e êxtase, agora a verdade passa ser a medida, não apenas como medida da bela aparência, mas uma verdade lógica, que possa medir a trama do mundo, o mundo mesmo deixa de ser uma fatalidade da dor e do êxtase, ele deixa de ser terrível, e uma visão pessimista já não lhe cabe; não há a verdade de ser trágica se o mundo puder ser pensado, refletido, e até corrigido. Assim, contra o pessimismo da tragédia, surge o otimismo da razão. Nessa perspectiva, a pintura musical jamais poderia ser dionisíaca, mas também não está em sintonia plena com Apolo, uma vez que já não pertence a uma consideração trágica do mundo, em que Apolo é uma força de alívio contra o terror. É em face de uma consideração teórica do mundo que esta música escrava da imagem é o triunfo do espírito não dionisíaco. “Aos olhos de Nietzsche, a tragédia trazia à tona uma seriedade dos gregos diante da existência. De um olhar destemido para a realidade irrompia uma concepção trágica do mundo. A denúncia nietzschiana vem justamente apontar para o crepúsculo dessa visão” (LIMA, 2006, p. 83). Assim, o crepúsculo dessa visão trágica, da consideração trágica do mundo e sua seriedade, abriria o horizonte em que “a tragédia cederia lugar à comédia nova” (LIMA, 2006, p. 83).

Em suma, a tragédia chega ao fim conforme a razão se apresenta como novo paradigma para a arte. Para Nietzsche, esse novo paradigma extirpou da arte os estados de ânimo musicais, geradores do mito e da tragédia, instaurando, no lugar da consideração trágica do mundo, uma consideração teórica, no lugar da vivência artística, a análise lógica da vida, em lugar do pessimismo da fortitude, criador e afirmador da vida como fenômeno estético, o otimismo da razão, estéril e negador da vida como arte.

O otimismo da razão é, para Nietzsche, o marco em que a vida entra em declínio – a crença na razão, como instância capaz de compreender a vida e corrigi-la, termina por submeter a vida às forças tirânicas da racionalidade, que, afinal, busca corrigir, e não mais afirmar a vida. Com esta avaliação, Nietzsche identificaria no socratismo a “monstruosidade” (NIETZSCHE, 2007, p. 83) que instaura a consideração teórica do mundo, em que a vida declina. Os palcos de Eurípides respiravam fundo essa atmosfera, e a magia dionisíaca, esquecida, deixaria

a relação entre arte vida esquecida. Assim Nietzsche acena para uma crítica da cultura e da modernidade, marcadas pelo racionalismo, defendendo e reivindicando, em sua obra inaugural, a arte, como única capaz de acolher a vida em sua cadência própria, em suas nuances, e abarcar o humano no inextinguível jorrar da criação, como música, em que sempre novamente o homem “é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (NIETZSCHE, 2007, p. 52).

## Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. Tradução de Baby Abrão. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1999.

BILATE, Danilo. *A Tirania do Sentido: uma introdução a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

CASTRO, Claudia Maria de. A inversão da verdade: notas sobre O Nascimento da Tragédia. In: *Kriterion*, nº117. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 127-142.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a Música*. Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.

LIMA, Marcio José Silveira. *As Máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche*. Sendas e Veredas / coordenadora Scarlett Marton. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

# O desejo em cena na vida escrita de Samuel Beckett

Caio Reis<sup>1\*</sup>

Universidade do Estado da Bahia/UNEB

## RESUMO

Este trabalho pretende pensar a escrita em Samuel Beckett e sua relação com a vida deste escritor. A palavra vida pode ser pensada como: cenários, percursos, experiência de escrita, narrativas influenciadas por acontecimentos históricos e culturais. Neste processo entre escrita e vida, a literatura e o sentido das coisas são aproximados do trabalho criativo de Beckett, através de conteúdos discutidos em passagens da entrevista dada a Charles Juliet, nas obras de Samuel Beckett e dos efeitos produzidos entre o escritor e as experiências de sua vida, momentos presentes em seu pensamento, suas falas, personagens e criação. Como recurso de interpretação, o sentido da linguagem e a psicanálise são ferramentas eleitas para analisar o tema e enriquecer a discussão. O período da Segunda Guerra Mundial como cerne do entendimento da condição humana atravessou Beckett em sua concepção de mundo. A forma de escrita presente em suas obras vai se modificando à medida que a história do mundo o afeta, até o momento em que surge *O inominável*, sem possibilidade de ser categorizado, é o lugar que Beckett funda na crítica, na escrita e na literatura a necessidade de analisar, refletir e pensar o lugar na literatura frente ao sintoma incessante da tradição. A escrita em *O inominável*, portanto, é tida como extremamente moderna. Para Samuel Beckett, era apenas uma forma de entrever o mundo para poder respirar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Samuel Beckett. *O inominável*.

## ABSTRACT

This work intends to think about Samuel Beckett's writing and his relationship with this writer's life. The word life can be thought of as: scenarios, routes, writing experience, narratives influenced by historical and cultural events. In this process between writing and life, literature and the meaning of things are brought closer to Beckett's creative work, through contents discussed in passages from the interview given to Charles Juliet, in the works of Samuel Beckett and the effects produced between the writer and the experiences of his life, moments present in his thoughts, his speeches, characters and creation. As an interpretation resource, the sense of language and psychoanalysis are chosen tools to analyze the theme and enrich the discussion. The period of World War II as the core of the understanding of the human condition crossed Beckett in his conception of the world. The form of writing present in his works changes as the history of the world affects him until the moment when *The unnamable*, without the possibility of being categorized, is the place that Beckett founds in criticism, in writing and in literature. need to analyze, reflect and think about the place in literature in face of the incessant symptom of tradition. The writing in *The Unnamable* is therefore regarded as extremely modern. For Samuel Beckett it was just a way of seeing the world so he could breathe.

**KEYWORDS:** Literature. Samuel Beckett. *The unnamable*.

1. Mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.

\* psicanalistacaioreis@gmail.com

Recebido em 21/08/2021  
Aprovado em 02/10/2021

## 1. Entre percursos e cenários, Beckett escreve

Samuel Beckett percorreu distintos cenários e caminhos a partir de sua relação com as hiências<sup>2</sup>. Uma realidade subjetiva que permite o equívoco como marca, remetendo-nos ao que escapa do texto ficcional. As hiências são cisões. Desamparo e conflitos aos quais Beckett esteve submetido no período em que escrevia. Nesse processo de escrita, não se dava conta, necessariamente, de que sua vida também estava destinada às inscrições, na ficção, a partir dos impasses que lhe chegavam.

Os rastros do escritor deixados em outros registros, como entrevistas, biografias ou fragmentos biográficos, são relevantes para compreender as influências do escritor, o que críticos compreendem. Contudo, o artigo empreende uma reflexão pela estreita relação da realidade psíquica do escritor, suas experiências e o efeito da escrita como condução de sua própria vida e sentido existencial.

Em relação à atividade de escrita, algumas reflexões podem ser problematizadas a partir dos questionamentos sobre o sentido da literatura, seu lugar e função. No caso de Beckett, questionamentos sobre “por que continuar”, por que continuar com a escrita, com os conflitos familiares e subjetivos, suportados pelo desejo de escrever, estão disseminados em uma vasta tessitura. Encontram-se em sua história de vida, tomados como texto, nas memórias tecidas sobre seu adoecimento ou experiências conflituosas, quando mais carecia escrever, e expressados em suas narrativas e personagens “fabricados” desde *Murphy*, passando por *O inominável*, indo até seu leito de morte.

O sentido da literatura pode ser pensado a partir das escolhas do escritor e da relevância do ato da escrita. A literatura e seu sentido talvez permitam, em certa medida, a insolência de romper com as certezas que, supostamente, uma língua garante ao receptor e ao escritor. A literatura percorre Beckett do berço ao túmulo, fazendo referência ao nascimento e à morte, refletindo sobre o mote da solidão em ficções e numa mazela compartilhada por toda relação com o social. A literatura permite a eterna tradução multifacetada de leituras acerca de uma única palavra, rompendo o *cogito* cartesiano. Para o pensamento de Descartes, o “penso, logo existo” é a égide da apropriação do sujeito sobre si. Lacan (1995) propõe um avesso ao “penso, logo existo”, quando situa a arquitetura do sujeito da seguinte forma: “penso onde não sou, logo sou onde não penso”.

Esse *cogito* situa um lugar para pensar sobre Beckett. Se o escritor só pode existir onde não existe, onde não é, lugar no qual sua consciência é apenas face reguladora social, logo, é possível especular que aquilo que Beckett não sabe sobre si é justamente seu fluxo existencial. Ideia similar encontra-se em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (2001, p. 247) – “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” –, ratificando o *cogito* segundo o qual não é a dúvida que dissolve o eu em existência, mas o não saber.

---

2. Na psicanálise, hiência não é um conceito. É pensado como o “lugar” que engendra o psiquismo, “retificando” o risco de sua própria falha, um sistema cuja propensão ao fracasso e à destruição gera as estruturas que lhe permitem sobreviver (KAUFMANN, 1996, p. 48).

Ao dizer que, no encontro com as produções de Beckett, deparamo-nos com relações humanas e, acima de tudo, com os desencontros que as hiências deixam como marca, está-se convocando uma sequência de discussões sobre escrita e escritor. Uma delas é a constatação de que as produções de um escritor margeiam a linguagem e o humano. As palavras das quais os humanos são investidos advêm estritamente de fora para dentro. Tal investimento é, repetidamente, devolvido ao mundo, pelo escritor, com uma linguagem particular, portanto pessoal, idiossincrática. Tem-se um momento oportuno, quando o “eu” assume o poder da ação e passa a criar, a escrever literatura, vista como saúde existencial e mental, nos termos de Deleuze (1997).

No interior dos limites traçados, inerentes à linguagem, caminhos, escolhas e formas de apresentar saídas são experimentados por Beckett. No início da Segunda Guerra Mundial, o escritor engaja-se na Resistência Francesa com sua esposa, Suzanne Deschevaux-Dusmenoil, sendo obrigado, em 1942, a fugir para Roussillon, no sul da França. Ainda assim, dizia: “prefiro Paris em guerra à Irlanda em paz”. Refugiado, escreve o romance *Watt*, no qual coloca em xeque o poder de investigação da linguagem, apontando para um limite. Esse movimento denuncia o que cada sujeito realiza em torno de determinado problema.

Ao retornar a Paris, Beckett vive, entre 1946 e 1952, uma fase de grande explosão criativa e conturbada, também. Escreve duas peças teatrais, *Eleuthéria*, publicada postumamente, e *Esperando Godot*, a novela *Mercier et Camier* e a trilogia *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, cujo tema central é a solidão do homem. Excelente dramaturgo, sua peça mais conhecida, *Esperando Godot*, foi escrita em francês e apresentada pela primeira vez no teatro *Théâtre Babylone*, em Paris, com direção de Roger Blin. A crítica teatral considera-a uma das mais importantes de Beckett no gênero “teatro do absurdo”, a despeito da discordância do dramaturgo quanto a essa classificação.

Esse largo período de tempo, entre 1942 e 1952, propiciou ao escritor experiências que expuseram a complexidade das relações humanas, deixando vazios, buracos, hiências de linguagem como marca. A realidade social apresentada a Beckett e o modo pelo qual lhe fora apresentada atravessaram intensamente o seu processo criativo, indicando, em sua escrita, um “eu” que aspirava desgastar os sentidos da comunicação. Em tal processo, havia um flerte com o limite do indizível para o escritor. Sua capacidade de criar estreitava-se com seu campo de vida mental, ou seja, o fora e o dentro imbricavam-se. Portanto, o que ocorria nas relações entre Beckett e o mundo afetava-o.

Pode-se dizer que “afetava” é uma palavra propícia para se entender esse percurso, uma vez que o afeto causa efeito no sujeito, gerando fantasias que, para Beckett, eram trabalhadas sob forma de aporias, metáforas e metonímias, todas também na articulação “dentro e fora”. Assim como alguns personagens de suas histórias, Beckett também viveu momentos inóspitos ou vagou por diferentes cidades ou lugares, constatação que pode nos levar a uma rica reflexão sobre as tensões entre vida e escrita. As passagens dos eventos vividos pelo escritor reafirmam o compromisso com o tema da experiência. Portanto, a ideia de

causalidade entre vida e obra é fugaz, não possibilita o avanço do termo vida escrita, limita e reduz em tempos e momentos o que mais instaura o ímpeto do desejo, os desencontros da língua na busca pelo sentido.

Em entrevista ao escritor Charles Juliet, Samuel Beckett confessa que foi durante uma tempestade, em 1946, que se deu conta, em meio aos clarões, de que o que lhe parecia obscuro escapava-lhe ao entendimento. Enfim, o incompreensível era a sua melhor forma de estar no mundo:

Espiritualmente, foi um ano negro e pobre, até a noite de março em que, no final do p<sup>ier</sup>, no meio da tormenta, nunca esquecerei, tudo estava esclarecido para mim. Eu finalmente tive a visão. O que vi de repente foi que a crença que havia guiado toda a minha vida, a saber... grandes rochas de granito e a espuma que surgiu à luz do farol e o anemômetro que girava como uma hélice... Finalmente, que a escuridão que sempre me ensinou a reprimir é, na realidade, minha melhor... associação indestrutível até o último suspiro da tempestade e da noite com a luz da compreensão e do fogo (JULIET, 2006, p. 23-24, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Brincando como criança com a luz e a obscuridade, o escritor servia-se da vida, dos conflitos, retirando todos os venenos como desejo pessoal de dominar a vida (JULIET, 2006, p. 24). Vale ressaltar que, em 1946, os diálogos da novela *Mercier et Camier*, ainda inéditos à época, servem como antecipação das falas das personagens Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*. Em seu encontro com Juliet, Beckett coloca em suas mãos o manuscrito dessa peça, escrita em um caderno bastante grosso, de folhas quadriculadas, assim o descreve Juliet, um papel da época da guerra, cinzento, áspero e de má qualidade, com a capa um tanto desgastada pelo tempo. Juliet, que diz correr suas páginas emocionado, observa que Beckett escrevia apenas nas páginas da direita, geralmente cobertas por uma escrita quase ilegível, sem retoque algum. Para o escritor, “Todo ocurría entre la mano y la página” (JULIET, 2006, p. 25).

A escrita como desejo apresenta-se quando Beckett a coloca na lista de “impressão” – física, material e simbólica – inscrita; a escrita é margeada pela carga ficcional da sua existência. A partir do desejo, a escrita permite explorar a linguagem que margeia a estrutura e a constituição do sujeito. Nesse sentido, escapa à sua condição de produto a ser meramente publicado, submetido às exigências da editora, com imposições de prazos, cobranças ou contratos firmados. Sem dúvida, há questões relacionadas à sobrevivência, como alimentação, moradia, pagamento das mínimas cobranças, das quais Beckett não se livrou. Em entrevista a Juliet (2006), o escritor confessa ter sido a sua mulher Suzanne quem insistiu na publicação,

---

3. “Espiritualmente fue un año negro y pobre a más no poder hasta aquella morable noche de marzo cuando, al final del muelle, em plena tormenta, no lo olvidaré nunca, todo se me aclaró. Por fin tuve la visión. Lo que vi de pronto era que la creencia que había guiado toda mi vida, a saber... grandes rocas de granito y la espuma que surgía a la luz del faro y el anemómetro que giraba como una hélice... claro para mí por fin, que la oscuridad que siempre me había ensañado em reprimir es em realidad mi mejor... indestructible asociación hasta el último suspiro de la tempestad y de la noche con la luz del entendimiento y el fuego” (JULIET, 2006, p. 23-24).

e providência de editoras, de alguns escritos que, por diversas vezes, haviam sido recusados, inclusive pelo próprio escritor, o qual já havia renunciado à publicação.

Certo que o sujeito escreve a partir de seu interesse, produzindo textos com a pretensão de vir a publicar. No caso de Beckett, o seu percurso está mais próximo do trilha do desejo, como se pode inferir de suas declarações acerca da escrita de *Molloy* e *Malone morre*. Segundo Beckett, esses dois romances começaram a ser escritos em 1947, logo após aqueles diálogos de *Mercier et Camier*, citados, vindo a ser publicados em 1951 por Jérôme Lindon, da *Éditions de Minuit*. Essas duas narrativas trazem personagens solitários, corpos e sujeitos em crise de identidade.

Quanto ao processo criativo de Beckett, se assim é possível dizer, em uma das entrevistas a Charles Juliet, em 1968, tal processo fica exposto. O escritor declara que, quando escreveu a primeira frase de *Molloy*, não sabia para onde se dirigia. Ao terminar a primeira parte dessa narrativa, ignorava como iria continuar. Segundo esse dramaturgo, “*Todo há ido viniendo solo. No había elaborado nada*” (JULIET, 2006, p. 25). Beckett revela a Juliet que, quando inicia a escrita de *Molloy*, acha-se semelhante a uma “toupeira” em um montinho. No momento em que escreve, não lê praticamente nada, pois considera que a leitura e a escrita, como atividades simultâneas, são incompatíveis.

Em um dos encontros das entrevistas, Juliet pergunta-lhe como está sendo reler *Molloy*, já que o tem de fazer, a pedido de uma nova edição. Juliet (2006, p. 41, tradução nossa) descreve a reação de Beckett, enquanto aguarda sua resposta: “Ele abaixa a cabeça, dirige seu olhar ao vazio e percebe que não é fácil encontrar uma resposta. De repente, seu olhar e seu rosto adquirem uma rigidez petrificada e então vejo que ele não tem a menor consciência do lugar e do momento. É um espetáculo fascinante”<sup>4</sup>.

Após três minutos, Beckett afirma que já não se sente em casa, e Juliet entende que as produções ininterruptas o deixavam exausto. Para esse entrevistador, o modo particular de Beckett explorar uma imagem ou metáfora, para extrair deduções surpreendentes da maneira mais inesperada, implica que, em cada palavra empregada em suas criações, o dramaturgo investia todas as suas energias, seu poder de atenção e inventividade. Assim, mostrava-se capaz de imergir inteiramente naquilo que, imperiosamente, requeria-o por inteiro. Além disso, conforme Juliet, Beckett endossa sua discordância em relação a nomeações, categorizações ou classificações recebidas por sua dramaturgia, como a de teatro do absurdo, por entender que se trata de um juízo de valor.

Os bombardeios da Segunda Guerra ecoaram em Beckett de modo devastador, levando-o a perder a crença no projeto civilizatório dos homens, no futuro da humanidade. Apesar disso, continua energicamente atento e persiste na escrita, lançando-se sempre à margem, o

---

4. “Baja la cabeza, mira al vacío y se da cuenta de que no es fácil encontrar una respuesta. De pronto su mirada, su rostro, adquieren una rigidez pétrea y entonces puedo ver que ya no tiene la menor conciencia del lugar y del momento. Es un espectáculo fascinante” (JULIET, 2006, p. 41).

que se expressa, metaforicamente, na limitação de um caderno, descuidado, com pouco espaço, no qual só lhe restava o lado direito da folha para escrever. Em seu processo criativo, no enfrentamento da linguagem, Beckett mostra-se repetitivo, intuindo que é a partir dos códigos em que já estamos inseridos que se descobre a possibilidade do desvio, do ir “mais além”, em direção ao imprevisível, àquilo que empurra para o novo, pois a mesma coisa proporciona o escape às margens.

Aos vinte e seis anos de idade, Beckett considerava-se um fracassado. Perdera seu pai em 1933, escapara da Gestapo em 1942 e refugiara-se em Paris, passando cerca de quatro meses em Saint-Lô como almoxarife. Em 1945, ao retornar à Irlanda, trabalha como intérprete em um hospital. Observava e indagava-se acerca dos efeitos gerados pela Segunda Guerra Mundial, momento que modifica radicalmente sua relação com a atividade de escrita. É quando passa a escrever as “coisas que sentia”. “Entrevi o mundo que devia criar para poder respirar” (JULIET, 2006, p. 47).

O retorno à Irlanda é marcado, ainda, por uma decisão que reverbera em seu “estilo de escrita”. A partir desse momento, Beckett adota o francês como a sua língua de criação, tornando-se, cada vez mais, adepto do “estilo do menos”, econômico, na sintaxe e na semântica. Em seu diálogo com Juliet, ressalta que esse estilo de escrita já foi comentado por ele em “Três Diálogos com Georges Duthuit”, um dos raros momentos em que abordou seu trabalho. Em certo ponto da conversa com Juliet, Beckett, reitera o “estilo do menos” nos seguintes termos: “Você tem que ficar lá, onde não há pronome, nem solução, nem reação, nem uma possível postura a adotar... É isso que torna o trabalho diabolicamente difícil” (JULIET, 2006, p. 78, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Contardo Calligaris (2019), psicanalista italiano radicado no Brasil, tece algumas reflexões sobre o que uma guerra é capaz de fazer com os “nativos”, os da terra, e os que nela são criados, a partir de uma experiência que vivera, sendo neto de avós que nasceram no final do século XIX e sobreviveram à Primeira Guerra Mundial. A partir da série *Babylon Berlin*, transmitida pela Netflix norte-americana, Calligaris (2019) tece considerações sobre experiências de guerra. Nessa história, ocorrida no entreguerras, alguns personagens, jovens, não se dão conta de que estão em direção a um cataclismo, qual seja, uma guerra que está por vir daqui a dez anos. Calligaris (2019, p. c8) indaga-se se esses jovens poderão pressentir o mal-estar, estendendo seu questionamento aos avós e a si mesmo, que passara pela Guerra Fria:

A sensação de futilidade geral diante da catástrofe iminente é quase sempre acompanhada por uma raiva hedonista: a vontade de roubar um último tango. É possível que maio de 68 tenha sido isso também: uma saideira para uma geração que cresceu à sombra das armas nucleares.

---

5. “Hay que quedarse ahí, donde no haya ni pronombre, ni solución, ni reacción, ni una posible postura adoptar... Eso es lo que hace que el trabajo sea endiablidamente difícil” (JULIET, 2006, p. 78).

Talvez pelo desencanto que se instala com os horrores da Segunda Guerra, Beckett tenha mudado radicalmente sua forma de ver o mundo, o que, de certa maneira, “desconfigura” um modo de pensar e de narrar. Assim, pode-se especular que o escritor abre mão, em *O inominável*, da estrutura ou enredo convencional do romance, marcado por um ritmo bem definido, com início, meio e fim, cujos personagens primam por perfis psicológicos e sociais bem delineados e descrição minuciosa de ambientes, costumes ou formas de comunicação.

A guinada expressiva dessa narrativa leva alguns críticos a elegê-la como relevante a uma compreensão do conjunto da obra do escritor, uma espécie de demarcador de fases, um “antes e depois”. Em seu estudo, Cláudia Vasconcellos (2017) aponta *O inominável* como prenúncio da terceira fase do escritor. Para a autora, essa prosa ficcional, ao mesmo tempo em que leva Beckett a um impasse – o que escrever depois dessa experiência radical –, é anúncio e pré-requisito da chamada terceira fase. Nesta, afirma Vasconcellos (2017), há uma suspensão autorreflexiva do sentido, como um discurso movediço que enfrenta um dilema: o papel da linguagem não pode ser tematizado se se esquecer de que é a linguagem que permite essa tematização.

Para a autora, *O inominável* recusa ao leitor os esteios literários mínimos encontrados precariamente em suas narrativas anteriores: “Protonarrativas brotam de um centro ‘inominável’”. Seguindo esse raciocínio, antes de *Murph*, tem-se a primeira fase de Beckett. Logo após, com *Molloy* e *Malone morre*, a segunda, na qual ainda há convenções do gênero romance, ressalta Vasconcellos (2017), que desaparecem aos poucos na terceira fase, quando o escritor inova com *O inominável*. Neste, tem-se uma sintaxe não linear, com estrutura, pontuação e ritmos desafiadores.

Ao enquadrar o escritor em três fases distintas, ou em três estilos diferentes, perde-se de vista o que está fora do texto, o que é processo, o ato de escrever, imprescindível a um entendimento da escrita como *sinthoma*. Beckett percorreu caminhos incertos, trajetos inusitados ou surpreendentes que escapam às acomodações prometidas por diferentes perspectivas de análise. Ao se “esquartejar” um percurso em fases, momentos, períodos, adere-se a um modelo de análise próximo a uma perspectiva científica positivista, esmiuçando camadas de um determinado sistema, projeto, assunto. Talvez o que ocorra ao escritor seja muito mais rico do que investigar “três” Becketts distintos. Afinal, não são todos o mesmo corpo? Talvez não a mesma mente ou caminho, mas, sem dúvida, o mesmo processo, qual seja, escrever. Portanto, fazer pontes entre escrita e vida sem determinar pontos de estancamento – ao contrário, criando laços metafóricos –, pode ser uma via para acompanhar os passos de um escritor que não concebeu, de modo fragmentado nem linear, o seu caminho; que se fez no puro devir, ainda que se quisesse roteirizá-lo. Desse modo, o “inominável” torna-se refratário às tentativas de classificação, inferências ou interferências que podem subtrair os deslocamentos de sentidos possibilitados pela língua.

A escrita de *O inominável* é concomitante ao período conturbado do entreguerras, testemunhando que uma racionalidade propiciadora do desenvolvimento tecnológico fora utiliza-

da a serviço da barbárie. Terminada a Segunda Guerra, como fazer arte? A realidade mostrava-se indizível, não mais passível de ser diagnosticada pela soberania da linguagem.

Em *O inominável*, o afastamento das convenções do romance consagrado no século XIX advém de uma desordem das sentenças frasais, da ausência de cenários, de personagens, a despeito do retorno de personagens de narrativas anteriores. Para Adolfo Hansen (2009, p. 8), *O inominável* traz uma voz anônima, proveniente de algum lugar na linguagem, uma voz fatigada da condição humana, marcada essencialmente por aporias: “A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos, não quer se expressar. [...] Comprime, reduz e dissolve significações do espaço, tempo, do eu, do corpo, de personagens, de objetos, de fatos, de eventos e de ações para eliminar a linguagem”.

Nele, há um compromisso de Beckett com o questionamento sobre a existência de si e dos personagens, marcado pelos conflitos do eu. Assim, é possível deslocar o que muitas vezes se tornou o cerne da questão: determinar se *O inominável* é ou não um romance. Extrapolando essa preocupação, tem-se uma escrita que fala além do que está escrito no texto com a mesma intensidade que sente, vê e percebe as coisas à sua volta. Por isso, é interessante pensar que os recursos literários empregados nas narrativas, em diferentes séculos, apontam para interferências do social, que podem levar os sujeitos ao limite de sua existência. No caso de Beckett, o escritor viveu uma realidade, como os períodos de guerra, marcada por um funcionamento cada vez mais inóspito que subtraía referências sociais durante a história, ascendendo à condição miserável e imoral da civilização, afetando o escritor pelas experiências deixadas após a Segunda Guerra Mundial.

Para Luciano Gatti (2015), nos romances ingleses do século XVIII ocorrem narrativas e ações a partir de indivíduos em conflito. Nos romances franceses do século XIX, de modo acentuado, têm-se histórias narradas sob a luz da dinâmica do processo social. Já no século XX, contar histórias, com ou sem personagens fixos, são atos de narrar e, nesses processos, há consequências:

As consequências são as mais diversas: explicitar convenções em chave irônica, colocar a verossimilhança entre parênteses ou mesmo refletir como um ensaísta sobre o que é narrado. São expedientes que atestam o caráter altamente híbrido e maleável de um gênero sujeito a constantes transformações formais (GATTI, 2015, p. 106).

Segundo Gatti (2015), *O inominável* é um caso extremo, pois com ele é possível questionar o gênero romance desde o princípio da narrativa, a iniciar pelo título, que aponta para a impossibilidade de empregar a linguagem para nomear, acenando para uma narrativa indeterminada, sem nomações.

De certa forma, essa indeterminação torce o modelo tradicional do que seria romance, pois, em tal modelo, torna-se necessário situar pelo menos uma temporalidade, assegurada pelo desenrolar de um enredo. Onde, quem e quando não se encontram em *O inominável*, já que o narrador inicia justamente se questionando: “onde agora”? “Quando agora”? “Quem

agora”? Isso transforma sua escrita em um caso extremo de indeterminação. A voz não é sustentada como ocorre nas narrativas tradicionais. O intuito é o de indeterminar cada ato conflituoso, como ilustra a longa passagem a seguir:

Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe. Pode ter começado assim. Não me farei mais perguntas. Você só pensa em descansar, para agir melhor depois, ou sem segundas intenções, e eis que em muito pouco tempo já se está na impossibilidade de nunca mais fazer nada. Pouco importa como isso se deu. Isso, dizer isso, sem saber o que. Talvez não tenha feito mais que ratificar um velho fato consumado. Mas não fiz nada de fato. Parece que falo, não sou eu, de mim, não é de mim. São algumas generalizações para começar. Como fazer, como vou fazer que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura, ou melhor, por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas, ou mais cedo ou mais tarde. Isso de uma forma geral. Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total. Observar, antes de ir mais longe, ao adiante, que digo aporia sem saber o que isso quer dizer. Pode-se ser efético de outro modo que à revelia? Não sei. Os sim e não são outra coisa, retornarão a mim à medida que progrida, e a forma de cagar-lhes em cima, mais cedo ou mais tarde como um pássaro, sem esquecer um só. Diz-se isso. O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca. (BECKETT, 2009, p. 33).

Segundo Fábio de Souza (2001), ao modificar ou até reduzir a estrutura dessas ordenações de romance, Beckett faz a narrativa voltar-se ao próprio eu, uma fonte ímpar de associação livre, entendida na perspectiva da psicanálise, diferindo do sentido comum “palavras ao vento”, ditas livremente. Trata-se de uma concatenação de ideias do “eu”, que logo se unem e se dispersam em uma linha lógica do inconsciente, a fim de colocar em questão possíveis conflitos internos que, em sua gênese, são constituídos a partir do social.

Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar (BECKETT, 2009).

As reflexões de Samuel Beckett, feitas há cerca de uma década antes de falecer, já não despertam seu desejo de se debruçar sobre essa teia de conhecimento acerca da arte. Cada vez mais adepto do menos, Beckett se detém em apreciar a vista na varanda, a contar os passos na rua. Quando questionado por Juliet se o tempo está apressado demais, rebate: “No me pesa. Incluso encuentro que los días pasan demasiado deprisa” (JULIET, 2006, p. 74). Beckett ainda relata que, após uma noite de insônia, pensou em elaborar uma peça de tea-

tro, que não passaria de um minuto, o que expressa que a linguagem, para nomear as coisas, já foi exaurida. Não haverá a “melhor” forma de dar sentido aos textos, aos contextos, ao mundo. Aí, Beckett não se comunicava mais com o sentido do mundo, não havia mais o que endereçar nem a quem endereçar.

A escrita de Beckett, particularmente em *O inominável*, é tida como moderna pelo modo peculiar de expor uma desconfiança acerca da linguagem, que perde sua força adâmica frente aos escombros de uma civilização. De acordo com João Alexandre Barbosa (1986), recai sobre o poeta da modernidade a consciência da linguagem e o peso da história. Essa consciência sofre uma tensão, transformando-se em “sintoma de uma leitura incessante da tradição”, afirma. De início, para escrever seus textos, desbravar “seus espaços por entre a espessa floresta de ‘símbolos’”, o poeta moderno tinha que desprezar a história. O “esquecimento (ainda que impossível, temporário) significava o modo de converter o enigma em encantamento [...]” (BARBOSA, 1986, p. 15). No momento seguinte, “a força, o peso mesmo, da consciência, é restaurado: a qualidade histórica do poema, a sua inevitável leitura palimpsesta, instila o sabor amargo da repetição e a dúvida acerca da originalidade” (BARBOSA, 1986, p. 15).

Os séculos XIX e XX são passagens de um tempo tensionadas por estilos de escritas, moduladas pela história e emolduradas pelas interpretações que cada sujeito e grupos ideológicos dão às suas impressões. O novo escritor a quem Barbosa se refere é aquele que realiza o “novo”, segundo Ezra Pound. Para esse poeta norte-americano, as artes modernas tinham por obrigação seguir adiante, ir à frente de sua época, transformar a própria natureza das artes, fazer algo novo, inovar (BRADBURY, 1988). A tensão de que trata Barbosa (1986) é justamente a de, ao se traduzir um contexto influenciado pela obrigação de seguir adiante, a traição surge como corda de violão que se vê impelida a marcar as notas para decompor as camadas. Assim, essas tensões podem ser diminuídas no deslize das notas, dos acordes e das palavras.

Em relação a Beckett, o escritor vivenciou percursos e cenários em que o imperativo de fazer o novo declina, particularmente pela consciência aguda desse escritor frente ao limite da linguagem em dizer o indizível. O que se tem são ruínas de um tempo. Por isso, a escrita de *O inominável* gera uma tensão, um desafio diante de uma vida fatigada de palavras sem sentido, as quais Beckett costumava visitar em diferentes momentos da vida. Por isso, em *O inominável*, o narrador não vacila em nos incomodar. Frente ao excesso de sentido ou à angústia causada pela ausência de um único sentido que faça sentido, o escritor lança mão do próprio *sinthoma*:

ONDE AGORA? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vai, eu tenha ficado simplesmente ali, onde, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar dia e noite tão longe de casa quanto possível, não era longe (BECKETT, 2009, p. 29).

Assim se inicia *O inominável*, com uma sequência de incidências que levam o leitor a uma vertigem, causada pela dor e angústia constitutivas de uma existência que não se fez em linha reta. Essa constituição psíquica do sujeito Samuel Beckett é ponto de partida para pensar a escrita como *sinthoma*. Entre a criatividade e a subjetividade, o *sinthoma* estrutura uma vida psíquica, sustenta o ser do homem, para que não sucumba diante da angústia do não saber como dizer, falar, escrever, “dar conta” daquilo que não se sabe, do desconhecido, indizível, inominável.

A literatura deve ser vida, e o dado existencial deve ser pensado a partir do ficcional. Na trajetória existencial de Beckett, é possível localizar um viver-narrar, que tanto pode ser lida pela perspectiva de análise eleita por Maria Ivone Lins, como pelo enfoque dado pelos críticos literários às possibilidades do gênero romance. *O inominável* carrega, talvez, não só insígnias desse biográfico. Parece haver, nessa história, um bioma, uma floresta temperada entre o psiquismo e a reverberação da letra, os quais conformam uma conjuração subtraída do real, única possibilidade de escavar e recobrir “buracos”, de escrever *sinthoma*.

Beckett também foi criança, e talvez o seu maior desafio tenha sido se desvencilhar de um significante, do qual sua mãe o exigia: “tornar-se homem”. E o que seria vir a ser homem, se não pudesse colocar em palavras o que a experiência de vida lhe conduzia à prova na escrita da vida? E assim o fez, após a batalha durante a adolescência e quando se tornou jovem adulto. Beckett assimila e aceita suas experiências, sem saber que não é necessário morrer com a sabedoria, pois ela não precisa de idade, assim como a experiência não necessita de fases da vida para ser viva. O que isso tudo quer dizer? Que não se pode narrar o sujeito. Beckett não pôde ser narrado. Pôde ser influenciado, colocado em suspenso por algumas dúzias de meses. O jovem imaturo e em conflito adentra no bio-coro psíquico quando reconhece que seu corpo não adoece pela dinâmica da biologia. Adoece porque o desejo de escrever, criar, devanear é a mola propulsora de sua existência. Escrever as coisas que sente é o seu *sinthoma*. Não se pode naturalizar a vida, nem as questões mais íntimas. Quando o sujeito se der conta de que perdeu algo ao entrar na linguagem, é preciso o momento de reflexão para pôr em ordem a experiência. Na psicanálise, podemos nomear como reconstrução do ser falante, a qual só pode ser efetuada a partir do simbólico. Aqui, temos um tema pertinente à linguagem, ao sujeito e à literatura. Quem é esse escritor que escreve a partir das singularidades dos contextos vividos que estão atrelados indissolúvelmente ao real? Beckett rompeu com as distinções entre escrita e realidade. Em *O inominável*, por exemplo, não se sabe mais o que é de Beckett e o que é de um anonimato narrado.

No entanto, é importante observar que a narrativa nunca cessa, apresenta-se sempre escrita, na forma de vida escrita. Assim se servem os escritores de sua própria falta de conteúdo no pote, dessa falha na linguagem que se assemelha à do conto, condensada, elíptica, que se apresenta alinhada até que se obtenham múltiplos sentidos ou deslocamento de sentido. Assim se libertam os escritores, através do espanto, do estupor da língua. Os músicos com a música, as crianças com suas fantasias.

Essa falha na linguagem que despeja falta é o norte do desejo, em que cada escritor repousa e reflete, em cada palavra sua, ficcionalidade com teor biográfico, buscando em silêncio o histórico imaginário e simbólico de uma simples refeição, quando, por exemplo, Quignard (2018) presenteia-nos com sua própria história:

Bruscamente, minha mãe nos mandava calar. Seu rosto crispava. Seu olhar se distanciava de nós, em silêncio. Mamãe procurava uma palavra. De repente, tudo parava. De repente, nada mais existia. Perdida, distante, ela tentava, com os olhos fixos sobre nada, faiscantes, fazer-lhe chegar, no silêncio, a palavra que tinha na ponta da língua. Ficávamos nós também, na ponta de seus lábios. Sabíamos que reencontraria a palavra perdida, a palavra que a desesperava. E seu rosto se abria. Ela reencontrava: pronunciava-a como uma maravilha. Toda palavra reencontrada é uma maravilha (QUIGNARD, 2018, p. 54).

Ninguém consegue narrar a própria vida. A não ser pela ficção com que a linguagem permite a construção por palavras, língua. Por causa disso, somos autores ficcionais de nossa existência. Samuel Beckett é um exemplo de que a vida escrita pode encontrar, na inscrição do texto, seus maiores medos, seus maiores questionamentos, transformando a escrita em uma experiência vibrante que tenta se aproximar do real da língua própria do sujeito, da linguagem própria de sua subjetividade.

## 2. Considerações finais

Um dos principais momentos para capturar a força e a potência do ato da escrita é a realidade subjetiva vivida por Samuel Beckett. Em sua relação conflituosa com seus pais e nos descaminhos inefáveis, foi possível encontrar, na escrita beckettiana, uma maneira de “sair” aos poucos do lugar. O escritor sai e se desloca, seja geograficamente, seja de modo subjetivo, paulatinamente silenciando os nós que suprimiam o devanear.

Talvez, por súbitos momentos, Beckett apaziguou vozes, as quais lhe faziam retorcer, na carne e no psiquismo, quando das vezes que se desprende das amarras ordinárias, permitindo-lhe que narre. Narrar e fracassar acompanharam-no desde sempre nos intercursos da vida profissional e pessoal.

Quando um escritor fala de si através da narrativa, possivelmente se viu na necessidade de buscar, em memórias, suas sensações, passando pelo tempo presente do investimento de projetar letra a letra, palavra, frase, metáfora, na tentativa de conduzir o leitor àquilo que queria descobrir. Mesmo que a intenção seja a de indeterminar, eis que o escritor tem de realizar costuras para ampliar, pelo menos, a clareza das palavras, das sentenças, transformando sua incerteza em uma coesão nunca antes vista.

## Referências

- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade na lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Murphy*. Tradução e apresentação: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2014.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CALLIGARIS, Contardo. As cassetas e os esparadrapos. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2019/01/as-cassetas-e-os-esparadrapos.shtml>. Acesso em: 15 de dez. 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GATTI, Luciano. Sou feito de palavras: A(s) voz(es) narrativa(s) em O inominável de Samuel Beckett. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 17, p. 103-132, jul./dez. 2015.
- HANSEN, João Adolfo. “Eu nos faltará sempre”. In: BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009, p. 7-25.
- JULIET, Charles. *Encuentros con Samuel Beckett*. Tradução: Julia Escobar. Madri: Siruela, 2006.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução: Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução: Marie Christine Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- QUIGNARD, Pascal. *O nome na ponta da língua*. Ruth Sivilano Brandão e Yolanda Vilela. Editora Chão da feira, 2018.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

# Há algo de podre na vingança: Hamlet segundo a filosofia de René Girard

**Marco Antônio S. Monteiro**

Universidade Católica de Petrópolis/UCP

## RESUMO

René Girard apresentou-nos uma instigante interpretação sobre *Hamlet* de Shakespeare, na qual ele afirma que a emoção essencial trabalhada na peça é a repulsa pela ética da vingança. A partir dessa perspectiva, o presente artigo pretendeu fazer uma breve investigação sobre os principais elementos da filosofia girardiana, aplicando o seu método para explicar certos aspectos narrativos da obra de Shakespeare e a forma como o autor trabalhou a questão da vingança nessa peça. Foram abordadas a teoria mimética de Girard e o sacrifício do bode expiatório, dois elementos que, segundo o pensador francês, estão presentes por toda a obra shakespeariana. Através do método qualitativo dedutivo, observou-se que a visão girardiana sobre *Hamlet* merece uma atenção especial, pois evidencia os riscos da adoção da ética da vingança que o protagonista tentou de todas as formas evitar, ao perceber que ela é apenas um meio de se perpetuar a violência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Shakespeare. Girard. Vingança. Teoria mimética. *Hamlet*.

## ABSTRACT

René Girard presented us an intriguing interpretation of Shakespeare's *Hamlet*, in which he states that the essential emotion worked in the play is the revulsion of the ethics of revenge. From this perspective, this article intends to make a brief investigation on the main elements of the Girardian philosophy, applying its method to explain certain narrative aspects of Shakespeare's work and the way the author worked the issue of revenge in this play. Girard's mimetic theory and the sacrifice of the scapegoat were discussed, two elements that, according to the French thinker, are present throughout Shakespeare's work. Through the qualitative deductive method, it was observed that the Girardian view of *Hamlet* deserves special attention, as it highlights the risks of adopting the ethics of revenge that the protagonist tried in every way to avoid, realizing that it is only a means of perpetuate violence.

**KEYWORDS:** Shakespeare. Girard. Revenge. Mimetic theory. *Hamlet*.

## I – Vingança e mimetismo em Hamlet

Existem obras na literatura que, por trás de uma narrativa bem delineada, apresentam complexidade surpreendente. É certo que *Hamlet* se enquadra nessa descrição. A tragédia do príncipe dinamarquês atravessou os séculos modernos sem perder sua força e impacto dramático, exigindo de atores e leitores o empenho de sempre para se atingir a experiência emocional imaginada por Shakespeare ao final do século XVI. É certo que a temática principal do en-

\* marco.42040015@ucp.br

Recebido em 12/08/2021  
Aprovado em 25/11/2021

redo é a vingança, ficamos apreensivos acompanhando o tormento sofrido pelo protagonista até o ápice dramático, quando ele finalmente cumpre seu fardo, algo que ocorre somente na última cena. Por se tratar de uma *revenge play*, já sabemos de antemão que Hamlet realizará a aguardada desforra, contudo, e aí reside a excepcionalidade da peça, somos envolvidos pela postura claudicante do protagonista. Essa hesitação não é escancarada, porém a demora de Hamlet na execução de sua vingança, a necessidade de comprovar se realmente seu tio matara seu pai, além de outros subterfúgios apresentados no desenrolar da trama, podem demonstrar, nas entrelinhas, essa má vontade do príncipe dinamarquês.

René Girard, em seu ensaio *A Aborrecida Vingança de Hamlet* (no original, *Hamlet's Dull Revenge*), afirma categoricamente que Shakespeare desejava, por meio da peça, falar sobre o “tédio da vingança”. Segundo Girard, Hamlet perde a fé “na justiça de sua própria causa”, algo imprescindível “para executar uma vingança com convicção”, pois percebera que a vingança possui uma inerente continuidade, ou seja, um ato vingativo terá como resposta outra retaliação e assim sucessivamente (GIRARD, 2010, p. 502-502). Para que possamos entender melhor essa interpretação, é conveniente examinarmos brevemente um ponto inicial do pensamento girardiano.

Em seu *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, Girard ultrapassa os limites da mera análise literária e adentra o estudo da psiqué humana. Mais do que observações sobre autores e romances, o pensador francês faz uma investigação minuciosa a respeito do “desejo e suas implicações na vida social dos humanos” (ANDRADE, 2011, p. 103). A primeira e mais importante conclusão alcançada por Girard é que *o desejo é mimético*. O desejo não surge de uma vontade totalmente própria do indivíduo, mas sim da imitação do desejo alheio. Desejamos inspirados involuntariamente pelos desejos de outra pessoa e assim imitamos o desejo dessa pessoa – algo muito plausível, afinal, como diria Aristóteles, “no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais” (ARISTÓTELES, 1448b1, 4-16). Girard enfatiza que não existe uma relação em linha reta entre o sujeito e o objeto desejado. A relação na verdade é triangular: sujeito – modelo – objeto. O sujeito terá no desejo do modelo o motivo de seu próprio desejo, sendo que irá mimetizar tal desejo. Entre o sujeito e o objeto, e acima deles, “há o mediador que se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. A metáfora espacial que expressa essa tripla relação é obviamente o triângulo” (GIRARD, 2009, p. 26).

Não é de se espantar a existência da mimese no desejo de Cláudio em tomar para si duas coisas que seu irmão possui: a coroa e a rainha. Seguindo a teoria mimética, o Rei Hamlet (que tem o mesmo nome do filho) exerce a função de modelo para o desejo de Cláudio. Surge então algo que não é exclusividade desta situação específica, mas sim de incidência corriqueira: se mais de um indivíduo deseja o mesmo objeto, inevitavelmente haverá conflito, afinal o desejo de um será obstáculo para o desejo do outro. Um jogo de duplos é formado a partir dessa concorrência, pois aquele que antes era o modelo também será influenciado pelo desejo

daquele que o imita. Dessa forma, o sujeito que antes imitava agora também serve de modelo, em uma clara situação de espelhamento (GIRARD, 2008a, p. 185). É típico do mecanismo estudado na psiquiatria, o *double bind*, uma transmissão de mensagens conflitantes, algo que acontece quando o modelo, ao desejar, simultaneamente influencia o desejo alheio e se torna hostil à imitação de seu desejo (GIRARD, 2008a, p. 186). Esse quadro levará inexoravelmente à rivalidade e disputa, fato que em *Hamlet* culmina no assassinato do rei pelo seu irmão, que assume a coroa e ainda desposa a rainha recém-viúva.

Eis que o fantasma do velho Rei Hamlet começa a rodear o reino procurando pelo filho homônimo. Os guardas, mesmo sem conseguirem se comunicar com a assombração, intuitivamente procuram o príncipe, que vai ao encontro do pai no local e horário de costume das aparições. O antigo rei revela ao filho que não morrera picado por uma cobra, mas envenenado pelo próprio irmão, que agora é o rei da Dinamarca e novo marido da rainha. Hamlet ouve atentamente o clamor por vingança do fantasma, que pede a morte de Cláudio, mas que se poupe a vida da rainha. Fica subentendido que o antigo rei quer evitar um matricídio, apesar da mágoa que sente ao ver sua antiga esposa ter se casado apenas um mês após sua morte (e justamente com o irmão que o assassinara). Começa aí a angústia do Príncipe Hamlet, que irá perdurar toda a peça. Tendo apenas alguns guardas presenciado esse encontro com o fantasma do rei, Hamlet pede que eles jurem – sob sua espada – segredo a respeito do ocorrido. A partir de então, Hamlet passa a se fingir de louco enquanto medita sobre o pedido de vingança feito pelo espectro de seu pai.

Em se tratando de uma peça dramática de vingança, *Hamlet* segue os requisitos de praxe, apresentando um malfeitor (Cláudio), um ofendido (Rei Hamlet) e o vingador (Príncipe Hamlet). Apesar disso, devido ao momento da aguardada *hybris* assassina ocorrer somente na última cena, muitos críticos literários procuraram outros temas que se apresentam no enredo para tentar encontrar ali o “verdadeiro tema” da tragédia. T.S. Eliot, por exemplo, seguindo o entendimento de vários críticos, investiga se a “emoção essencial” da peça advém da relação entre Hamlet e sua mãe ter se deteriorado (ELIOT, p. 37). A degradação de Gertrudes, que mal se torna viúva e já se casa com o irmão do seu marido morto, de fato, é a responsável por muito do sofrimento de Hamlet, mesmo antes dele saber que, ainda por cima, seu tio era o assassino de seu pai. Entretanto – o que Eliot também percebe –, essa questão de mãe e filho está aquém da camada mais evidente da tragédia (ELIOT, p. 39). Segundo Girard, a emoção essencial trabalhada por Shakespeare em *Hamlet* é a “repulsa pela ética da vingança”, o que torna desconcertante a tarefa de entender o âmago da trama (a ponto de homens brilhantes como T.S. Eliot não compreenderem), afinal, “*Hamlet* pertence a um gênero que exige que a ética da vingança seja tomada como pressuposto. Uma tragédia de vingança não é um veículo apropriado para invectivas contra a vingança” (GIRARD, 2010, p. 519).

Logo no início da tragédia, Hamlet aparece em luto pela morte do pai e muito incomodado pelo imediato enlace de sua mãe e seu tio Cláudio. Após o encontro com o fantasma do

pai, o príncipe inicia seu plano de vingança. Finge-se de louco para não despertar suspeitas, embora ainda titubeante quanto à veracidade de tudo aquilo que lhe fora dito pelo espectro. Essa indecisão por parte de Hamlet é entendida por Girard como fruto da compreensão de ser apenas mais um elo no interminável ciclo vingativo (GIRARD, 2010, p. 503). O velho Hamlet conquistara a Noruega, assassinando o Rei Fortimbrás e gerando uma tentativa de retaliação por parte de Fortimbrás filho. Cláudio assassina o irmão e Hamlet filho precisa vingá-lo. Todos tornam-se executores ou candidatos a executores no plano da vingança, o que, segundo Girard, acaba causando uma uniformidade vingativa que leva a algo semelhante a uma crise existencial, na qual Hamlet se confunde com o fantasma de seu pai, ao mesmo tempo em que não sabe se o fantasma realmente é de seu pai: “Num mundo em que todo fantasma, morto ou vivo, só consegue executar a mesma ação, a vingança, ou clamar por mais do mesmo desde o além-túmulo, todas as vozes são intercambiáveis. Você nunca sabe com certeza qual fantasma está se dirigindo a qual outro” e, por causa da confusão causada pela igualdade na forma de agir e pensar, “para Hamlet, questionar sua própria identidade e questionar a identidade e a autoridade do fantasma são a mesma coisa” (GIRARD, 2010, p. 503).

A simulação de loucura do protagonista leva Cláudio e Gertrudes a convidarem dois amigos de Hamlet ao palácio para tentarem fazê-lo voltar à realidade. Esses amigos convidam atores para que Hamlet, um entusiasta do teatro, se distraia assistindo a uma peça. Logo que encontra os atores, o príncipe dinamarquês pede a um deles que declame uma fala de Hé-cuba sobre a morte de Príamo, parte da *Eneida*. Hamlet resolve então requisitar a encenação de uma tragédia na qual o rei é assassinado pelo próprio irmão, que ainda lhe toma a rainha, numa clara alusão à situação narrada pelo fantasma do antigo rei. Desta forma, Hamlet planeja atestar a veracidade da narrativa de acordo com a reação de Cláudio ao assistir à cena. Girard acredita que por trás desse plano de certificação, Hamlet está na verdade buscando ímpetos para executar seu fardo de assassinar o novo rei. Trata-se de uma tentativa de se inspirar naquilo que é representado na arte, “num esforço consciente de colocar a si mesmo no devido estado de espírito para assassinar Cláudio. Hamlet precisa receber de outra pessoa, num modelo mimético, o impulso que não encontra em si mesmo” (GIRARD, 2010, p. 508). Vemos que o método empregado não logra sucesso, pois Hamlet, apesar de finalmente decidir atacar o rei, desiste ao vê-lo rezando, sob a desculpa de que assim Cláudio estaria sendo morto em um momento mais próximo do perdão divino, mas também podemos interpretar que Hamlet foge da possibilidade de assassinar seu alvo sem maiores dificuldades. O príncipe dinamarquês, agora sem o pretexto da incerteza quanto ao relato do fantasma de seu pai, ainda utilizará mais algumas vezes esse método mimético buscando criar coragem para cumprir sua missão.

A mimesis pode atuar no indivíduo de uma forma produtiva ou destrutiva: gerando aprendizado ou então rivalidade. Percebemos que Hamlet não rivaliza com os atores trazidos pelos seus amigos, pois ele tenta “aprender” o ímpeto de matar com os personagens representados. Essa é uma clara situação de mediação externa, em que se busca imitar o modelo

sem pretender superá-lo, “como acontece na imitação de Cristo para um cristão ou a imitação d’Amadis de Gaula para Dom Quixote” (GAMA, 2010, p. 4). Existe também a mediação interna, quando a proximidade entre os dois indivíduos é suficiente para que se crie o conflito entre imitador e modelo. “A relação mimética torna-se competitiva, o impulso sobre o objeto recai sobre o mediador. Este deixa de ser visto como modelo e desempenha na visão do sujeito o papel de rival, uma ameaça à exclusividade do objeto de desejo” (GAMA, 2010, p. 4).

Após a encenação da peça planejada por Hamlet ser abruptamente interrompida devido ao mal-estar de Rei Cláudio, que abandona a plateia, e depois do fracasso na tentativa de assassinato do monarca, vemos outro momento em que o protagonista tentará se valer do recurso mimético para atingir seu objetivo vindicativo. Hamlet vai ao encontro de sua mãe, revelando que sabe que assassinaram seu pai – não fica muito claro se Gertrudes também sabia que seu antigo marido fora assassinado pelo irmão. Demonstrando uma irritação crescente, Hamlet profere insultos à mãe e ao rei, chegando ao paroxismo quando saca um florete. Aparentemente, Hamlet havia percebido a presença de alguém escondido atrás da tapeçaria e, acreditando se tratar de seu tio, desfere um golpe através dos panos, mas descobre em seguida que era o conselheiro Polônio que ali estava. Nesse momento de pura violência, Shakespeare eleva ainda mais a carga emocional da postura de Hamlet, que atinge seu extremo, ao atirar contra Gertrudes tudo aquilo que sente sobre o problemático segundo casamento da rainha, somado ao conhecimento de ser Cláudio o assassino de seu pai. Contudo, mesmo com todos esses sentimentos exacerbados, Hamlet posterga sua vingança, o que insinua a existência de alguma circunstância além da dificuldade de encontrar a ocasião perfeita para atacar o rei. Segundo Girard, o protagonista tenta provocar na mãe “a indignação que ele mesmo não consegue sentir, para ver se consegue ser contagiado por ela, talvez, por alguma espécie de simpatia mimética” (GIRARD, 2010, p. 506). Hamlet tenta fazer com que sua mãe entre em atrito com o rei, o que facilitaria sua busca por motivos para executar a prometida vingança. Ele “quer envolvê-la, de modo que lhe sirva de modelo mimético a que seguir. Seguindo-a, imitando-a, já não será tão difícil a vingança. No entanto, Hamlet não consegue convencê-la” (ANDRADE, 2011, p. 428).

Até então, Hamlet vem recorrendo ao mimetismo por meio da mediação externa e não consegue bons resultados. Inclusive, quando está viajando para a Inglaterra, há um certo momento em que cruza com o exército de Fortimbrás a caminho da Polônia. O nobre guerreiro norueguês irá com seus homens lutar por algo que um capitão de sua tropa define como “um pequeno torrão, sem lá grande valor, a não ser pelo nome”, porém o que Hamlet enxerga nessa empreitada dos noruegueses é um estímulo à sua vingança: “Sim, ser grande não é não se mexer sem ter ‘ma grande causa, mas entrar em briga grande por uma palha, quando a honra está em jogo” (*Hamlet*, IV, 4). Essa passagem ilustra mais um momento em que Hamlet, busca a mediação externa – um modelo inspirador, não um rival – para, através do mimetismo, encorajar-se à realização de seu dever de honra. Para Girard, Shakespeare sabia que vários personagens no palco servindo de modelo para Hamlet (Fortimbrás, um Capitão e a tropa) aumentaria

imensamente a atração mimética. O pensador francês afirma que essa incitação mimética é semelhante às paradas militares que os governos sempre fazem para inflamar seus cidadãos em época de guerra (GIRARD, 2010, p. 506). Entretanto, apesar de toda essa abundância mimética, ainda não havia estímulo suficiente para Hamlet realizar seu propósito, ele ainda não estava provido da convicção que precisava. Somente ao usar do mimetismo interno, na rivalidade com Laertes, que o trágico herói dinamarquês consegue o ímpeto necessário para a vingança.

Quando retorna da Inglaterra, Hamlet encontra Laertes ainda na fase de aceitação das desgraças que se abateram sobre o seu pai Polônio – assassinado pelo próprio Hamlet – e sobre sua irmã Ofélia, que morrera afogada devido à insanidade causada pela morte do pai e pelas atitudes de Hamlet. Girard afirma que Laertes é o exemplo formidável que Hamlet procurava: possui atitude resoluta, é simples, irreflexivo, capaz de pular gritando no túmulo de sua irmã para demonstrar sofrimento, mas também executa com sinceridade as ações que seu meio social exige, sem se importar com a contradição entre elas, pois “não questiona a relação entre a vingança e o luto”. Causa tamanho impacto em Hamlet sua determinação ao pular no túmulo da irmã, que o príncipe dinamarquês o imita, também pulando, numa clara atitude mimética (GIRARD, 2010, p. 510). Essa imitação é uma evidente resposta a um rival que não hesita em proporcionar à sociedade o comportamento que ela espera. Hamlet toma Laertes como um modelo, numa situação de mediação interna, ou seja, entre rivais. A partir de agora, nosso protagonista irá agir da mesma forma que seu rival, não mais perderá tempo com elucubrações, mas fará aquilo que todos esperam, isto é, defender sua honra ao vingar a morte de seu pai. Finalmente, na última cena do último ato, Hamlet executa sua vingança e assassina Cláudio. Como é de se esperar – e como Girard ensina em *A Violência e o Sagrado* – uma situação brutal como essa inevitavelmente terá vítimas colaterais, que são Laertes, Gertrudes e o próprio Hamlet, afinal, “a violência demasiadamente contida sempre acaba por se alastrar ao redor; infeliz daquele que estiver ao seu alcance neste momento” (GIRARD, 2008a, p. 45).

## II – Interpretações filosóficas para a vingança

O sofrimento de Hamlet enfim encontra seu desfecho, mas a rebeldia do jovem príncipe em aceitar a ética da vingança atrasou bastante aquilo que já era esperado, além de ter potencializado os danos, propiciando “uma orgia de violência, que lhe leva a própria vida” (ANDRADE, 2011, p. 429). Entretanto – assim como afirma Girard peremptoriamente – Hamlet não é um covarde, ele apenas não consegue encontrar coerência na ética da vingança. Ele consegue perceber que, apesar de todas as convenções sociais da época, o comportamento retaliativo mais tem a ver com a perpetuação de um ciclo de violência e mortes do que propriamente com a honra do indivíduo. Seu pai, o Rei Hamlet, assassinara o rei da Noruega, mas teve sua vida interrompida por Cláudio. O Príncipe Fortimbrás tentou vingar o rei norueguês, enquanto

Hamlet conseguiu a desforra de seu pai, o rei dinamarquês. A vingança gera um círculo de violência implacável, destrutivo e que leva consigo vítimas inocentes, como foi o caso de Polônio, de Ofélia, de Gertrudes e até mesmo de Laertes, que apesar de querer vingar Polônio e Ofélia, fora atraído acidentalmente para o jogo de vingança no qual Hamlet se encontrava. Girard explica que “a vingança é um processo infinito, não é dela que se deve esperar uma contenção da violência; na verdade é ela que deve ser contida” (GIRARD, 2008a, p. 45). Hamlet entendeu perfeitamente isso. Ele sabe que, ao receber a missão do fantasma de seu pai, está entrando numa condição de se tornar apenas mais uma peça na linha de tragédias consecutivas que o sistema vingativo produz. A vingança não elimina a violência, ela apenas prepara terreno para uma próxima violência, sendo ela mesma um ato violento. Hamlet compreendeu muito bem, a ponto disso provocar toda a sua angústia enquanto planeja a forma de levar a cabo seu “dever de honra”. Francis Bacon caracterizava a vingança como “uma espécie de justiça selvagem”. O pensador inglês entendia a razão dos códigos de honra da época adotarem a ética da vingança, pois se imagina correta uma retribuição equivalente a um mal injustamente sofrido. Porém Bacon, assim como Hamlet, sabia que sob a aparência de justiça se escondia uma violência contagiosa: “se é certo que o primeiro erro ou o primeiro delito ofende a lei, também é que a vingança o destitui e ocupa seu lugar” (BACON, 2015, p. 35).

Uma questão curiosa, e que também não podemos deixar de notar, diz respeito à conceituação filosófica do ato de vingança, que geralmente é tratado como algo prazeroso para o agente. Apesar de a maioria dos filósofos caracterizar negativamente o comportamento vingativo, muitas vezes é apontado um deleitamento do vingador. Isso contrasta com o comportamento hamletiano da vingança, em que se sofre durante cada etapa de sua realização. Aristóteles, por exemplo, no Livro II da *Retórica*, falando sobre a emoção da raiva, sustenta que há um “antegozo da expectativa da vingança” e que “a vingança povoa nossos pensamentos e as imagens evocadas produzem prazer, tal como as imagens dos sonhos” (ARISTÓTELES, 1378b1, 1-10). Esse prazer semelhante ao de um sonho em nada se assemelha ao sofrimento de Hamlet, que mais parecia viver um pesadelo. Kant, seguindo a mesma direção que o estagirita, ensina que o desejo de vingança (*Rachbegierde*) é “a mais doce das alegrias produzidas pelo mal alheio” (KANT, 2020, p. 274). Entretanto, o filósofo de Königsberg afirma que é um dever da virtude priorizar o perdão, “porque nenhum castigo, seja ele qual for, pode ser imposto por ódio. Por isso, a clemência (*placabilitas*) é um dever do homem” (KANT, 2020, p. 275). Bacon corrobora esse enunciado ao dizer que “a vingança iguala o homem aos seus inimigos, enquanto o perdão o torna muito superior a eles; perdoar é uma prerrogativa dos príncipes” (BACON, 2015, p. 35). O perdão encerra o ciclo de violência que nunca seria encerrado através da vingança. Hamlet não pode perdoar, afinal, segundo os códigos de conduta, seria desonroso não vingar o pai covardemente assassinado. Por isso, sob a desculpa de planejar a melhor estratégia, ele protela a execução de seu ato o máximo possível. Enquanto isso, procura meios de encontrar o estado de espírito necessário para finalmente realizar sua missão que tanto lhe incomoda, pois intimamente não consegue enxergar coerência em sua prática.

Esse método utilizado por Hamlet de procrastinar a vingança sob a desculpa de traçar a melhor estratégia possui um aspecto que merece nossa apreciação. Existe o ditado que “a vingança é um prato que se come frio”, logo, ela é um ato em que a demora, o planejamento e a paciência são necessários, pelo menos na forma a qual conceituamos a vingança em nosso imaginário. Nietzsche dizia que a premeditação é uma característica inerente à vingança, “é preciso *tempo* para transferir o pensamento de nós mesmos para o adversário e imaginar como ele pode ser atingido mais certamente” (NIETZSCHE, 2017, p. 149). O vingador procura a maneira mais eficiente de causar o maior dano possível a seu alvo e, para tanto, acaba despendendo tempo. Porém, em geral, aquele que planeja a vingança sabe que será necessária paciência para que sua execução seja perfeita. Ele não sofre com essa demora, a não ser por ansiedade que o momento derradeiro chegue logo, pois sabe da necessidade dessa espera para que seu ato cause maior sofrimento àquele que lhe fez mal, para que se estude a vulnerabilidade e capacidade de sofrimento daquele a quem se deseja ferir (NIETZSCHE, 2017, p. 149-150). Segundo Nietzsche, o vingador é tão consciente de seu ato que chega a antever os possíveis danos que ele mesmo pode sofrer durante sua ação: “proteger-se de mais danos é algo que se acha tão pouco no horizonte do indivíduo que se vinga, que quase sempre ele atrai para si o novo dano, e muitas vezes o encara antecipadamente a sangue-frio” (NIETZSCHE, 2017, p. 150). Todas essas conjecturas estão presentes para Hamlet, porém ele não se preocupa em provocar o maior dano ao Rei Claudio, ele não fica ansioso esperando o momento de atacar, ele está apático, procurando *razões* para realizar seu dever. Ele cria estratégias e encontra subterfúgios simplesmente para atrasar o máximo possível a vingança. Girard chama isso de “estratégia da procrastinação”. Por meio dessa estratégia, o agente pode atrasar a execução de sua vingança indefinidamente, alegando – muitas vezes apenas para si mesmo – estar esperando o momento adequado, quando na verdade está procurando atrasar a tempestade de violência que a vingança atrai. “A ideia mesma de estratégia pode ser estratégica em relação à natureza autodestrutiva da vingança que ninguém quer encarar, ou ao menos não ainda, de modo que a possibilidade da vingança não sai de cena totalmente”. É exatamente o caso de Hamlet, que encontra no planejamento o pretexto ideal para um oportuno atraso, por tempo indefinido, da realização do seu dever. “Graças à ideia de estratégia, os homens podem adiar a vingança indefinidamente sem jamais desistir dela. Eles estão assustados com as duas soluções radicais e continuam a viver o máximo que podem, se não para sempre, na terra de ninguém da vingança doentia” (GIRARD, 2010, p. 522).

Girard compara esse contexto com aquilo que, desde o século XX, presenciamos no tocante à relação geopolítica entre países possuidores de armamentos de destruição em massa. Qual é o momento certo para se revidar um ataque ou uma provocação com força total? Como medir a resposta bélica adequada a uma afronta? A resposta se encontra num comportamento hamletiano por parte desses países. Seus governantes e oficiais de guerra sabem do poderio destrutivo de seus armamentos mais poderosos e também sabem que uma retalia-

ção leva a outras em alternância sucessiva. Por isso, adiam o uso dessas armas, numa situação análoga a esta sugestão de Girard: “imaginemos um Hamlet contemporâneo com seu dedo num botão nuclear” (GIRARD, 2010, p. 526). Passam-se vários anos de procrastinação e ele não encontra a coragem necessária para apertar o botão. Devemos criticar esse comportamento de Hamlet? Será que realmente ele está sendo covarde em não agir ou apenas está procedendo respaldado pela sensatez? Há mais de quatro séculos, Shakespeare imaginou em *Hamlet* algo parecido, não tão grandioso e explosivo como uma guerra atômica, mas corriqueiro para os costumes da época, além de um clichê do gênero teatral. O bardo inglês compreendia como ninguém a alma humana, seus temores e suas paixões, e se aproveitou desse conhecimento, aliado à sua genialidade literária, para trabalhar nas entrelinhas aquilo que muito lhe incomodava: a ética da vingança. Entretanto, como Girard nos adverte, Shakespeare também sabia que “*Hamlet* pertence a um gênero que exige que a ética da vingança seja tomada como pressuposto. Uma tragédia de vingança não é um veículo apropriado para invectivas contra a vingança” (GIRARD, 2010, p. 519). Mesmo assim, o mestre dramaturgo sabia o que era preciso para se fazer uma grande peça teatral e como manipular os sentimentos do público através da tão esperada catarse que Aristóteles muito antes identificara na *Poética*. Shakespeare entendia o mimetismo humano e também sabia usá-lo a seu favor em suas peças. Vale destacar “a presença estruturante do mecanismo do desejo mimético nas peças e na poesia de Shakespeare. A leitura mimética é tão radicalmente girardiana que não pode senão ser intrinsecamente shakespeariana” (ROCHA, 2010, p. 17).

### III – Shakespeare e o sacrifício do bode expiatório

O mecanismo catártico do sacrifício do bode expiatório é outro ponto importante do pensamento de René Girard que precisamos observar, pois, segundo o filósofo francês, nesse mecanismo “todo o teatro e, de modo ainda mais original, todo o rito tem seu fundamento” (GIRARD, 2010, p. 501). Como vimos anteriormente, o ponto inicial do pensamento girardiano é a percepção de que o desejo é mimético, o indivíduo deseja o objeto inspirando-se em um modelo, sendo essa relação, desta forma, triangular. Esse mimetismo no desejo causará rivalidade e conflito, logo, “se a imitação dos outros conduz inevitavelmente à rivalidade e ao conflito, e se todos os homens agem mimeticamente, a humanidade como um todo parece fadada a um círculo infundo de competição e violência” (GOLSAN, 2014, p. 59). A violência que se origina dos atritos miméticos precisam encontrar uma válvula de escape, pois, como já percebemos, a violência contida só tende a aumentar e se alastrar. Se não for contida, a violência se espalhará entre os indivíduos da sociedade, com riscos de se chegar a uma situação agressiva de todos contra todos, pois aquele que sofre um ataque, deseja vingança, e isso leva ao ciclo infinito que sabemos. Entretanto, não é tão fácil drenar os impulsos violentos. “Girard assinala que, se

a violência humana for incapaz de exaurir-se na criatura que inspira sua fúria, ela encontrará uma vítima substituta. Ela não cometeu nenhum delito. Tudo o que faz é estar vulnerável e disponível” (GOLSAN, 2014, p. 61). E assim temos *o sacrifício do bode expiatório*. Essa vítima poderá ser um animal ou um ser humano que será escolhida aleatoriamente, porém, de preferência, apresentando algumas características – por exemplo, é mais interessante que o animal seja puro, jovem e limpo; no caso de pessoas, o ideal é optar por alguém que não provoque o desejo de vingança de outros ao ser sacrificado. A comunidade não sabe que pratica este método, pois ele é instintivo e natural. O sacrifício terá o efeito de canalizar em apenas um ato a violência acumulada no seio da sociedade, através de um mecanismo catártico, que servirá para a purificação dos impulsos violentos dos indivíduos, e então, “tornando unânime o ódio e fornecendo aos homens o meio de odiar com uma só alma, proporcionar-lhes o maravilhoso remédio para a vida comum” (GIRARD, 2014, p. 169). O bode expiatório evidentemente é a vítima: “A vítima é um bode expiatório. Todo o mundo entende perfeitamente esta expressão; ninguém hesita sobre o sentido que é preciso lhe dar. Bode expiatório designa simultaneamente a inocência das vítimas, a polarização coletiva que se efetua contra elas e a finalidade coletiva dessa polarização” (GIRARD, 2004, p. 62).

O teatro, como meio cultural, acaba realizando essa função sacrificial através de simbolismos. Girard nos dá um belo exemplo originário da tradição japonesa que “em certas formas de teatro itinerante, o herói principal que, é claro, desempenha o papel de bode expiatório, fica tão ‘poluído’ no final da representação que tem que sair da comunidade sem ter contato com nada” (GIRARD, 2008b, p. 172). No caso das *revenge plays*, o papel de bode expiatório é desempenhado pelo malfeitor, aquele contra quem o público compartilhará um ódio unificador. Todos esperam o momento em que ele será vingado pelo herói da tragédia. Shakespeare estava ciente dessa expectativa e sabia muito bem como manipular a narrativa da maneira necessária para cumprir essa imposição. “Como estrategista dramático, Shakespeare usa deliberadamente o poder do bode expiatório” (GIRARD, 2010, p. 46). Em *Hamlet*, claramente é Cláudio o principal bode expiatório da peça, porém não podemos deixar de perceber que há o sacrifício de várias vítimas externas ao conflito principal entre ele e o protagonista. Essas vítimas, apesar de não carregarem o mesmo poder de unir o público em um mesmo ódio, representam pequenos alívios de violência e também são capazes de estimular as emoções catárticas do medo e piedade que Aristóteles preceitua (ARISTÓTELES, 1449b, 25-30). Por exemplo, o assassinato repentino de Polônio consegue nos provocar temor e, apesar de ser um personagem introneto e falastrão, até mesmo piedade; a morte de Ofélia certamente é digna de pena; Gertrudes e Laertes, que morrem juntos de Cláudio e Hamlet, servem para aumentar o impacto da cena sacrificial do bode expiatório que, unindo-se ao apelo dramático da morte do protagonista, dá ensejo a uma erupção de emoções tão fortes que torna a catarse dramática infalível. Girard afirma que a simbolização sacrificial é um elemento imprescindível para o teatro dramático. “Por mais sutis e refinados que possam ficar os efeitos teatrais, eles continuam equivalendo

a novos deslocamentos dos efeitos originais do bode expiatório, ao fim dos quais deve ainda haver uma vítima real, cuja eficácia como vítima será proporcional à satisfação trazida por sua vitimação”. E por esse motivo, “pode ser que as formas culturais tradicionais, como o teatro, nunca consigam dispensar totalmente a vitimação” (GIRARD, 2010, p. 514).

Shakespeare, mesmo se preocupando principalmente em fazer uma reflexão com tons de advertência sobre a vingança, conseguiu – o que para ele era muito fácil, graças à sua genialidade – ao mesmo tempo entregar uma tragédia de vingança nos moldes que se era esperado, porém com um final catártico arrebatador. Girard nos revela uma interpretação fascinante, na qual afirma que *Hamlet* não pode ser lida de outra forma além de uma censura à vingança, “embora reconheça que a crítica convencional considera [essa forma] praticamente inútil” (ANDRADE, 2011, p. 428). Nesta peça, Shakespeare retrata a vingança retirando dela toda sua maquiagem de honra e dever, e exhibe o que realmente se esconde por trás dessa máscara: a mais pura irracionalidade da violência interminável. O personagem principal, Hamlet, apresenta de uma maneira bem peculiar aquilo que sempre esperamos de um herói, através de seu tenaz compromisso com a verdade. Compromisso esse que não apenas o dificultou praticar um ato que lhe parecia insensato, mas também que lhe fez sofrer a angústia de acreditar estar em falta com a própria honra. A trajetória de Hamlet pode até nos parecer, precipitadamente, um retrato da indecisão e da covardia, porém, ela expressa nada mais que uma exibição de coragem.

## Referências

- ANDRADE, Gabriel. *René Girard: Um Retrato Intelectual*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2018.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 4ª ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.
- BACON, Francis. *Ensaaios*. 2ª ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. Figurações da Mimesis em Shakespeare e Girard. In: *Shakespeare: Teatro da Inveja*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- ELIOT, Thomas Sterns. Hamlet e Seus Problemas. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.
- GAMA, Natália. *Em Dueto: Proust e Girard*. Revista Garrafa [Online], v. 8, n. 24, p. 1-9, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7383>>. Acesso: 01 jul. 2021.
- GIRARD, René. *A Rota Antiga dos Homens Perversos*. Trad. Tiago José Risi Leme. São Paulo: Paulus, 2014.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. 3ª ed. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.
- GIRARD, René. *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.

GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora. 2009.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GIRARD, René. *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações Editora. 2010.

GOLSAN, Richard J. *Mito e Teoria Mimética: Uma Introdução ao Pensamento Girardiano*. São Paulo: É Realizações Editora. 2014.

KANT, Immanuel. *Metafísica dos Costumes*. 5ª Reimpressão. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: Um Livro Para Espíritos Livres, volume II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2017.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.

**Traduções**



## Primeiro Mitógrafo do Vaticano: Tradução do ciclo mitológico de Ceres

Ana Paula Silva Santos\*

Universidade Federal da Bahia – UFBA

O Primeiro Mitógrafo do Vaticano é um dos três autores anônimos que compõem uma coleção de mitos clássicos, descoberta por Angelo Mai em alguns manuscritos na biblioteca do Vaticano na época em que era prefeito da biblioteca<sup>1</sup>. Mai publicou sua edição *princeps* sob o título *Classicorum Auctorum e Vaticanus Codicibus Editorum Tomus III* em 1831. Essa coleção de narrativas são manuais de histórias mitológicas, que foram compostos durante a Idade Média com o objetivo não apenas de salvar os mitos clássicos mas também de transmitir os conhecimentos contidos neles, tendo como base a filosofia moral cristã. Essas três obras dispõem de autoria distinta, embora no começo de sua aparição tenham sido estudadas como sendo pertencentes a um único autor.

Para o Primeiro Mitógrafo, contamos com apenas um manuscrito, o *Vaticanus Latinus Reginensis* 1401. A data de composição da obra costuma ser situada entre as últimas décadas do século IX e os finais do século XI. Conforme a edição crítica mais recente, que é a que seguimos para o texto que traduzimos, a de Zorzetti e Berlioz (2003), com a tradução realizada por Jacques Berlioz e com notas produzidas por Nevio Zorzetti, o Primeiro Mitógrafo apresenta 233 mitos narrados, diferentemente da versão de Peter Kulcsár, que estampa 230. A obra está dividida em três Livros desiguais em que as *fabulae* são independentes: o primeiro contém 100 narrativas mitológicas, o segundo 101 e o terceiro 32, sendo este último iniciado por uma longa genealogia dos deuses e heróis.

O autor dessa obra é geralmente visto como sendo diferente dos outros dois mitógrafos devido a algumas questões relacionadas à forma e ao estilo. Dessa maneira, destacam-se dois pontos fundamentais: o primeiro está relacionado à organização da obra, isto é, as narrativas míticas estão organizadas de uma forma que parece não haver nenhum propósito evidente; o se-

---

1. Segundo o Arquivo Apostólico Vaticano, o cardeal Angelo Mai atuou como guardião da Biblioteca do Vaticano de 1819 até 1833 (<https://www.archivioapostolicovaticano.va/content/aav/it/l-archivio/note-storiche/cardinali-archivisti/angelo-mai--1853-1854-.html>).

\* ana\_aluap18@hotmail.com

Recebido em 17/10/2021  
Aprovado em 09/11/2021

gundo ponto diz respeito à extensão, haja vista que os mitos variam muito nesse aspecto, alguns são narrados brevemente, mas, outras vezes, aparecem narrados de forma mais completa.

O Segundo Mitógrafo, cujo autor ainda permanece anônimo, possui um total de 275 narrativas individuais de diferentes extensões, de acordo com a edição crítica mais recente de Kulcsár. Em contrapartida, as edições mais antigas de Angelo Mai e Georgius Bode apresentam 230 narrativas.

No Livro do Segundo Mitógrafo, preservado em mais de dez manuscritos, a apresentação dos mitos é semelhante à do Primeiro Mitógrafo, porém as histórias parecem estar mais organizadas de forma proposital e sistemática. Além do mais, diferentemente do Primeiro Mitógrafo, esse autor parece ter um estilo de escrita um pouco mais elaborado, na medida em que suas narrativas são mais extensas, o que nos leva a inferir que o Segundo Mitógrafo parece ter consultado mais fontes do que o Primeiro (PEPIN, 2008, p. 6-7).

A obra do Terceiro Mitógrafo, considerada mais interessante, está preservada em mais de quarenta manuscritos e possui 15 longas narrativas, baseadas em obras de autores antigos e tardo-antigos<sup>2</sup>. O Terceiro se distingue dos outros dois mitógrafos por ter um estilo peculiar, apresentando uma linguagem mais elaborada, com riqueza de detalhes e extensa interpretação alegórica dos mitos clássicos.

Muito embora o Primeiro Mitógrafo seja visto de forma diferente dos outros dois mitógrafos por não apresentar um objetivo evidente (o de propor narrativas mitológicas de forma mais didática explicitamente), é possível perceber a tentativa do autor em organizar a obra. Dessa forma, podemos observar que há um pequeno grupo de narrativas que se referem aos Trabalhos de Hércules e à Guerra de Troia. Além do mais, há algumas narrativas que estão organizadas por tema, outras por apresentarem os mesmos personagens, como veremos a seguir na tradução dos mitos relacionados a Ceres.

As narrativas míticas relacionadas a Ceres, a *Fabula Cereris et Proserpinae*, no Livro I, são narradas pelo Primeiro Mitógrafo de forma detalhada, apresentando três partes: a proposição do tema (1); a narração, presente (2-3); e uma espécie de conclusão (4). Nessa história, é possível notar a tentativa do Mitógrafo em interpretar o mito, em que a história narrada parece relacionar o rapto de Prosérpina com o surgimento da lua crescente e decrescente.

Com relação à fábula seguinte *Fabula Celei et Triptokemi*, é possível notar que o Mitógrafo segue com a mesma personagem Ceres. A narrativa se apresenta de forma mais breve e pouco detalhada em relação à anterior, estando constituída apenas da narração (1-4).

Em seguida, o Primeiro Mitógrafo relata a *Fabula Cereris et Lyciorum*, em que a personagem é a mesma das duas narrativas anteriores. Além do mais, é importante notar que essas três narrativas estão relacionadas não só por apresentar a mesma personagem, como também

---

2. O terceiro Mitógrafo utiliza, para a composição de sua obra, fontes como as seguintes obras: *Narrationes*, atribuída a Lactâncio Plácido; as *Mythologiae*, de Fulgêncio; a *Commentarius ad Aeneidos*, de Sérvio, entre outras fontes. Sobre essa questão cf. Pepin (2008, p. 7-11).

o mesmo assunto, ainda que de forma breve. Esse mito também apresenta a narração (1-3) como único componente. Em relação à continuação das fábulas, algumas narrativas, que estão presentes no Livro I a partir da *Fabula Cereris et Lyciorum*, registrarão a mesma personagem, mas abordando como os titãs foram gerados e a guerra contra Júpiter<sup>3</sup>.

A partir das narrativas míticas apresentadas, ainda que de forma sucinta, podemos perceber que o Primeiro Mitógrafo tenta organizá-las, mesmo não havendo nenhum propósito expresso. Assim, é possível perceber existência de grupo seletivo de narrativas interligadas, seja por se tratarem do mesmo tema ou da mesma personagem, como veremos na tradução das fábulas a seguir.

---

3. Para mais detalhes sobre a continuação dessas narrativas, basta conferir a dissertação defendida em nível de mestrado, intitulada “O Livro I do Primeiro Mitógrafo do Vaticano: Estudo Introdutório, Tradução e Notas”, defendida em 2020 na Universidade Federal da Bahia, no Programa de Literatura e Cultura (PPGLitCult), sob a orientação do professor José Amarante Santos Sobrinho.

### **Fabula Cereris et Proserpinae**

1 Ceres cum raptam a Plutone Proserpinam filiam diu quaesisset, tandem aliquando eam esse apud inferos comperit, quia a Plutone, siue Orco, fratre Iouis rapta fuerat. 2 Pro qua re cum Iouis implorasset auxilium, ille respondit posse eam reuerti, si nihil apud inferos gustasset. 3 Illa autem Punici mali in Elysio grana gustauerat, quam rem Ascalaphus, Stygis filius, prodidit; inde Proserpina ad [ad] superos remeare non potuit. 4 Sane Ceres postea meruisse dicitur, ut Proserpina sex esset cum matre mensibus, sex cum marito. 5 Quod ideo fingitur quia Proserpina ipsa est et luna, quae toto anno sex mensibus crescit, sex deficit — scilicet per singulos menses quindenis diebus —, ut crescens apud superos et deficiens apud inferos uideatur.

### **Fabula Celei et Triptolemi**

1 Eleusina ciuitas est Atticae prouinciae, haud longe ab Athenis. 2 In qua cum regnaret Celeus et Cererem, quaerentem filiam, liberalissime suscepisset hospitio, illa pro remuneratione ostendit ei omne genus agriculturae. 3 Filium etiam ei Triptoleum recens natum per noctem igne fouit, per diem diuino lacte nutriuit et eum alatis serpentibus superpositum per totum orbem misit ad usum frumentorum hominibus indicandum.

### **Fabula Cereris et Lyciorum**

1 Cum Ceres filiam suam Proserpinam quaereret, ad releuandam sitim accessit ad quendam fontem. 2 Tunc Lycii rustici, a potu eam prohibentes, aquam pedibus conturbauerunt suis; et dum contra eam turpem sonum emitterent, illa irata eos in ranas conuertit, quae nunc quoque ad illius soni imitationem coaxant. 3 Postea Lycum regem Scythiae, qui Triptoleum occidere uoluerat, in lyncem feram conuertit.

### Fábula de Ceres e de Prosérpina<sup>4</sup>

1 Como Ceres tinha procurado por muito tempo sua filha Prosérpina, raptada por Plutão, finalmente foi informada que ela estava no mundo inferior, porque tinha sido raptada por Plutão, ou Orco, irmão de Júpiter<sup>5</sup>. 2 Como ela tinha implorado o auxílio de Júpiter em favor desta situação, este respondeu que Prosérpina poderia voltar se por acaso não tivesse provado nada dentro dos infernos. 3 Mas ela tinha comido sementes de romã no Elísio, e quanto a isso Ascá-lafo, filho de Estige, a denunciou; a partir daí, Prosérpina não pôde voltar ao mundo superior. 4 Diz-se que, depois, Ceres verdadeiramente conseguiu que Prosérpina ficasse com a mãe por seis meses, e os demais seis com o marido. Por esse motivo é que assim se representa: porque Prosérpina é a própria lua, que todo ano cresce por seis meses, eclipsa-se por seis meses — a saber, quinze dias durante todos os meses —, quando crescente, é vista dentro do mundo superior, e decrescente, dentro do mundo inferior.

### Fábula de Céleo e Triptólemo<sup>6</sup>

1 Elêusis é uma cidade na província da Ática, não muito distante de Atenas. 2 Como Céleo reinou naquela região e, com generosíssima hospitalidade, tinha acolhido Ceres, que estava à procura de sua filha, ela – como forma de recompensa – lhe mostrou toda a espécie de agricultura. 3 Ceres ainda aqueceu com fogo durante a noite o filho recém-nascido de Triptólemo, e durante o dia nutriu-o com leite divino; além disso, ela o pôs sobre serpentes aladas e o enviou por toda a terra para mostrar aos seres humanos a utilidade dos cereais.

### Fábula de Ceres e dos Lícios<sup>7</sup>

1 Como Ceres procurava sua filha Prosérpina<sup>8</sup>, para aliviar sua sede, ela se aproximou de uma fonte. 2 Então, os camponeses Lícios, impedindo-a de beber, perturbaram a água com os pés; enquanto, contra ela, proferiram um som desagradável, esta irada os transformou em rãs, que agora coxam do mesmo modo à imitação do som deles. 3 Posteriormente, Ceres transformou em um lince selvagem o rei Linco dos Citas, que quiseram assassinar Triptólemo.

---

4. Cf. Sérvio (*georg.* 1, 39); Mythogr. 1 (111); Mythogr. 2 (23 e 122); Fulgêncio (*myth.* 1, 10-11).

5. Se, para os gregos, Plutão é a divindade infernal que habita o submundo, para os romanos tem-se *Orcus*, o deus da morte que aos poucos se “helenizou”, que é outro vocábulo para denominar o Plutão grego (DAIN, 1995, p. 7).

6. Cf. Sérvio (*georg.* 1, 163); Mythogr. 2 (118-119).

7. Cf. Sérvio (*georg.* I, 378); Mythogr. 1 (31 e 184); Mythogr. 2 (117, 2-7).

8. Essa fábula parece estar confusa, não há uma história ordenada, já que possivelmente o compilador combinou essa versão do mito com mais duas fábulas, uma do mesmo mitógrafo (31) e outra do Segundo Mitógrafo (cf. Mythogr. 2, 117). Acredita-se que a confusão se deu por conta dos vocábulos *Lyncus* e *Lycus*: o primeiro diz respeito ao rei da Cítia que foi transformado em lince selvagem, por tentar assassinar Triptólemo, já o segundo se refere aos camponeses da Lícia, uma região localizada na Ásia Menor, que foram transformados em rãs por emitirem um som desagradável (DAIN, 1995, p. 9).

## Referências

- AMARANTE, J. *O livro das mitologias de Fulgêncio: os mitos clássicos e a filosofia moral cristã*. Salvador: EDUFBA, 2019.
- BETTINI, Maurizio. As reescritas do mito. In: CAVALLO, Guglielmo, FEDELI, Paolo, GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma Antiga*. Vol. I: A produção do texto. Trad. Daniel Peluci e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 19-39.
- BRISSON, L. *Introdução à filosofia do mito*. 2ª ed. rev. aum. Trad. José Carlos Baracat Junior. São Paulo: Paulus, 2014.
- DAIN, Ph. *Mythographes du Vatican I*. Traduction et commentaire Ph. Dain. Annales littéraires de l'Université de Besançon, 579. Besançon: Université de Franche-Comté, 1995, p. 5-245.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana (DMGR)*. Trad. de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MAI, A. *Classicorum Auctorum E Vaticanis Codicibus Editorum*. Tomus 3: complectens Mythographos tres, Fabulas Phaedri ut aiunt novas, Boethii Opuscula duo, Cassiodorii supplementum, Epigrammata vetera, Geographum veterem, Gargilii Martialis Fragmentum de Pomis, Placidi Glossas, et alia quaedam. Roma: Typis Vaticanis, 1931.
- MAURUS, S. H. *In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii; recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen*. Georgius Thilo. Leipzig: B. G. Teubner, 1881.
- KULCSÁR, P. (ed.). *Mythographi Vaticani I et II*. Turnhout: Brepols, 1987.
- PEPIN, R. E. *The Vatican mythographers*. New York: Fordham University Press, 2008.
- ZORZETTI, N.; BERLIOZ, J. *Primer Mythographe du Vatican*. texte établi par N. Zorzetti et traduit par J. Berlioz. 2ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

## O caminho da nova mulher, de Noe Itō

Raíssa Nunes Costa<sup>1\*</sup>

Universidade de Tsukuba, Japão

Em seu texto “What I believe”, de 1908, a autora e ativista anarquista Emma Goldman escreve: “A história do progresso é escrita no sangue de homens e mulheres que ousaram abraçar causas impopulares, como, por exemplo, o direito do homem negro a seu corpo e o direito da mulher a sua alma”<sup>2</sup>. A ideia de que o progresso só se alcança com luta e dor daqueles que se atrevem a andar para além dos limites socialmente impostos, expressa por Goldman, é o assunto do texto “O caminho da nova mulher”, de Noe Itō, aqui traduzido. Nele é possível enxergar marcas da influência das ideias de Goldman, sabidamente uma das principais inspirações da autora japonesa.

Nascida na província de Fukuoka, em 1895, Itō muda-se para Tóquio aos 14 anos, em função de seus estudos, e é lá que se encontra com os ideais anarquistas e feministas, especialmente os de Goldman, que passaria a defender em seus escritos. Ainda jovem, na década de 1910, começa a escrever para a revista feminina *Seitō*<sup>3</sup>, publicando textos sobre temas controversos como aborto, prostituição e amor livre. Quanto ao último, Itō não só o defende em seus escritos, como também vive em nome dele. Além de fugir do marido escolhido por sua família 8 dias depois do casamento, envolve-se com seu ex-professor, Jun Tsuji, com quem se casa já depois de anos em união não-oficial. Ainda casada com Tsuji, apaixona-se pelo anarquista Sakae Ōsugi, também casado, o que a leva à decisão de se divorciar para viver com o amado.

Durante sua vida, Itō não só se dedicou às discussões calorosas realizadas por meio das publicações da revista *Seitō*, como também atuou como tradutora, contribuindo com a disseminação dos ideais de Goldman a um público mais vasto. É com o mesmo propósito que a tradução de “O caminho da nova mulher” é oferecida aqui. O caminho ao qual se refere o

1. Bacharel em Letras (Português/Japonês) pela Universidade de São Paulo e doutora em Linguística (Língua Japonesa) pela Universidade de Tsukuba (筑波大学).

2. Tradução livre de “The history of progress is written in the blood of men and women who have dared to espouse an unpopular cause, as, for instance, the black man’s right to his body, or woman’s right to her soul”.

3. 青鞜: uma tradução do termo Blue Stocking (meia azul), usado para representar o movimento independente de mulheres na Inglaterra em meados do século XVIII que defendia a ênfase na educação e cooperação mútua. Na chamada Sociedade da Meia Azul, realizavam-se atividades como discussões literárias femininas, ainda consideradas inapropriadas para mulheres na época.

\* raissa.nunes.costa@gmail.com

Recebido em 16/10/2021  
Aprovado em 01/12/2021

texto, ou seja, a luta por causas como a feminista, ainda se estende, e as discussões sobre o que é necessário para se avançar nesse caminho são tão relevantes hoje quanto eram em 1913, quando o texto foi publicado. Apresentar a um novo público as “pegadas” deixadas pelos antigos “guias” desse caminho (emprestando aqui a alegoria usada pela própria autora) é uma maneira de mostrar o que já foi percorrido e o que falta percorrer, inspirando, assim, o surgimento de novos “guias”. Dessa forma, ainda que as ideias defendidas por Itō não pareçam necessariamente inovadoras hoje, elas representam uma luta que se estende por séculos travada em diversos lugares do mundo, e, portanto, são dignas de ser disseminadas a mais leitores por meio da tradução.

Assim como Goldman defendeu em “What I believe” e Itō reforçou em “O caminho da nova mulher”, a luta por causas impopulares é acompanhada de sofrimento, e o fim de Itō não foi diferente. Em 1923, numa onda de perseguição a ativistas anarquistas, comunistas e de esquerda<sup>4</sup>, ela (junto com seu companheiro Ōsugi e um sobrinho dele de apenas 6 anos) foi brutalmente assassinada pelo militar Amakasu Masahiko. O caso, conhecido como o “Incidente Amakasu”, chocou o país, e resultou na sentença de 10 anos de prisão a Amakasu. O fato de que 3 anos depois da sentença, com a entrada do novo imperador, Amakasu foi posto em liberdade e viveu o resto de sua vida como militar é acompanhado de pouco, senão nenhum, estranhamento por aqueles que conhecem a história da luta por causas impopulares.

“O caminho da nova mulher”, originalmente publicado na revista *Seitō* (volume 3, número 1), é hoje de domínio público e encontra-se disponível na plataforma digital Aozora Bunko<sup>5</sup>. A tradução do texto é aqui oferecida como forma de contribuir com a disseminação da história da luta pela causa feminista, com o desejo de que seguidoras e seguidores das pegadas já andadas se sintam inspirados a dar novos passos, dessa vez como guias. Boa leitura!

---

4. Após o Grande Terremoto de Kantō (1 de setembro de 1923), boatos de que grupos de coreanos residentes no Japão estariam se preparando para causar motins, uma onda de perseguição e assassinato de coreanos pela polícia começou a acontecer. Nessa ocasião, também começou uma onda de perseguições a ativistas trabalhistas, comunistas, anarquistas etc. A morte de Itō e seu companheiro é um dos casos de assassinato de ativistas da época.

5. 青空文庫. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp>.

## 新しき女の道

伊藤野枝

新らしい女は今迄の女の歩み古した足跡を何時までもさがして歩いては行かない。新らしい女には新らしい女の道がある。新らしい女は多くの人々の行止まつた処より更に進んで新らしい道を先導者として行く。

新らしい道は古き道を辿る人々若しくは古き道を行き詰めた人々に未だ知られざる道である。又辿らうとする先導者にも初めての道である。

新らしい道は何処から何処に到る道なのか分らない。従つて未知に伴ふ危険と恐怖がある。

未だ知られざる道の先導者は自己の歩むべき道としてはびこる刺ある茨を切り払つて進まねばならぬ。大いなる巖を切り崩して歩み深山に迷ひ入つて彷徨はねばならぬ。毒虫に刺され、飢え渴し峠を越え断崖を攀ぢ谷を渡り草の根にすがらねばならない。斯くて絶叫祈禱あらゆる苦痛に苦き涙を絞らねばならぬ。

知られざる未開の道はなを永遠に黙して永く永く無限に続く。然も先導者は到底永遠に生き得べきものでない。彼は苦痛と戦ひ苦痛と倒れて、此処より先へ進む事は出来ない。かくて追従者は先導者の力を認めて新らしき足跡を辿つて来る。そして初めて先導者を讃美する。

然し先導者に新らしかりし道、或は先導者の残せし足跡は開拓しつゝ歩み来し先導者にのみ新らしい道である。追従者には既に何等の意義もない古き道である。

かくて倒れたる先導者に代る先導者は更にまた悲痛に生きつゝ自己の新らしき道を開拓しつゝ歩いて行く。

新らしきてふ意義は独り少数の先導者にのみ専有せらるべき言葉である。悲痛に生き悲痛に死する真に己を知り己を信じ自己の道を開拓して進む人にのみ専有さるべき言葉である。何等の意義なき呑気なる追従者の間には絶対に許さるべき言葉でない。

## O caminho da nova mulher

### Noe Itō

A nova mulher não segue infinitamente as pegadas velhas já caminhadas pelas mulheres de antes. Para a nova mulher há um caminho próprio. A nova mulher avança para além do lugar onde muitas pessoas pararam, indo como guia do novo caminho.

O novo caminho é ainda desconhecido das pessoas que percorreram o velho caminho ou que pararam no meio dele. É, também, o primeiro caminho para o guia<sup>6</sup> que tenta percorrê-lo.

Não se sabe de onde o novo caminho sai e até onde ele vai. Portanto, nele estão presentes o medo e o perigo que acompanham o desconhecido.

O guia nesse caminho ainda desconhecido tem de andar pelo caminho a ser seguido cortando as plantas espinhosas que nele se expandem. Tem de destruir rochas, adentrar florestas profundas e por elas vagar. Tem de ser picado por bichos venenosos, superar o pico da fome e da sede, subir em penhascos, atravessar vales, e agarrar-se a raízes de grama<sup>7</sup>. Assim, tem de derramar muitas lágrimas amargas com gritos, preces e toda sorte de sofrimento.

O caminho desconhecido e inexplorado se estende silenciosamente, sem limites. Além disso, o guia não pode de maneira nenhuma viver para sempre. Ele não consegue lutar contra o sofrimento, ser derrotado por ele e seguir adiante. Dessa forma, os seguidores reconhecem a força do guia e vêm trilhar o novo caminho. E então, pela primeira vez, exaltam o guia.

Porém o caminho novo para o guia, ou, ainda, as pegadas deixadas por ele, já está explorado e é um caminho novo apenas para esse guia. Para os seguidores ele já é um caminho velho e sem valor algum.

Assim, o guia que entra no lugar do guia derrotado, viverá enfrentando outros pesares, e trilhará o caminho que ele mesmo vai explorando.

O “novo” é uma palavra que deve ser usada apenas por poucos guias individuais. É uma palavra que deve ser usada apenas pelos que viveram e morreram em pesar, e que verdadeiramente conheceram a si mesmos, acreditaram em si mesmos, abriram e seguiram o seu próprio caminho. É uma palavra cujo uso sem significado algum entre seguidores despreocupados jamais deve ser permitido.

---

6. Embora o texto como um todo queira apresentar as dificuldades que a nova mulher terá de enfrentar, a alegoria de “guia” e “caminho” é tratada de maneira mais geral, não limitada a mulheres, mas a qualquer pioneiro em uma nova causa. Por esse motivo, na tradução optou-se por usar “o guia” e não “a guia”.

7. O termo 草の根 (raiz de grama) é usado geralmente como símbolo de algo frágil, fraco, sendo muitas vezes utilizado como alegoria às classes mais baixas da população. No caso deste texto, o sentido geral da sentença é, possivelmente, o de que o guia do novo caminho deve enfrentar grandes dificuldades agarrando-se a pequenos raios de esperança, ainda que muito frágeis e incertos.

先導者は先づ確固たる自信である。次に力である。次に勇気である。而して自身の生命に対する自身の責任である。先導者は如何なる場合にも自分の仕事に他人の容喙を許さない。また追従者を相手にしない。追従者はまた先導者の一切に対する批判者の資格を有しない。権利がない。追従者は唯だ先導者に感謝しつつその足跡をたどるより他はない。彼等は自から進む事を知らない。彼等は先導者の前進にならつてやうやくその足跡を辿つて進む事が出来るのみだ。

先導者は先づ何よりも自身の内部の充実を要する。斯くて後徐ろにその充実せる力と勇気と、しかして動かざる自信と自身に対する責任をもつて立つべきである。

先導者は開拓しつつ進む間には世俗的の所謂慰安などは些もない。終始独りである。そして徹頭徹尾苦しみである。悶えである。不安である。時としては深い絶望も襲ふ。唯口について出るものは自己に対する熱烈な祈祷の絶叫のみである。故に幸福、慰安、同情を求むる人は先導者たる事は出来ない。先導者たるべき人は確たる自己に活くる強き人でなくてはならぬ。

先導者としての新らしき女の道は畢竟苦しき努力の連続に他ならないのではあるまいか。

Para ser guia é preciso em primeiro lugar autoconfiança. Em seguida, força. Em seguida, coragem. Além disso, responsabilidade pela própria vida. O guia não permite em ocasião alguma a intromissão dos outros em seu trabalho. Também não dá bola ao que dizem os seguidores. Eles não têm capacidade alguma de julgar o guia. Não têm esse direito. Os seguidores nada podem fazer a não ser seguir as pegadas do guia com gratidão. Eles não sabem como avançar por conta própria. Eles só aprendem com o avanço do guia e com muito trabalho conseguem seguir as pegadas dele.

O guia, antes de mais nada, precisa alcançar a plenitude interior. Então, depois disso, deve levantar-se com essa força e coragem plenas, e também com firme autoconfiança e responsabilidade por si mesmo.

Enquanto explora e segue adiante, o guia não desfruta nem um pouco dos ditos prazeres terrenos. É sozinho do início ao fim. E sofre do princípio ao fim. E tem agonia. E insegurança. Às vezes, um profundo desespero também o toma. A única coisa que sai de sua boca é um grito desesperado da prece fervorosa que faz por si mesmo. Por isso, aqueles que buscam felicidade, prazeres, compaixão não podem ser guias. Aquele a se tornar guia deve ser uma pessoa forte que vive por si.

O caminho da nova mulher como guia, no fim, provavelmente não será nada além de uma sucessão de sofrimento e esforço.

## Referências

GOLDMAN, Emma. What I believe. *The New York World*. New York, 19 jul. 1908 (Retrieved on March 15th, 2009 from [dwardmac.pitzer.edu](http://dwardmac.pitzer.edu)). Disponível em: <https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-what-i-believe>.

ITŌ, Noe. Atarashiki onna no michi. *Seitō*. Volume 3, apêndice n. 1, número de janeiro, 1913. Disponível em: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000416/files/56232\\_54993.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000416/files/56232_54993.html).