

Ano 9, n. 10, 2017

ISSN 2176.3356

A Palo Seco

Escritos de Filosofia e Literatura

Textos do IV Colóquio
Filosofia e Literatura: *Poética*

UFS - Campus São Cristóvão - 05 a 07 | Julho de 2017

A PALO SECO – ESCRITOS DE FILOSOFIA E LITERATURA

Ano 9, Número 10, 2017

CONSELHO EDITORIAL

- Alexandre de Melo Andrade* - 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
Fabian Jorge Piñeyro - Universidade Pio Décimo/PIOX/Aracaju, 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
Maria A. A. de Macedo - Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil
Oliver Tolle - Universidade de São Paulo/USP, Brasil
Renato Ambrósio - Universidade Federal da Bahia/UFBA, Brasil
Romero Junior Venancio Silva - Universidade Federal de Sergipe/UFS, Brasil
Rosana Baptista dos Santos - Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM
Tarik de Athayde Prata - Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Brasil
Ulisses Neves Rafael - 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

- Luciene Lages Silva* - Editora Chefe
Alexandre de Melo Andrade - Editor Adjunto
Maria A. A. de Macedo - Editora Adjunta
Jacqueline Ramos - Editora Adjunta

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

Luciene Lages Silva

CAPA e EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Julio Gomes de Siqueira

IMAGEM DA CAPA: *Cleopatra Flesh* (1962), de Jules Olitski

FICHA CATALOGRÁFICA

A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura / Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/
UFS/CNPq. n. 10 (2017) – Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, CECH, 2009-

Anual

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

INDEXADORES:



Sumário

4 Apresentação

Luciene Lages Silva

7 A poesia pré-modernista brasileira: uma crítica da crítica

Alexei Bueno

27 A lógica do código: Spock, Sherlock e os robôs de Asimov

Beto Vianna

43 A Letra e a Terra: Clarice e o devaneio poético em *A Maçã no escuro*

Fernando de Mendonça

53 A estética da existência na ficção de Mário Bortolotto

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

62 Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e retórica como formas de conhecimento

Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho

73 Fábula e invenção

Oliver Tolle

79 O gótico e os limites do iluminismo: o caso *Wuthering heights*

Marcos Fonseca Ribeiro Balieiro

85 A presença da ideia de combate no teatro de Voltaire

Vladimir de Oliva Mota

94 Poética do drama e do esclarecimento: Diderot, teatro e educação

Christine Arndt de Santana

102 Poéticas do Cômico na Literatura Brasileira do Século XIX: zombaria, malandragem, ironia

Jacqueline Ramos

113 A poética cômica de Aristófanes nas Dionísias de Acarnenses

Ana Maria César Pompeu

121 O furor de Hipólito na *Phaedra* de Sêneca

Tereza Pereira do Carmo

130 O espaço-tempo do herói grego

Orlando Luiz de Araújo

Apresentação

Esse número especial de *A Palo Seco* vem reafirmar os intentos do GeFeLit – Grupo de estudos em Filosofia e Literatura – de demonstrar possíveis investigações e reflexões em torno de temas caros e comuns no eterno e instigante diálogo entre a filosofia e a literatura como formas de práticas, de fazeres que privilegiam, nesse momento, Poética ou as Poéticas que inauguram, aproximam, fundamentam, definem e até questionam velhas e novas formas de se pensar o fazer poético. Os textos apresentados aqui foram selecionados a partir das conferências e mesas-redondas do IV Colóquio de Filosofia e Literatura do GeFeLit: *Poética*, realizado na Universidade Federal de Sergipe em julho de 2017.

Abrimos essa edição com o texto integral da conferência de abertura do poeta, ensaísta e editor, Alexei Bueno, que nos oferta uma reflexão a respeito da poesia pré-modernista brasileira, mais precisamente, uma revisão crítica da historiografia literária brasileira que defendeu um certo sincretismo entre poetas das primeiras décadas do século XX, chamados equivocadamente de pré-modernistas e agentes “de um dos períodos mais mal compreendidos da poesia lírica brasileira”, na defesa do autor.

Na sequência, Beto Vianna analisa as manifestações do universo ficcional como resposta cultural ao pensamento representacionista que se apoiou tanto na epistemologia ocidental quanto na filosofia da linguagem. As personagens ficcionais analisadas não são privilégio da chamada literatura propriamente “literária”, ou mais precisamente fazem parte do universo da ficção científica, como Spock da série de tv “Star Trek”, “Jornada nas estrelas”; Sherlock Holmes de Conan Doyle e os robôs de Asimov.

O texto de Antonio Eduardo Soares Laranjeira se centra na análise dos personagens de ficção dos contos de Mário Bortolotto em DJ: canções para tocar no inferno, e amparado pela concepção foucaultiana de estética da existência, observa como a cultura pop influenciou a produção de subjetividades dessas personagens.

Fernando de Mendonça apresenta um estudo acerca do romance *A maçã no escuro* de Clarice Lispector privilegiando a abordagem fenomenológica de Gaston Bachelard acerca dos elementos da natureza e da potência criadora da terra, relacionando o percurso do protagonista Martin com uma reflexão sobre o processo de criação literária.

A contribuição de Eduardo Cesar Maia apresenta uma proposição sobre as ideias do filósofo italiano Ernesto Grassi (1902-1991) a respeito da revalorização estritamente filosófica do pensamento humanista e, portanto, da literatura e da retórica como formas legítimas de especulação sobre o real, por meio da revisão de certos pensadores como Dante, Petrarca, Quintiliano, Cícero, Angelo Poliziano, Coluccio Salutati, Lorenzo Valla, Albertino Mussato, Leonardo Bruni e, principalmente, Giambattista Vico, pensadores que em certo sentido foram deixados à margem da filosofia “oficial”.

Em “Fábula e invenção”, Oliver tolle se dedica a teoria da arte de Sulzer (apoiada na psicologia empírica da escola leibniziana) em que a partir dos conceitos de fábula e invenção procura demonstrar como a criação poética depende mais de observação do que está dado do que de uma invenção, permitindo uma identificação entre a atividade criadora e a do leitor, motivados pelo desafio de reconhecer um significado universal da natureza humana, que contempla também as belas artes como área de saber.

Com “O gótico e os limites do iluminismo: o caso *Wuthering heights*”, Marcos Fonseca R. Balieiro examina a obra *O Morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, buscando estabelecer os aspectos que a associam à tradição gótica, mas problematizando o quanto a obra pode ser lida como tentativa de recusa ao denominado gótico feminino, ao modelo de sociabilidade imposto às mulheres naquele período por influência da filosofia das luzes britânicas.

O artigo de Christine Arndt de Santana nos remete também ao século XVIII e apresenta uma análise da Poética do drama em Diderot, a autora procura demonstrar como o filósofo se utilizou da tragédia doméstica e burguesa como meio de direcionar o homem ao esclarecimento por meio de uma educação estética, visto que o homem esclarecido é sábio, assim como o bom é virtuoso.

O teatro, agora de Voltaire, é abordado nesse número especial por Vladimir de Oliva Mota. Em “A presença da ideia de combate no teatro de Voltaire”, o autor defende que a escolha do gênero teatral na obra do filósofo iluminista é a mais importante artilharia do seu arsenal de luta filosófica, e o combate em Voltaire aparece tanto como crítica e polêmica ao que impeça o bem-estar dos homens em sociedade, quanto como modo de divulgação de seus ideais reformistas que visavam esclarecer leitores e espectadores a deter o mal moral em prol da ideia de civilização.

As duas próximas contribuições privilegiam as poéticas do cômico: em “Poéticas do Cômico na Literatura Brasileira do Século XIX: zombaria, malandragem, ironia”, Jacqueline Ramos se foca na produção literária brasileira do séc. XIX observando como os variados modos de comicidade e funcionalidade do cômico se apresentam na literatura nacional do período, seja através das comédias de costumes de Martins Pena e Qorpo Santo, entre outros; seja na neopicaresca de Memórias de um sargento de Milícias ou pela obra de Machado de Assis que vincula o cômico ao filosófico por meio do seu diálogo com a sátira menipeia e a tradição luciânica.

A poética cômica é também tematizada por Ana Maria César Pompeu, cuja pesquisa procura estabelecer uma poética da comédia antiga a partir de análises da obra de Aristófanes, que de acordo com a autora antecipa a filosofia platônico-aristotélica no que concerne a conceitos fundamentais sobre o fazer poético. Desse modo, o artigo busca estabelecer uma poética da comédia grega antiga a partir das pistas dos próprios textos das peças do comediógrafo grego, sobretudo em Acarnenses, paradigma da comédia antiga na defesa da cidade justa durante a celebração das Dionísias Rurais pela paz.

Em “O furor de Hipólito na *Phaedra* de Sêneca”, Tereza Pereira do Carmo se centra na análise da personagem Hipólito para demonstrar como Sêneca conjuga na peça tanto o tragediógrafo quanto o filósofo ao abordar o abandono da razão por meio da paixão como um erro de julgamento que tem consequências sempre funestas. Em *Phaedra*, o furor se presentifica nas palavras e ações do filho de Teseu, a personagem é irracional dominada pelo *pathos*, considerado “uma doença intelectual que priva a alma da saúde”.

Por último, e não menos importante, finalizamos esse número com a reflexão de Orlando Luiz de Araújo sobre a concepção de herói grego antigo representado nos poemas épicos de Homero, na lírica de Tirteu e no teatro de Sófocles. Abordagem que privilegia o herói como potência integrada à coletividade, como o que está entre o humano e o divino, o animal e o deus, terrível e extraordinário como proferido pelo coro em *Antígona* ou como Aquiles e Odisseu na *Ilíada* e *Odisseia*.

Por fim, o Grupo agradece a todos os que fizeram possíveis tanto o Colóquio quanto os resultados dos encontros e discussões, em parte representados aqui pelos textos de 13 pesquisadores que nos brindaram com os resultados de suas investigações que vistas em seu conjunto colocam a filosofia e a literatura de mãos dadas demonstrado nessas variadas abordagens que ora investigam uma poesia de fundo filosófico, ora uma filosofia que se utiliza do poético, entre tantas outras aproximações¹.

Luciene Lages Silva

1. Registramos nosso agradecimento à CAPES pelo auxílio financeiro que viabilizou, mais uma vez, o IV Colóquio do GeFeLit custeando a vinda de nossos conferencistas e palestrantes.

Artigos



A poesia pré-modernista brasileira: uma crítica da crítica

Alexei Bueno

Poeta, ensaísta, editor

RESUMO

A conferência busca dar uma visão de conjunto da poesia pré-modernista brasileira, a partir da diluição e fusão das influências parnasianas e simbolistas, ainda marcantes na obra inicial da quase totalidade de poetas brasileiros depois classificados como modernistas, analisando acertos e equívocos da crítica em relação a essa espécie de sincretismo presente nas três primeiras décadas do século XX. Ainda procura delinear a diferença entre moderno e modernista, bem como traça considerações sobre a denominação consagrada em relação ao lirismo brasileiro desse período.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Pré-modernismo. Lirismo.

ABSTRACT

The conference seeks to give an overview of Brazilian premodernist poetry, from the dilution and fusion of Parnassian and Symbolist influences, still striking in the initial work of almost all Brazilian poets later classified as modernists, analyzing correctness and misunderstanding of criticism in relation to this kind of syncretism present in the first three decades of the twentieth century. It still seeks to delineate the difference between modern and modernist, as well as outlines considerations about the consecrated denomination in relation to the Brazilian lyricism of that period.

KEYWORDS: Poetry. Pre-modernism. Lyricism.

O período que engloba as duas primeiras décadas do século XX, mas que na verdade começou um pouco antes e se estendeu muito além dessa limitação cronológica, passou a ser vulgarmente conhecido entre nós como Pré-modernismo. Tal denominação, na historiografia literária brasileira, traduz um conceito muito mais histórico ou sociológico do que estético, e é um dos mais vagos, dos menos completamente definidos entre os muitos que acompanharam o desenrolar das escolas no Brasil, da época colonial até a sua virtual desagregação em nossa contemporaneidade. Trata-se, na verdade, de um conceito negativo, que só se pode definir pela negação, referindo-se àquilo que, sem ser ainda modernista, já não seria mais exatamente parnasiano ou simbolista. Tasso da Silveira preferia usar a palavra Sincretismo para definir o período, palavra talvez mais exata, mas que não alcançou a fortuna geral da outra. As duas primeiras

décadas do século, de fato, assistiram a uma coexistência entre os frutos finais do Simbolismo e do Parnasianismo, o surgimento de seus epígonos e o pressentimento de novas tendências que estavam no ar. Se lembrarmos que Bilac morreu em plena atividade em 1918, deixando para publicação póstuma *Tarde*, um dos seus grandes livros, se lembrarmos que o admirável Alphonsus de Guimaraens estava no auge de sua força criadora, em seu quase exílio em Mariana, até a sua morte, em 1921, percebe-se o evidente acavalamento de estilos e propostas nesse período, que, *grosso modo*, se encerraria com a data icônica da Semana de Arte Moderna, em 1922, embora um Alberto de Oliveira, só como exemplo, continuasse vivo até 1937, um Augusto de Lima até 1934, assim como um Vicente de Carvalho até dois anos após a mencionada Semana. Uma das tentativas de delimitação cronológica de qual seria o período de vigência do Pré-modernismo situa-o, habilmente, entre dois eventos marcantes, a publicação de *Os sertões* em 1902, talvez o mais importante marco de uma virada de mentalidade quanto à visão que o povo brasileiro fazia de si próprio, e a já mencionada Semana de Arte Moderna de 1922. De maneira muito aproximativa, portanto, duas décadas, as duas primeiras do século passado, nas quais estrearam grande parte dos que depois seriam os nomes maiores do Modernismo, embora nesse momento se encaixassem perfeitamente na noção de Sincretismo a que nos referimos, Sincretismo que dominava a literatura do período, assim como o Ecletismo dominava a arquitetura.

Ao contrário da quase totalidade do Ocidente, o Modernismo brasileiro – aquilo que em quase toda a Europa se denominou Futurismo, sem qualquer relação com o Modernismo hispânico – surgiu não como uma sequência do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo, em parte por causa da estranha longevidade desse movimento no Brasil, quando já se apagara em toda parte. Por uma política literária bastante provinciana, ainda que justificada, os nossos modernistas estavam mais interessados em atacar os desvarios formalistas parnasianos – a supressão sistemática dos hiatos, as rimas ricas com consoantes de apoio, tão bem caricaturadas por Manuel Bandeira em “Os sapos” – do que compreender os sinais de uma nova sensibilidade claramente emitidos por uma geração um pouco anterior ou exatamente contemporânea à sua. É de uma clara genealogia simbolista que surgiram vários dos maiores poetas do século XX, como Rilke no espaço de fala alemã, Paul Valéry na França, Yeats na Irlanda, Rubén Darío na América hispânica, Alexander Blok na Rússia ou Fernando Pessoa em Portugal – o Pessoa ele mesmo, já que Álvaro de Campos deriva de Whitman, Ricardo Reis de Horácio e Alberto Caeiro é uma voluntária *tabula rasa*. Até no genial Apollinaire de *Alcools*, de 1913, tal ligação ainda é perceptível, o mesmo Apollinaire que tanta ascendência exerceu, como não poderia deixar de ser – imensamente superior à do protomidiático Marinetti – sobre os nossos modernistas, assim como Blaise Cendrars, este de forma não só literária como também pessoal, com a sua extrema simplicidade minimalista e mesmo voluntariamente prosaica que domina, até o pastiche, quase toda a poesia de Oswald de Andrade. Entre nós, foi ortodoxamente dentro do Parnasianismo que iniciaram sua carreira literária alguns dos nomes futuramente centrais da poesia do Modernismo, como o Jorge de Lima de XIV *alexandrinos*, que conseguira fama nacional com um soneto de adolescência, “O acendedor de lampiões”, o qual não passa, na verdade, da metrificação de um trecho em prosa de Bilac, na conferência “O dinheiro”, publicado em *Conferências literárias*, como veremos a seguir, o que é um índice do ponto a que entre nós descera a poesia, em direção a reduzir-se a uma pintura de quadros de gênero ou sapienciais com certo virtuosismo formal.

Primeiro o soneto célebre:

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!
Este mesmo que vem, infatigavelmente,
Parodiar o sol e associar-se à lua
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua
 Outros mais a acender imperturbavelmente,
 À medida que a noite aos poucos se acentua
 E a palidez da lua apenas se pressente.

Triste ironia atroz que o senso humano irrita: –
 Ele que doira a noite e ilumina a cidade,
 Talvez não tenha luz na choupana em que habita

Tanta gente também nos outros insinua
 Crenças, religiões, amor, felicidade,
 Como este acendedor de lampiões da rua!

Agora o trecho em prosa de Olavo Bilac:

(...) indicando aos outros homens o meio de fazer fortuna, mas incapazes de enriquecer-se a si mesmos, são como esses pobres acendedores de lampiões públicos, esses abnegados *profetas* que, ao cair da noite, percorrem toda a cidade, iluminando todas as ruas, dando luz brilhante a toda a população, e, acabado o serviço, vão descansar numa toca escura, numa alcova humilde, onde às vezes não há sequer a luz vacilante e dúbia de um miserável coto de vela (...)

É igualmente dentro de um Parnasianismo ortodoxo que iniciou sua carreira literária Cecília Meireles, com um livro dos dezenove anos, *Espectros*, renegado por ela após uma radical guinada para uma linha ainda próxima ao Simbolismo, que nunca abandonou totalmente; ou como o Cassiano Ricardo dos três primeiros livros. No caso de Manuel Bandeira, se o Simbolismo é sem dúvida a matriz primordial de *A cinza das horas*, poemas perfeitamente parnasianos continuarão permeando sua obra até o advento de *O ritmo dissoluto*. Tudo isso demonstra a imensa dificuldade em delimitar quais seriam os autores pré-modernistas, de vez que vários dos próceres do movimento que se seguiria participaram desse período, assim como muitos outros que não aderiram a ele poderiam ser tomados como neoparnasianos – um Olegário Mariano, por exemplo – ou neo-simbolistas – um Marcelo Gama, um Mário Pederneiras, entre muitos. Em outros casos, apesar da proximidade cronológica, fica difícil negar a filiação plena a um dos movimentos, como é a situação de um Martins Fontes ou de um Luís Carlos em relação ao Parnasianismo. Já numa inversão da ordem de aparecimento das escolas, vale a pena lembrar que um Pereira da Silva, um Félix Pacheco ou o grande Da Costa e Silva fizeram uma estranha passagem de um Simbolismo quase ortodoxo para uma espécie de Pós-parnasianismo. Por outro lado, um poeta ímpar como o baiano Pedro Kilkerry chegou, por vias mallarmaicas, àquela exata e imponderável fronteira entre o último Simbolismo e a poesia moderna.

A caracterização é tão sutil que a simples longevidade de um autor poderia definir a questão. Para ficar em dois nomes recém-lembrados, se Manuel Bandeira houvesse morrido antes do seu terceiro livro, ou Jorge de Lima antes do segundo, *O mundo do menino impossível*, ambos estariam hoje, quase sem dúvida, classificados como pré-modernistas, o que não aconteceu, por fidelidade a um estilo, a outros que faleceram em idade propecta, e que não poderia acontecer a alguns outros, quase contemporâneos, mas que já iniciaram a sua obra numa ambiência futurista ou modernista, como um Oswald de Andrade, um Murilo Mendes ou Drummond.

Num elenco de poetas que bem caberiam dentro da designação de que tratamos, e seguindo a ordem cronológica, começamos com o paulista Amadeu Amaral (1875-1929), bom poeta, completamente esquecido, e muito característico do Sincretismo ou Eclético parnasiano-simbolista sobre o qual fala-

mos. No seguinte soneto seu, publicado em *Espumas*, de 1917, podemos identificar bastante claramente essa indecisão entre as duas escolas característica de todo o período:

VERSOS NEVOENTOS

Luta penosa e vã, esta em que vivo, imerso
Na ambição de alcançar a frase que me exprima,
Onde o meu pensamento esplenda claro e terso,
Como o bago reluz pronto para a vindima.

Como cristalizar tanta emoção no verso?
Como o sonho encerrar nos limites da rima?
Bruma ondulante e azul, fumo que erra disperso,
Não se pode plasmar, não há mão que o comprima.

Não, eu não te darei a expressão que rebrilha
Na rija nitidez de áurea moeda sem uso,
Acabado labor de cunho e de serrilha:

Só te posso ofertar estes versos nevoentos,
Conchas em que ouvirás, indistinto e confuso,
Um remoto fragor de vagas e de ventos.

Nos dois quartetos, como no *“Inania verba”* de Bilac – um dos seus grandes poemas, diga-se de passagem – o poeta se queixa, bem parnasianamente, da dificuldade de encontrar a expressão exata, a forma fechada para a emoção e a ideia. E é com certo ar de derrota que ele simbolistamente confessa, nos dois tercetos, só conseguir alcançar o vago, o indefinível, parecendo nesse momento tender definitivamente para esta escola.

Após Amadeu Amaral chegamos a um dos casos mais estranhos da poesia brasileira, o do poeta cearense José Albano (1882-1923), cronologicamente inserido no período, embora de todo indefinível na estética de sua época. Cultor entusiasta do Quinhentismo, para quem a língua portuguesa e a poesia nela escrita viviam mais de três séculos de incontornável decadência, é num estilo voluntariamente anacrônico, camoniano, que ele escreve a sua pequena e preciosa obra poética, antes de morrer na França, em lamentável miséria. Como disse Jorge Luis Borges, todos estamos condenados a sermos de nossa época, ainda que na negação dela, caráter tão de uma época quanto qualquer outro, donde a presença de José Albano no quadro do Pré-modernismo, o único em que poderia estar.

Dois anos mais novo do que ele é o nome central e máximo da poesia pré-modernista brasileira, Augusto dos Anjos (1884-1914), no qual atingimos a categoria do gênio. A filiação simbolista de Augusto dos Anjos é evidente, apesar de sua métrica implacavelmente eliminadora de hiatos, que o aproximaria formalmente do Parnasianismo. Mas a verdade é que nenhum dos nossos parnasianos escreveria um decassílabo impossível – arriscaremos esta palavra – como este, provavelmente o verso mais duro da poesia brasileira: “Pego de um fósforo. Olho-o. Olho-a ainda. Risco-o.”

A primeira maneira de Augusto dos Anjos é, de fato, caudatária de Cruz e Sousa, o primeiro poeta moderno – não modernista – do Brasil. Vários de seus sonetos da primeira fase apresentam um andamento bastante análogo aos daqueles dos *Últimos sonetos* do poeta catarinense, existindo, ainda nesse momento, obras-primas ortodoxamente simbolistas, como “Vandalismo”. Mas em sua precoce maturidade

Augusto dos Anjos chega a um Expressionismo *sui generis*, absolutamente pessoal, um Expressionismo *avant la lettre*, cujos momentos mais altos se encontram nos gigantescos poemas, gigantescos em todos os sentidos, “As cismas do Destino” e “Os Doentes”. Na verdade, sempre consideramos Augusto dos Anjos como uma vertente expressionista do Simbolismo brasileiro, inclusive propondo uma “Trindade Simbolista”, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, em tudo superior à famosa “Trindade Parnasiana”, que a empanou social e esteticamente em todos os sentidos. A verdade, no entanto, é que qualquer classificação de sua obra resulta melindrosa, como no caso de um Cesário Verde, a influência decisiva na gênese das suas inconfundíveis quadras de decassílabos, onde as mais espantosas, as mais iluminadoras metáforas se sucedem pletoricamente. Com Augusto dos Anjos, por outro lado, é que surge na nossa poesia a visão sem máscara de um Brasil real, pleno de miseráveis, tuberculosos, leprosos, bêbados, prostitutas, mendigos, idiotas, papudos, índios humilhados, negros ofendidos, a verdadeira dança macabra do lado escuro da nacionalidade que o poeta orchestra genialmente em “Os Doentes”. Sob esse aspecto é impossível não o comparar a Euclides da Cunha – aproximação já agudamente sugerida por Manuel Bandeira, crítico brilhante que sempre foi. O *Eu*, de certa maneira, foi para a poesia brasileira, dez anos depois, o que *Os sertões* fora para a prosa e o pensamento nacionais. Curiosamente, os parnasianos sempre se consideraram realistas, dado o caráter escultórico, solar, plástico da ideologia da escola, enquanto os simbolistas seriam os vaporosos, os nefelibatas, vagos, imprecisos e inexatos como a música. Mas foi com eles, mais exatamente com o Cruz e Sousa de *Faróis*, que os aspectos considerados por aqueles como apotéticos da realidade entraram na poesia brasileira, levando-a finalmente à modernidade, na longa esteira inaugurada por “*Une charogne*” de Baudelaire. Quando Cruz e Sousa escreve um poema como “Ébrios e cegos”, o último de *Faróis*, inicia-se a poesia moderna no Brasil, e se abre o exato caminho que conduzirá a Augusto dos Anjos, poeta que estaria muito melhor colocado ao lado de seus contemporâneos germânicos ou portugueses, um Georg Trakl, um Gottfried Benn, um Georg Heym, um Fernando Pessoa, um Mário de Sá-Carneiro, do que ao lado de seus conterrâneos de um Parnaso postiço e decadente.

Todos esses aspectos parcialmente sociológicos apenas tangenciam, obviamente, a espantosa grandeza de concepção do poeta paraibano, seu violento misticismo sem fé religiosa específica, sua visão terrível da impossibilidade da cognição, seu assustador desconforto – palavra muito sua – em estar vivo, em ter corpo, em ter consciência, em se saber destinado à morte. Sob todos os aspectos Augusto dos Anjos sobrepõe-se, solitariamente, aos seus mais ou menos contemporâneos aqui recenseados, numa altura inalcançada, em que pese o grande talento de um Raul de Leoni e de alguns outros nomes.

Em breve aprofundaremos várias das ideias que acabamos de expor.

Em seguida a Augusto dos Anjos chegamos a Hermes Fontes (1888-1930), cuja estreia aos vinte anos de idade, em 1908, com *Apoteoses*, foi um dos maiores eventos literários da época no Brasil. Sergipano de origem muito humilde, nascido em Boquim, inteligência precocíssima, poeta dotado de grande força verbal e de um virtuosismo métrico e rítmico consumado, é impossível classificá-lo em qualquer das duas escolas que pontificavam na época. Sua teoria formal anunciada no prefácio de *Apoteoses*, apontá-lo-ia sem dúvida como um parnasiano tardio, mas a sua poesia em si mesma nega isso. Com o tempo, Hermes Fontes aproximar-se-ia crescentemente do verso polimétrico, não do verso livre, e a homenagem a Cruz e Sousa no belo soneto “O carvão e o diamante”, do qual voltaremos a falar em breve, não pode deixar dúvidas sobre a sua dívida para com o Simbolismo. Após a estreia retumbante, Hermes Fontes experimentará uma longa e dolorosa decadência, traído pela mulher, desempregado pela Revolução de 30, atropelado pelo Modernismo – não esqueçamos da *boutade* de Mário de Andrade sobre “Hermes Fontes e Martins Fontes, tão pouco fontes” – até suicidar-se na noite de Natal – data sempre cara aos suicidas – como Raul Pompeia trinta e cinco anos antes, de 1930.

Após Hermes fontes é preciso lembrar o gaúcho Felipe d’Oliveira (1890-1933), outro poeta que se converteria ao Modernismo, com seu livro *Lanterna verde*, de 1926, após anos de atividade na revista

Fon-Fon e da publicação de *Vida extinta*, em 1911, com uma poesia muito devedora ao Simbolismo. Seu poema com justiça mais famoso, “O epitáfio que não foi gravado”, pertence à sua fase definitiva e ao seu segundo e último livro. É difícil, no caso de Felipe d’Oliveira, separar a obra da memória do indivíduo cultuada por seus contemporâneos, a do dândi, do esportista, do homem de grande beleza física, do simpaticante gratuito da Revolução Constitucionalista de 1932, adesão que o levou ao exílio e à morte precoce, em acidente de carro na França, no ano seguinte.

Conterrâneo e quase contemporâneo de Augusto dos Anjos, de quem foi amigo na juventude e sobre quem deixou um importante depoimento, Raul Machado (1891-1954), que teve próspera carreira na magistratura, chegou a ter um razoável nome nacional como poeta, estando hoje quase totalmente esquecido

Nascida em 1893, Gilka Machado teria, como Hermes Fontes, uma estreia retumbante com *Cristais partidos*, em 1915, confirmada por *Estados de alma*, de 1917, mesmo ano da estreia de Manuel Bandeira. Em relação à forma, suas origens eram muito mais próximas do Parnasianismo do que da escola divergente. O lado confessional da poetisa em sua situação de mulher, seu feminismo evidente, o erotismo claro ou difuso de muitos de seus poemas, uma espécie de quase pan-erotismo, causaram grande impacto e até certo escândalo na época, o que manteve sempre acesa a lembrança do seu nome, apesar da sua muito clara decadência a partir da década de 1930, seguida por um crescente recolhimento até a sua morte, em 1980.

Ronald de Carvalho (1893-1935), que, como Felipe d’Oliveira, e no mesmo ano, 1926, se converteria ao Modernismo com *Toda América*, deu início à sua obra com uma poesia na exata equidistância das duas postulações estéticas dominantes da época, como já mencionamos, especialmente em *Poemas e sonetos*, de 1919, e nos *Epigramas irônicos e sentimentais*, de 1922. Tendo sido um dos diretores da revista *Orpheu* em Portugal, em 1915, ao lado de alguns autores geniais, manteve-se fiel, até antes do seu último livro, a uma poesia mais em surdina. Diplomata, homem de requintada cultura europeia, faleceu em 1935, como chefe de gabinete da Presidência da República, em consequência de um estúpido acidente de automóvel no centro do Rio de Janeiro, coisa rara na época.

Mineiro do Serro, Murilo Araújo (1894-1980) estrearia em 1917, com *A galera*. Poeta de obra vasta e constante, faria parte do grupo ligado à revista *Festa*, uma espécie de vertente carioca do Modernismo, de tendência espiritualizante, sem jamais renegar sua genealogia simbolista, junto a nomes como Tasso da Silveira e Cecília Meireles. Faleceu no Rio de Janeiro no mesmo ano que Gilka Machado.

Posição semelhante é a do recém-mencionado Tasso da Silveira (1895-1968), embora em seu caso o viés religioso, católico, seja mais marcante, e a variedade de registros menos rica que a de Murilo Araújo.

De seu mesmo ano de nascimento é o segundo grande nome da poesia pré-modernista entre nós, depois de Augusto dos Anjos, Raul de Leoni (1895-1926). De família rica, de grande beleza física, assim como Felipe d’Oliveira, o autor de *Luz mediterrânea* nasceu em Petrópolis e estreou em 1918 com uma *plaque* intitulada *Ode a um poeta morto*, homenagem ao recém-falecido Olavo Bilac, o que poderia indicar uma filiação parnasiana que não se confirmaria, sendo inclusive esse poema escrito em versos polimétricos, forma a que o autor voltaria em muitos outros do seu livro principal, sempre numa indecisão que nem se afasta do verso medido nem alcança o verso livre. *Luz mediterrânea*, publicado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, é um dos grandes livros da poesia brasileira, embora, na nossa opinião, muito mais nos sonetos do que nos poemas em versos polimétricos já mencionados, onde a aparente maior liberdade formal parece conduzir o poeta a um certo prosaísmo sentencioso, de que os sonetos se encontram perfeitamente livres mercê da excelência musical de todos eles. Guardando uns poucos traços do Parnasianismo, com algumas características simbolistas marcantes e muito de inclassificável, Raul de Leoni é um dos poetas mais elegantes – coisa difícil de definir, mas fácil de perceber – da poesia brasileira, a grande distância do barroco, pletórico, desesperado e às vezes alucinado Augusto dos Anjos, pelo qual ele nutria, aliás, a maior admiração. Um dos maiores sonetistas brasileiros, talvez suas melhores qualida-

des possam ser bem percebidas num soneto magistral como “Eugenia” (também nomeado “Argila”, título menos estigmatizado pelo politicamente correto do que o anterior), sem dúvida um dos mais eficazes poemas já escritos em português para cortejar uma mulher. Como poderemos constatar, as referências à Antiguidade clássica neste soneto não possuem absolutamente nada de *Kitsch* ou de *pompier*, como tantas vezes o sentimos nos parnasianos ortodoxos, quando lançam mão dessas mesmas referências:

ARGILA

Nascemos um para o outro, dessa argila
De que são feitas as criaturas raras;
Tens legendas pagãs nas carnes claras
E eu tenho a alma dos faunos na pupila...

Às belezas heroicas te comparas
E em mim a luz olímpica cintila,
Gritam em nós todas as nobres taras
Daquela Grécia esplêndida e tranquila...

É tanta a glória que nos encaminha
Em nosso amor de seleção, profundo,
Que (ouço ao longe o oráculo de Elêusis)

Se um dia eu fosse teu e fosses minha,
O nosso amor conceberia um mundo
E do teu ventre nasceriam deuses...

Grande amigo de Rodrigo de Melo Franco e de Manuel Bandeira, tuberculoso, e, no dizer deste último, mau doente, por não se conformar à férrea disciplina que exigia então a cura da doença, Raul de Leoni morreu aos 31 anos, em 1926, deixando posição assegurada no corpo da poesia brasileira.

Ribeiro Couto (1898-1963), que estreou em 1921 com *O jardim das confidências*, foi outro autor que aderiu ao Modernismo, talvez de forma mais visível em sua prosa de ficção do que em sua poesia, que nunca se afastou totalmente de uma musicalidade muito próxima do Pós-simbolismo e de uma ambiência que poderíamos dizer penumbriata. Embaixador, deixou uma vasta obra poética, com alguns interessantes títulos em francês, falecendo, aliás, em Paris.

De 1902, o mesmo ano em que nasce Carlos Drummond de Andrade, um ano após o nascimento de Cecília Meireles e de Murilo Mendes – dados puramente curiosos sobre o destino das gerações – é o poeta carioca Moacir de Almeida (1902-1925), jornalista oriundo de família simples do subúrbio, que morreria tuberculoso com apenas 23 anos, deixando um único e poderoso livro de versos, *Gritos bárbaros*, do ano de sua morte, reunindo muitos poemas que publicara desde bastante jovem na imprensa. A classificação estética de Moacir de Almeida é das mais difíceis. Ainda que formalmente bastante próximo do Parnasianismo, sua poesia, de admirável força verbal, parece toda dominada por uma espécie de Romantismo subjacente – ousaríamos mesmo dizer Condoreirismo – que faz dela um caso *sui generis*. A excelência formal e o poder de seus versos só nos podem fazer lamentar a sua tão precoce desaparecimento, não havendo outra classificação para a sua obra do que justamente a que por cronologia aqui lhe outorgamos.

Do mesmo ano e também do Rio de Janeiro é Onestaldo de Pennafort (1902-1987), com quem fechamos o presente elenco mínimo e necessário, aliás o último a desaparecer de todo o grupo. Estre-

ando em 1921 com *Escombros floridos*, sua poesia se aproximará mais tarde de certas vertentes do Modernismo, sem nunca se afastar totalmente, no entanto, da estética algo híbrida do momento de sua estreia. Ensaísta, tradutor bastante famoso de teatro e poesia, Onestaldo de Pennafort faleceu na sua cidade natal aos 85 anos de idade.

É nesse momento, nessa passagem do Simbolismo para o que foi designado como Pré-modernismo, que desponta entre nós a poesia moderna, que começa a surgir na obra de Cruz e Sousa e se firma definitivamente na de Augusto dos Anjos, poeta que durante décadas permaneceu incompreendido ou simplesmente alijado pela crítica bem-pensante, com as raras exceções, na primeira hora, de um Órris Soares, de um Murilo Araújo, do mais uma vez lembrado Hermes Fontes, do grande cronista e polemista Antônio Torres, e, décadas mais tarde, de um Otto Maria Carpeaux, que o dizia categoricamente o mais original poeta de toda a literatura brasileira, de um Carlos Drummond de Andrade, que deixou uma página brilhante a respeito do *Eu*, de um Carlos Burlamaqui Kopke, ou de um grande crítico de poesia – essa coisa tão rara – como Fausto Cunha. A consagração de Augusto dos Anjos nasceu do fascínio popular, graças a uma pujança e a um poder encantatório que consegui passar por cima do seu vocabulário muito vasto e tantas vezes muito erudito, como o foi, em prosa, o de um Euclides de Cunha.

A definição do que seja poesia moderna é complexa e de características díspares, embora a sua percepção se imponha, como na muito justamente célebre definição de liberdade dada por Cecília Meireles no *Romanceiro da Inconfidência*.

Liberdade – essa palavra,
que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique,
e ninguém que não entenda!

Há, nessa caracterização, um elemento formal, eficiente mas não suficiente, assim como um incontornável elemento temático, este último obviamente ligado à civilização urbana e à aceleração tecnológica da vida, elemento muito claro no Futurismo italiano, embora a obra máxima que ele tenha produzido seja a “Ode triunfal”, de Fernando Pessoa, num país, diga-se de passagem, periférico e ainda altamente agrário e extrativista do sul da Europa.

Certos títulos, no entanto, são como marcos miliares aos quais não se pode fugir, como o *Leaves of grass*, de Walt Whitman, cuja primeira edição, depois várias vezes ampliada, data de 1855. Sua forma, entre os versos livres e os versículos bíblicos, têm importância nessa caracterização, assim como a sua apologia voluntária da civilização de massa e da democracia ocidental sua contemporânea.

Na França, berço principal da própria, Baudelaire recebeu o justíssimo epíteto de “pai da poesia moderna”, o criador daquele *frisson nouveau* percebido por Victor Hugo em *Les Fleurs du Mal*. Se Baudelaire é o pai, o próprio Hugo seria o “avô”, o que também já foi dito inúmeras vezes, e que é a pura verdade, bastando para confirmá-lo a leitura da parte final do “*Tristesse d’Olympio*”, essa poema insuperável da poesia amorosa do Ocidente, ou a impressionante abertura da *Legende des Siècles*, “*La vision d’où est sorti ce livre*”.

A colaboração com o inconsciente, bem como a não recusa ao horrível, começa a se firmar nesses autores, e terá como uma de suas formas de eleição o poema em prosa, inaugurado pelo tão pouco lembrado Aloysius Bertrand – que talvez nunca tenha imaginado a importância do caminho que abria para seus pósteros na poesia ocidental – com *Gaspard de la Nuit*, de 1842, seguido por essa grande obra sobre a cidade moderna que são os *Petites poèmes en prose*, de Baudelaire, publicados postumamente em livro, em 1869, depois do que aparecerão os títulos fundamentais que são *Une saison en Enfer*, de Rimbaud, onde trechos líricos se mesclam à prosa, em 1873, e *Les illuminations*, idem, aparecidas em

livro em 1886. Imediatamente antes do primeiro Rimbaud, também em prosa, temos essa obra fulcral do franco-uruguaio Isidore Ducasse, sob o pseudônimo de Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, onde a colaboração do inconsciente na gênese do poema aparece com força inédita, em 1869. Na língua portuguesa a cidade moderna surge de forma definidora em Cesário Verde, o Cesário do passeio noturno de “O sentimento de um ocidental”, através de umas dessas *villes tentaculaires* mais tarde cantadas por Verhaeren, tendo exercido o poeta lisboeta seminal influência em Augusto dos Anjos, ambos, aliás, escrevendo na mais heterodoxa forma fixa, de exatidão parnasiana, excetuando os excessos que poderíamos chamar de expressionistas de certos versos do poeta paraibano. Daí a inanidade de algumas frases sobre a poesia que adquiriram popularidade imensa, o “Não há poesia revolucionária sem forma revolucionária” de Maiakóvski, seja lá o que signifique “poesia revolucionária”, fora do seu sentido historicamente estrito, ou a ainda mais célebre e mais nefasta frase de Mallarmé – ainda que seja perceptível o que de fato ele quis dizer com ela – outro dos pais da poesia moderna, ao afirmar que a “A poesia se faz com palavras, não com ideias”, embora a única coisa que se faça apenas com palavras seja um dicionário ortográfico.

A poesia moderna, às vésperas do *soi disant* Pré-modernismo, nasce entre nós, insistimos, com Cruz e Sousa, e com o segundo dos seus livros de versos, *Faróis*. A sua obra, fruto de um esforço de elevação técnica e expressiva como não conhecemos outro igual na poesia brasileira, pode ser dividida quase como um concerto, o *allegro*, às vezes próximo do delírio verbal, de *Broquéis*, o *adagio* de *Faróis*, e o *andante maestoso* dos *Últimos sonetos*, um dos títulos mais altos da poesia da nossa língua. Embora o Expressionismo de Augusto dos Anjos tenha o seu antecessor imediato no segundo título, a forma de alguns de seus sonetos da primeira fase vêm do último, bastando para comprová-lo, por exemplo, “Eterna mágoa”, muito popular, embora não seja uma de suas obras-primas, cujo estrutura, o andamento, e de certa maneira até mesmo o título, derivam diretamente daquele livro póstumo – como *Faróis* já o fora – de Cruz e Sousa.

A presença deste último, a vida mais trágica da literatura brasileira, e isso apesar do naufrágio social – podemos dizer assim – do Simbolismo entre nós, manteve-se muito vasta, o que pode ser comprovado até pelos poemas que lhe foram escritos em homenagem. Há um soneto de Bilac em *Tarde*, seu último livro, todo composto por essa então mais do que prestigiosa e dominante forma fixa, onde elementos simbolistas são claramente identificáveis, e publicado poucos meses após a sua morte, que uma velha e aparentemente bem fundamentada tradição afirma ser inspirado em Cruz e Sousa, o que seria uma espécie de *mea culpa* do mais popular dos nossos parnasianos, embora, como no caso de todas as tradições, não o possamos comprovar:

DIAMANTE NEGRO

Vi-te uma vez, e estremei de medo...
 Havia susto no ar, quando passavas:
 Vida morta enterrada num segredo,
 Letárgico vulcão de ignotas lavas.

Ias como quem vai para um degredo,
 De invisíveis grilhões as mãos escravas,
 A marcha dúbia, o olhar turvado e quedo
 No roxo abismo das olheiras cavas...

Aonde ias? aonde vais? Foge o teu vulto;
 Mas fica o assombro do teu passo errante,
 E fica o sopro desse inferno oculto,

O horrível fogo que contigo levas,
 Incompreendido mal, negro diamante,
 Sol sinistro e abafado ardendo em trevas

A dívida do último Bilac ao Simbolismo foi percebida até pelo insuspeito Mário de Andrade, no artigo da série “Mestres do Passado”, publicados no *Jornal do Comércio* de São Paulo em agosto de 1921, dedicado ao autor de *Via-Láctea*, em meio a outros dedicados a Raimundo Correia, Francisca Júlia, Alberto de Oliveira e Vicente de Carvalho, ao último dos quais ele confessadamente jamais perdoara o fato de ele não lhe haver respondido, nem com um bilhete, à oferta do seu livro de estreia, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Comentando, no artigo citado, o soneto “O cometa”, de Bilac, exclama o autor da *Pauliceia desvairada*: “Reli. Tornei a reler. Creio mesmo que treli. Qual! não compreendia! Que diabo! Olavo fizera simbolismo! ou coisa que o valha? Não podia ser!”

Se a homenagem de Bilac a Cruz e Sousa é e continuará sendo uma conjectura, já que baseada em tradição oral, no caso de Hermes Fontes, em outro soneto admirável, e que também traz a palavra “diamante” no título, ela é explícita, o que não é de se estranhar pelos muitos elementos simbolistas presentes na sua poesia, e apesar, como já lembramos, da teorização formal ultraparnasiana do prefácio do seu célebre livro de estreia, *Apoteoses*:

O CARVÃO E O DIAMANTE

Pensando em Cruz e Sousa

Teceis, Senhor, de insólitos contrastes,
 A matéria que jaz e a essência que erra.
 Foi das classes humílimas da Terra
 Que o vosso filho e intérprete tirastes.

Fizestes, lado a lado, o abismo e a serra...
 E aos astros, nos seus rútilos engastes,
 Destes a luz eterna, e os distanciastes
 Lá longe, como a alguém que se desterra!

No carvão escondestes o diamante.
 E ocultastes as pérolas, sob a água,
 E os oásis, sob a areia transitória,

E foi à alma de um negro agonizante
 Que houvestes a mais pura flor da Mágoa
 E a dor mais alta pelo Amor e a Glória!

O mais curioso nessa passagem do Cruz e Sousa de *Faróis* para o Augusto dos Anjos de *Eu*, primeiro vagido da nossa poesia moderna, é ela haver-se concretizado sob a égide de uma estética expressionista, coisa inesperada num povo solar e pretensamente alegre como tudo faz para aparentar ser o povo brasileiro.

Obviamente pode-se contestar tal atribuição, tudo dependendo do grupo literário a que pertença cada crítico. Nome que foi levantado como um dos possíveis predecessores da poesia moderna entre nós, como é sobejamente sabido, foi o de Sousândrade, mas tanto nas *Harpas selvagens* como na quase totali-

dade d’*O Guesa*, assim como nos dispersos, para nos atermos às partes “tradicionais” de sua poesia, o que se constata – bem longe de tal feito, ainda que não impossível, pelo seu insuficiente rendimento mesmo no registro mais vulgarmente típico de sua geração – é uma marcante deficiência técnica, uma invariável dança do verso entre a dureza e a frouxidão. O verso de Sousândrade é quase sempre um instrumento desconfortável, uma roupa geralmente muito apertada ou muito larga para o corpo do que quer conter. Daí, em parte, o verbalismo absolutamente oco de alguns versos, recheados de adjetivos sem função alguma. Aproveitando o ensejo, lembramos que jamais houve, como tentaram teorizar de meio século para cá, qualquer problema no uso do adjetivo em si, Camões, que sob este aspecto nos parece insuperável, compôs alguns dos mais inolvidáveis versos da língua enfileirando-os. É curioso que a crítica que criou no Brasil o que sempre chamamos de fetichismo da objetividade, a poesia “substantiva”, etc., tenha preparado a apoteose do autor de versos como esses: “O azul sertão, formoso ou deslumbrante”; “Tal bonina quereis, pura, cheirosa?”; “Circundado de gelos mudos, alvos,” entre centenas e centenas de outros, ou de comparações absolutamente desastradas como esta, bem no início d’*O Guesa*: “Lá, onde o ponto do condor negreja, / Cintilando no espaço como brilhos / D’olhos...”. Resta-lhe o plurilinguismo, motivo central da canonização do seu curioso “Inferno de Wall Street” e do “Tatuturema”, além da própria temática, embora o uso do plurilinguismo seja velho como a Humanidade, passando do alexandrinismo às bizarrices barrocas, do soneto tetralíngue de Góngora – e há muitos do gênero entre os nossos poetas dos séculos XVII e XVIII – até os jogos de Rabelais, o latim macarrônico de Gil Vicente e de tantos outros e os bestialógicos mais diversos, tudo sempre numa ambiência satírica, como é exatamente o caso. Outra coisa que cria a ilusão da possível modernidade de Sousândrade é ter ele sido um homem ligado aos Estados Unidos, numa época em que seus contemporâneos eram invariavelmente muitos mais ligados ao Velho Mundo. Como a Grande República do Norte acabou por se tornar potência hegemônica, a sua poesia adquiriu essa espécie de pátina ao contrário.

A verdade é que o Expressionismo, em tudo o que ele pode encontrar de cenários hediondos num país do Terceiro Mundo, aparece explicitamente em *Faróis*, como comprovamos nesta terrível visão da última miséria a que poderia chegar o proletariado, ou, melhor dizendo, o lumpesinato urbano, num país saído havia uma década do regime da Escravatura:

ÉBRIOS E CEGOS

Fim de tarde sombria.
Torvo e pressago todo o céu nevoento.
Densamente chovia.
Na estrada o lodo e pelo espaço o vento.

Monótonos gemidos
Do vento, mornos, lânguidos, sensíveis:
Plangentes ais perdidos
De solitários seres invisíveis...

Dois secretos mendigos
Vinham, bambos, os dois, de braço dado,
Como estranhos amigos
Que se houvessem nos tempos encontrado.

Parecia que a bruma
Crepuscular os envolvia, absortos
Numa visão, nalguma
Visão fatal de vivos ou de mortos.

E de ambos o andar lasso
Tinha talvez algum sonambulismo,
Como através do espaço
Duas sombras volteando num abismo.

Era tateante, vago
De ambos o andar, aquele andar tateante
De ondulação de lago,
Tardo, arrastado, trêmulo, oscilante.

E tardo, lento, tardo,
Mais tardo cada vez, mais vagaroso,
No torvo aspecto pardo
Da tarde, mais o andar era brumoso.

Bamboleando no lodo,
Como que juntos resvalando aéreos,
Todo o mistério, todo
Se desvendava desses dois mistérios:

Ambos ébrios e cegos,
No caos da embriaguez e da cegueira,
Vinham cruzando pegos
De braço dado, a sua vida inteira.

Ninguém diria, entanto,
O sentimento trágico, tremendo,
A convulsão de pranto
Que aquelas almas iam turvescendo.

Ninguém sabia, certos,
Quantos os desesperos mais agudos
Dos mendigos desertos,
Ébrios e cegos, caminhando mudos.

Ninguém lembrava as ânsias
Daqueles dois estados meio gêmeos,
Presos nas inconstâncias
De sofrimentos quase que boêmios.

Ninguém diria nunca,
Ébrios e cegos, todos dois tateando,
A que atroz espelunca
Tinham, sem vista, ido beber, bambeando.

Que negro álcool profundo
Turvou-lhes a cabeça e que sudário
Mais pesado que o mundo
Pôs-lhes nos olhos tal horror mortuário.

E em tudo, em tudo aquilo,
Naqueles sentimentos tão estranhos.
De tamanho sigilo,
Como esses entes vis eram tamanhos!

Que tão fundas cavernas,
Aqueles duas dores enjaularam,
Miseráveis e eternas
Nos horríveis destinos que as geraram.

Que medonho mar largo,
Sem lei, sem rumo, sem visão, sem norte,
Que absurdo tédio amargo
De almas que apostam duelar com a morte!

Nas suas naturezas,
Entre si tão opostas, tão diversas,
Monstruosas grandezas
Medravam, já unidas, já dispersas.

Onde a noite acabava
Da cegueira feral de atros espasmos,
A embriaguez começava
Rasgada de ridículos sarcasmos.

E bêbadas, sem vista,
Na mais que trovejante tempestade,
Caminhando a conquista
Do desdém das esmolas sem piedade,

Lá iam, juntas, bambas,
– Acorrentadas convulsões atrozes –,
Ambas as vidas, ambas
Já meio alucinadas e ferozes.

E entre a chuva e entre a lama
E soluços e lágrimas secretas,
Presas na mesma trama,
Turvas, flutuavam, trêmulas, inquietas.

Mas ah! torpe matéria!
Se as atritassem, como pedras brutas,
Que chispas de miséria
Romperiam de tais almas corruptas!

Tão grande, tanta treva,
Tão terrível, tão trágica, tão triste,
Os sentidos subleva,
Cava outro horror, fora do horror que existe.

Pois do sinistro sonho
 Da embriaguez e da cegueira enorme,
 Erguia-se, medonho,
 Da loucura o fantasma desconforme.

A partir desse molde, unido à forte e definitiva influência de Cesário Verde, é que Augusto dos Anjos – que tem igualmente fortes e, à luz da cronologia, rigorosamente inexplicáveis similitudes com o poeta argentino Alfafuerte – introduz aquele famoso *frisson nouveau* no Brasil, com a publicação do *Eu*, em 1912. Já na primeira e célebre quadra de “As cismas do Destino” deparamo-nos com aquela impressão de absurdo e desamparo que envolve o homem moderno:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
 Eu, indo em direção à casa do Agra,
 Assombrado com a minha sombra magra,
 Pensava no Destino, e tinha medo!

Do indivíduo, no entanto, essa dança macabra passa para toda a coletividade em “Os Doentes”, no qual encontramos, por exemplo, esse impressionante exemplo de enumeração caótica, ou visão simultaneísta do mundo fenomenal:

Como o machucamento das insônias
 Te estraga, quando toda a estuada Ideia
 Dás ao sôfrego estudo da ninfeia
 E de outras plantas dicotiledôneas!

A diáfana água alvíssima e a hórrida áscua
 Que da ígnea flama bruta, estriada, espirra;
 A formação molecular da mirra,
 O cordeiro simbólico da Páscoa;

As rebeladas cóleras que rugem
 No homem civilizado, e a ele se prendem
 Como às pulseiras que os mascates vendem
 A aderência teimosa da ferrugem,

O orbe feraz que bastos tojos acres
 Produz; a rebelião que, na batalha,
 Deixa os homens deitados, sem mortalha.
 Na sangueira concreta dos massacres;

Os sanguinolentíssimos chicotes
 Da hemorragia; as nódoas mais espessas,
 O achatamento ignóbil das cabeças,
 Que ainda degrada os povos hotentotes;

O Amor e a Fome, a fera ultriz que o fojo
 Entra, à espera que a mansa vítima o entre,
 — Tudo que gera no materno ventre
 A causa fisiológica do nojo;

As pálpebras inchadas na vigília,
As aves moças que perderam a asa,
O fogão apagado de uma casa,
Onde morreu o chefe da família;

O trem particular que um corpo arrasta
Sinistramente pela via-férrea,
A cristalização da massa térrea,
O tecido da roupa que se gasta;

A água arbitrária que hiulcos caules grossos
Carrega e come; as negras formas feias
Dos aracnídeos e das centopeias,
O fogo-fátuo que ilumina os ossos;

As projeções flamívoras que ofuscam,
Como uma pincelada rembrandtesca,
A sensação que uma coalhada fresca
Transmite às mãos nervosas dos que a buscam;

O antagonismo de Tifon e Osíris,
O homem grande oprimindo o homem pequeno,
A lua falsa de um parasselena,
A mentira meteórica do arco-íris;

Os terremotos que, abalando os solos,
Lembram paióis de pólvora explodindo,
A rotação dos fluidos produzindo
A depressão geológica dos polos;

O instinto de procriar, a ânsia legítima
Da alma, afrontando ovante aziagos riscos,
O juramento dos guerreiros priscos
Metendo as mãos nas glândulas da vítima;

As diferenciações que o psicoplasma
Humano sofre na mania mística,
A pesada opressão característica
Dos 10 minutos de um acesso de asma;

E, (conquanto contra isto ódios regougues)
A utilidade fúnebre da corda
Que arrasta a rês, depois que a rês engorda,
A morte desgraçada dos açougues...

Tudo isto que o terráqueo abismo encerra
Forma a complicação desse barulho
Travado entre o dragão do humano orgulho
E as forças inorgânicas da terra!

Por descobrir tudo isso, embalde cansas!
Ignoto é o gérmen dessa força ativa
Que engendra, em cada célula passiva,
A heterogeneidade das mudanças!

Nenhuma das numerosas classes de deserdados da sociedade brasileira daquela passagem do século XIX para o XX será esquecida nesse afresco de desgraças, como é o caso do índio, apenas para usar a ordem cronológica da aparição de cada uma delas sobre o nosso território:

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória,
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso,
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!

Como quem analisa uma apostema,
De repente, acordando na desgraça,
Viu toda a podridão de sua raça...
Na tumba de Iracema!...

Ah! Tudo, como um lúgubre ciclone,
Exercia sobre ele ação funesta
Desde o desbravamento da floresta
À ultrajante invenção do telefone.

E sentia-se pior que um vagabundo
Microcéfalo vil que a espécie encerra,
Desterrado na sua própria terra,
Diminuído na crônica do mundo!

A hereditariedade dessa pecha
Seguiria seus filhos. Dora em diante
Seu povo tombaria agonizante
Na luta da espingarda contra a flecha!

Veio-lhe então, como à fêmea vêm antojos,
Uma desesperada ânsia improfícua
De estrangular aquela gente iníqua
Que progredia sobre os seus despojos!

Mas, diante à xantocroide raça loura,
Jazem, caladas, todas as inúbias,
E agora, sem difíceis nuanças dúbias,
Com uma clarividência aterradora,

Em vez da prisca tribo e indiana tropa
A gente deste século, espantada,
Vê somente a caveira abandonada
De uma raça esmagada pela Europa!

Poeta-vate, etimologicamente, pois, aquele tomado pelo dom do vaticínio, Augusto dos Anjos nunca deixa de nos surpreender com as suas antevistas de um mundo que não alcançaria, morto muito precocemente aos trinta anos de idade, por uma malfadada pneumonia em era anterior ao advento dos antibióticos. Não há como não entrever o Surrealismo à leitura de um soneto como “O caixão fantástico”. Não há como não pensar na utilização da energia nuclear perante um verso do “Monólogo de uma Sombra” como: “A energia intra-atômica liberta”.

Não há como não nos recordarmos da corrida espacial defronte a esses dois espantosos tercetos que encerram o soneto “Solilóquio de um visionário”, inclusive com o requinte da nomeação exata do que seria o combustível dos foguetes:

Vestido de hidrogênio incandescente,
Vaguei um século, improficuamente,
Pelas monotonias siderais...

Subi talvez às máximas alturas,
Mas, se hoje volto assim, com a alma às escuras,
É necessário que inda eu suba mais!

Da mesma maneira que é difícil ler a quadra final de “Os Doentes”:

E eu, com os pés atolados no Nirvana,
Acompanhava, com um prazer secreto,
A gestação daquele grande feto,
Que vinha substituir a Espécie Humana!

sem que nos venha à memória o plano final do *2001*, de Stanley Kubrik.

Em toda a obra de Augusto dos Anjos é de se destacar a incorporação à poesia de um vocabulário violentamente apoético pelos cânones clássicos, de um léxico da realidade cotidiana, reles, diária, mesquinha – para não falar do técnico e do científico, da mesma forma de utilização lírica tradicionalmente inimaginável – que abre as portas para uma invasão da arte no campo da realidade em seu sentido mais concreto, mais uma das características da poesia moderna. Se há algo de realmente específico, original, na poesia mundial do último século e meio, é essa conquista do território do banal, essa capacidade nova e extraordinária de extrair o sublime das áreas mais reles da realidade. Como disse Baudelaire: “*J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or*”. O mesmíssimo em relação ao horrível, ao feio, ao desagradável, ainda que a sua utilização, mesmo que sempre marginal ao Classicismo, seja velha como a arte, pelo menos tão ancestral quanto o pé de Filoctetes na tragédia de Sófocles, explodindo periodicamente no *memento mori* da arte cristã ou no mórbido do Maneirismo e do Barroco, em jacentes cobertos de vermes ou nas moralidades claro-escuras de um Valdés Leal. E isso fizeram na nossa língua o português Cesário Verde, o também português Antônio Nobre em “Lusitânia no Bairro Latino”, e o nordestino Augusto dos Anjos. Muito mais importante, no seu caso, do que o vocabulário científico, muito mais característico e decisivo para a história de nossa poesia, é o uso feito por ele dessas palavras, reflexos da realidade em si, que dificilmente encontraríamos num poema de Alberto de Oliveira, de Martins Fontes ou de Olavo Bilac: fogão, bacia, ferrolho, escarradeira, cuspo, querosene, colher, lixo, mulambo, entre muitíssimas outras. Sem ser de maneira nenhuma um realista, consciente de que a simples reprodução do real não alcança o âmago essencial da realidade sem se valer para isso dos artifícios da arte, o poeta

do *Eu* lança mão deles, tal como seu colega lisboeta, para atingir esse manancial virgem e inesgotável de criação estética e compreensão humana, podendo fazer sua a declaração quase goethiana de Serguei Eisenstein: “Não sou um realista; afasto-me do realismo para atingir a realidade”. Ou o exemplo pictórico extremo e decisivo de um Van Gogh.

O que é um fato crítico quase escabroso é a inexistência de uma menção, uma única que seja, a seu nome e à sua obra por parte dos próceres do movimento modernista, muito preocupados, por outro lado, em atacar um quase matusalêmico Alberto de Oliveira, e tudo isso ainda que recebendo dentro do seu grupo mais fechado um poeta que não passava de uma espécie de Júlio Dantas com cor local, Menotti Del Picchia, o que é, aliás, explicitamente reconhecido pelo irrefreavelmente maldizente Oswald de Andrade. Augusto dos Anjos não poderia servir, como não serviu, de chefe de escola ou de inspirador para qualquer outro poeta, pois tão pessoal é a sua obra que todas as tentativas nesse sentido resultaram nos mais lamentáveis ou mesmo ridículos pastiches, mas o puro e simples escamoteamento de um artista dessa altitude só pode ser obra da mais pobre politicagem literária ou da pura má-fé.

Esse Modernismo surgido por negação do Parnasianismo, em vez de por evolução do Simbolismo e do Pós-simbolismo, como ocorreu em quase todo o Ocidente, excetuando-se a específica experiência futurista, que talvez encontre a sua mais remota origem em Walt Whitman, é que explica, entre outras coisas, a dificuldade de empatia, próxima da estupidez, que envolveu a recepção da obra de Fernando Pessoa no Brasil, com as honrosas exceções de sempre, como a de Cecília Meireles, que reunia à requintadíssima sensibilidade que a caracterizava uma grande proximidade com Portugal.

No artigo “Uma suave rudeza”, datado de 4 de junho de 1939, depois publicado em *O empalhador de passarinho*, Mário de Andrade esboça uma tentativa sociológica de explicação do fenômeno, na única alusão sua, ao menos de nosso conhecimento, ao autor de *Mensagem*, e ressaltamos, a seu favor, que a publicação mais ou menos organizada da obra poética de Pessoa só teria início três anos depois:

O Caso de Fernando Pessoa, para esta crônica portuguesa, me parece característico do que afirmo. Os poucos brasileiros meus amigos, mais ou menos versados nessa notável inteligência portuguesa, se asombraram um bocado com a genialidade que lhe atribuem certos grupos intelectuais de Portugal. Ora, nem portugueses nem brasileiros estaremos provavelmente errados nisto. É que Fernando Pessoa representa em certos grupos portugueses uma concretização de ideais múltiplos que nos escapa. E desconfio que à infinita maioria dos portugueses o nosso Machado de Assis estará na mesma posição.

Seguindo Modernismo adentro, bem pior é a afirmação de Marques Rebelo em *O espelho partido*, espécie de *roman fleuve* que na verdade não passava de um livro de memórias em forma de diário, e que estava previsto para sete volumes mas ficou no terceiro, importante painel de mentalidades do Brasil na época que cobre. No segundo volume, *A mudança*, na data de 14 de setembro de 1941, podemos encontrar a seguinte opinião sobre Fernando Pessoa, de cambulhada, aliás, com García Lorca, isso pela boca de um dos personagens, na verdade figuras reais e sobejamente conhecidas da nossa intelectualidade, com os nomes trocados mas de muito fácil identificação, embora não tenhamos a menor dúvida, nesse caso, de que em pleno acordo com a opinião pessoal do autor:

Gitano e hermafrodita, García Lorca é pouco – e nem é heresia, é debiloide mesmo, descarrega Adonias o raio reprobatório – e até quando as circunstâncias do assassinio do mancebo contribuirão para a sua valorização?; Fernando Pessoa, com todos os nomes em que se dividiu, é pouquíssimo, não obstante a idolatria e exegese de Gerson Macário, e até quando a língua portuguesa (de Portugal), cada dia mais pedrosa e imaleável, vem se tornando inimiga da poesia?

“Pouquíssimo” Fernando Pessoa, nem vale a pena tecer comentários, mas não há como tratar do Pré-modernismo brasileiro e suas relações com a crítica, e não só na poesia, nosso tema precípuo aqui, como também em relação à prosa de ficção, sem que se nos imponham determinadas reflexões.

Há simplificações nefastas na percepção vulgar da literatura e das outras artes no Brasil. A pior delas, sem dúvida, é fruto da ideologia do progresso, essa noção da história e da Humanidade como uma superação perene que invadiu o Ocidente a partir do século XVIII, do Iluminismo. Levada ao domínio da arte, tal postulação é das mais desastrosas, criando a ilusão de que o mais recente é sempre superior ao anterior, visão muito fortalecida pela vivência cotidiana do capitalismo tecnológico que é a nossa, no qual, inclusive com certa obsolescência programada, os bens de consumo se superam e se eliminam em rapidez cada vez mais vertiginosa. A questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma catedral, não são computadores, celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropelados por seus congêneres da “última geração”. Só um parvo julgaria que o Modernismo é intrinsecamente superior ao Romantismo, do mesmo modo que esse seria superior ao Barroco, e assim por diante. Picasso não é superior a Van Gogh, nem esse a Rembrandt, nem o próprio a Velázquez ou a Caravaggio, por terem aparecido um depois do outro. A descoberta da perspectiva linear na pintura da Renascença foi um elemento importante na sua aproximação a um certo naturalismo, mas isso não a faz esteticamente superior à obra dos grandes mosaístas bizantinos, já que essa aproximação aristotélica da percepção realista da Natureza não é critério estético, pois, se o fosse, quase toda a magnífica arte da África subsaariana seria carente de valor, a fotografia substituiria completamente a pintura, e o *nec plus ultra* desta seria o Hiper-realismo, o que, naturalmente, não acontece. Esse fenômeno, que sempre nomeamos como ilusão do privilégio da contemporaneidade, se é filosoficamente absurdo, é criticamente desastroso. Nunca existiu homem que não viveu na contemporaneidade, todo ser está condenado a viver nesse átimo que é a atualidade, o único tempo que existe, e julgar que tal atualidade é muito superior a outra é mais um resultado da ideologia do progresso sobre a qual falamos. Muito mais lógica, em termos de estética, é a tradicional ideia de um tempo cíclico, um eterno retorno entre o apogeu e a decadência, entre a idade de ouro e a de ferro, que de fato rege a movimentação circular da expressão artística. Ninguém, em sã consciência, poderia afirmar que a poesia europeia do século XVIII, grande século para a música, foi superior à dos dois séculos que o precederam e à dos dois que vieram depois dele. Possuirá a música ocidental – referimo-nos especificamente à música erudita – deste início de século XXI uma fração sequer da importância que ela teve nos séculos XVIII, XIX e primeira metade do XX? E se falarmos da pintura e da escultura? A rigor, todo o ritmo da história da arte segue um movimento pendular entre uma tendência mais racional, mais contida, mais fria, e outra de maior desbordamento, de excesso, de utilização do irracional, ou seja, todas as formas de Classicismo de um lado, do outro o Barroco, o Romantismo, o Surrealismo, e assim por diante. Há duas estátuas, no Museu do Vaticano, que, a pouca distância uma da outra, sintetizam à perfeição essas duas tendências, o “Apolo de Belvedere” e o “Laocoonte e seus filhos”. Por outro lado, ambas essas postulações podem ser contemporâneas, bastando lembrar, por exemplo, Machado de Assis e Euclides da Cunha, ou Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Toda obra de arte, quando plenamente realizada, vive num presente ubíquo, que é o tempo da grande arte, das cavernas de Altamira, Lascaux e Chauvet até o momento em que estas palavras são lidas. Nenhuma obra de arte envelhece, outro conceito pífio e muitíssimo divulgado, a não ser em sua base física, no *craquelé* da pintura ou na degeneração química da película cinematográfica. O que envelhece na obra de arte é o que nela não se converteu em obra de arte, a escória cronológica e sociológica que não se transformou em arte, numa obra parcialmente frustra. Tudo o que foi feito no passado e que pretensamente “envelheceu”, já era ineficaz, obra de arte frustrada, no momento mesmo de sua criação, e os seus contemporâneos de visão mais aguda ou limpa dos preconceitos de época o puderam perfeitamente perceber. Tudo o que se faz hoje, e que daqui a décadas dirão que “envelheceu”, já está, neste exato momento, “envelhecido”, ou seja, traz elementos de época não transmudados na obra de arte que aparecerão como “envelhecidos”, escandalosamente, dentro de umas tantas décadas, mas que os contemporâneos mais atentos já percebem claramente como tais. Todos esses conceitos que não querem dizer nada, bastante numerosos, solapam muito do pensamento crítico no Brasil. Diversos deles apareceram a partir das vanguardas da década de 1950, início de uma arte que sempre precisou cercar-se de expressões ditas científicas, ou seja, jargão de laboratório, para se sentir segura. Uma das mais curiosas é a chamada “poesia de invenção” da qual foram feitas

mesmo algumas antologias, e onde a palavra é sempre utilizada num sentido sectário e restritivo, nunca com a jubilosa glória da criação com que um Vivaldi, por exemplo, a utilizou em *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Todos sabem o que Graham Bell, Thomas Edison ou Santos Dumont inventaram, mas gostaríamos de saber o que inventaram os poetas antologados sob esse rótulo por aí afora, ou o que deixaram de inventar os que assim não foram classificados. A mesma coisa, só como um exemplo referente à outra arte, para uma expressão como “cinema de arte”, como se alguém falasse de “música de arte” ou “pintura de arte”. A esse conceito sem sentido algum sempre antepusemos o de cinema erudito e cinema popular. Em resumo, o grande problema de parte da crítica no Brasil não está na crítica em si, mas numa prévia deficiência intelectual, para falar por eufemismos.

A popularização desses conceitos de superação cronológica em estética, no Brasil, alcançou mesmo as simplificações mais lamentáveis com a sacralização midiática, a níveis absurdos, da Semana de Arte Moderna, o que só poderia ocorrer sobre uma base de carência cultural trágica. Em 2012 – e provavelmente em todos os anos futuros que terminem com esse numeral acontecerá o mesmo – pudemos ouvir, em plena televisão, que se completavam os 90 anos da descoberta do Brasil pela arte e a literatura brasileiras, ou seja, comemoravam-se 90 anos da Semana de Arte Moderna. Donde poderíamos concluir que Gonçalves Dias, Machado de Assis, Castro Alves, Euclides da Cunha, Raul Pompeia, Monteiro Lobato, Augusto dos Anjos, Hugo de Carvalho Ramos – e a lista poderia ser imensa – nunca trataram do Brasil em suas obras. São todos esses aspectos de raciocínio oco, ou melhor, de não raciocínio, e sobretudo esse vasto arsenal de conceitos falsos, que é preciso tentar evitar no exercício da crítica. Houve entre nós um radical afastamento de qualquer apreciação estética, não sociológica ou outras, e de fato não há obra independente de sua moldura sócio-temporal. Justamente por isso não há por que se furtar, apenas como exemplo, a comentar fatos históricos ou biográficos de importância na gênese de poemas ou de poetas, ou quaisquer representantes de outras artes. Se há obras nas quais a biografia do autor parece, ao menos externamente, de somenos importância, em outras ela é absolutamente definidora. Como, de fato, falar da poesia de um Junqueira Freire, de um Cruz e Sousa ou de um Manuel Bandeira sem a análise de suas respectivas vidas? O que, para certos pedantes, pode parecer excessivo interesse pela *petite histoire* é, nesse e em muitos outros casos, passo inevitável de exegese, do qual não nos afastamos, quando o julgamos necessário, neste texto que aqui se encerra, dedicado a um dos períodos mais mal compreendidos da poesia lírica brasileira.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*

A lógica do código: Spock, Sherlock e os robôs de Asimov

Beto Vianna

Universidade Federal de Sergipe/Letras-Ita

RESUMO

A linguística, apesar do seu vocabulário interacionista, resiste em se livrar da noção de representação, recorrente nas suas mais diversas abordagens teóricas. O conceito de representação é tributário da história profunda da epistemologia ocidental e, mais recentemente, das escolas hegemônicas na filosofia da linguagem e nas ciências cognitivas. Uma consequência da aceitação do pensamento representacionista é o duplo uso do código linguístico: como marcador político (o que conta como linguístico, e quem conta como linguista) e legitimador do seu estatuto de ciência, na academia e para o público leigo. Processos ontogênicos (de desenvolvimento) e coontogênicos (interacionais) dos seres linguajantes ficam fora da análise como corolário dessas escolhas, delimitando o que é e quem está autorizado a fazer ciência da linguagem. Proponho analisar manifestações do universo ficcional como traduções ou respostas culturais à aceitação acadêmica do representacionismo, ao código como fenômeno linguístico, e à invisibilidade dos processos dinâmicos do organismo nas explicações tradicionais e atuais da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Código linguístico. Ficção científica. Coontogenia.

ABSTRACT

Linguistics, despite its interactionist vocabulary, resists getting rid of the notion of representation, pervasive in many of its theoretical approaches. The concept of representation is found in the deep history of Western epistemology and, more recently, in the hegemonic schools within the philosophy of language and the cognitive sciences. One consequence of the acceptance of representationalist thinking is the dual use of the linguistic code: as a political marker (what counts as linguistic, and who counts as a linguist) and to legitimize its status as a science in the academy and for the lay public. As a corollary of these choices, ontogenetic (developmental) and coontogenic (interactional) processes of languaging beings are excluded from analysis, delimiting what is and who is allowed to do language science. I propose to analyze manifestations of the fictional universe as cultural translations of, or a response to, the academic acceptance of representationalism, the code as the sole linguistic phenomenon, and the invisibility of dynamic organism processes in current and traditional explanations of language.

KEYWORDS: Linguistic code. Science fiction. Coontogeny.

Introdução

Personagens fictícios, seres (humanos ou não) que não experimentam o mundo como pretendem suas biografias, não são privilégio da literatura, digamos, literária. A literatura científica é conhecida por criar, e mais que isso, proliferar, seres desse tipo em seus relatos, e não por algum defeito no procedimento relatado, sanável com um maior rigor ou objetividade na aplicação do método científico, mas, sugiro, justamente por sua causa. O relato povoado pelos seres mais fantásticos – campos gravitacionais, moléculas autorreplicáveis em dupla hélice, funções neurocognitivas, esquemas imagéticos, regras de variação e gêneros textuais – é, em um sentido bastante incontroverso, fiel à observação metódica, à modelização teórica e ao experimento rigoroso que lhes dão origem.

O jogo de linguagem que permitiu e segue permitindo a proliferação desses personagens em nosso vocabulário contemporâneo, ocidental e civilizado é a Epistemologia com “e” maiúsculo, ou seja, a filosofia fundacional que, com Descartes, Locke e Kant, tomou para si a tarefa de elaborar uma teoria (geral, universal, a-histórica) do conhecimento humano, sendo o afazer científico a aplicação por excelência, ou a mais acurada, desse modo de conhecer. Também devemos a esses pais fundadores as noções de que conhecimento é o conhecimento de algo, que a mente é o palco do fenômeno de conhecer e, portanto, uma teoria do conhecimento é uma teoria das representações mentais, “que dividirá a cultura nas áreas que representem bem a realidade, aquelas que não a representam tão bem e aquelas que não a representam de modo algum” (RORTY, 1994, p. 20).

Após um turbulento final do século XIX, em que a psicologia roubava para a ciência a prerrogativa de explicar o mental, e pressionados pela crescente desconfiança quanto à utilidade do empreendimento epistemológico dentro da própria filosofia (Nietzsche sendo o caso mais dramático), pensadores como Husserl e Russell anunciavam que “a lógica é a essência da filosofia” (RORTY, 1994, p. 172), criando outro critério para representações privilegiadas e dando novo fôlego à filosofia como tribunal do restante da cultura. Simplificando demais uma história repleta de desvios importantes, a chamada “virada linguística” capitaneada pela filosofia analítica, reduz os problemas filosóficos do conhecimento – os eventos no palco da mente – a problemas de linguagem. A linguística propriamente científica, ou a ciência propriamente linguística, que tem no início do século XX e no estruturalismo de Saussure seus principais mitos de origem, já nasce abençoada por Gottlob Frege e a filosofia da linguagem, e pela noção de que desvendar o sentido e a referência das proposições é resolver os problemas da lógica, a linguagem universal da ciência. Ainda que a *langue* saussureana coloque-se como um modelo de investigação empírica da língua “comum” (e por isso seu estatuto de ciência), e não das representações privilegiadas dos lógicos, mantém-se, na escolha do objeto de análise, a distinção entre “verdadeiro em virtude do significado” e “verdadeiro em virtude da experiência” (RORTY, 1994, p. 174) ou entre o necessário, ou interno à mente, e o contingente, ou dado pela experiência ou pelos sentidos. Entre, em suma, fato e valor. Em um segundo movimento de ouro da linguística, no final dos anos 1950, Chomsky inaugura a sua própria história dos vencedores nas ciências cognitivas, quando, em uma resenha do livro *Verbal Behaviour*, de Skinner (CHOMSKY, 1959), declara o mundo livre dos entraves que o behaviorismo colocava ao estudo da linguagem e outros fenômenos cognitivos enquanto conteúdos mentais.

Desde os anos 60, ou seja, pouquíssimo tempo depois da origem chomskyana das ciências cognitivas (chomskyana pois, como argumento adiante neste texto, não é a única) avolumam-se, nas ciências linguísticas, caminhos explicativos que, de diferentes modos e com diferentes propósitos, recusam um vocabulário estritamente formalista ou nativista para tratar de problemas da linguagem, ou seja, não entendem (ao menos não exatamente, ou não somente) a linguagem como conhecimento individual do falante: a capacidade de produzir comportamento linguístico ilimitado, mas regular e estável, a partir de um conjunto limitado de regras (interno, inato, mental), de um conjunto limitado de elementos constitutivos e de um conjunto limitado de dados da experiência. Critica-se, nas explicações alternativas, tanto a priori-

dade do mental e o papel secundário da experiência e do uso (no funcionalismo, na linguística cognitiva) quanto a regularidade ou estabilidade do sistema produzido (na sociolinguística). Outros campos teóricos como a linguística textual e a análise do discurso mudam ainda mais a pergunta sobre a linguagem, ao problematizar as condições (históricas, ideológicas) em que um enunciado é produzido ou compreendido.

A experiência, o uso, a variação e o contexto mudam o fenômeno que a linguística, como uma grande e unida família de linhas de investigação, afirma estudar? Penso que não, e desconfio que o que se mantém é o estatuto privilegiado do código linguístico (em suas várias manifestações: dos subsistemas componentes em cada nível de análise ao sistema de sistemas, ou texto), não como objeto exclusivo de inquirição (afinal, as linhas de investigação mencionadas conhecem outros objetos), mas como marcador de identidade entre o linguístico e o não linguístico e, portanto, marcador político entre o linguista e o não linguista. Afinal, é no domínio do código que se articula duplamente a linguagem, com seus componentes distintivos e suas propriedades significativas e referenciais: a ligação entre o sujeito que conhece e o conteúdo do conhecimento e entre um sujeito e outro; entre a mente e o mundo, e entre uma mente e outra. Perguntas como “o que está por trás do código?” ou “como fatores externos (des)estruturam o código?” preservam a centralidade da representação linguística na distinção do fenômeno observado. É no vocabulário representacional – representações subjetivas ou intersubjetivas – enfim, que vejo a semelhança de família entre as diversas preocupações contemporâneas da linguística, e a semelhança de família entre as ciências linguísticas, como um todo, e a tradição ocidental de perguntar por uma natureza do conhecimento.

As bem-sucedidas investigações da natureza no século XVII inspiraram nos filósofos ocidentais, de Descartes em diante, a confiança em um conhecimento seguro a ser investigado. Mas talvez tenha sido a concepção do Estado, no *Leviathan* de Hobbes, o melhor modelo da atitude inaugurada pela modernidade, com consequências diretas para as atuais ciências cognitivas (DUPUY, 2009). Hobbes ergue seu Estado segundo o modelo do autômato, uma pessoa artificial cuja racionalidade emerge da soma de seus elementos constitutivos. Diz Dupuy (2009, p. 28)¹:

O sistema de Hobbes era animado pela ideia que se tornaria famosa na formulação de Vico como *Verum et factum convertuntur* (o verdadeiro e o fabricado são conversíveis um no outro). Isso significa que só podemos ter conhecimento racional daquilo de que somos a causa, que nós mesmos produzimos.

Com Hobbes e seus contemporâneos instaura-se a virtude do modelo, a reprodução da natureza como condição para o seu conhecimento. Conhecer é reproduzir, imitar, representar. As ciências cognitivas surgem retrospectivamente como empreendimento quando o objeto a ser conhecido (ou tomado de assalto) é a própria mente, a nossa própria “cidadela”, como dizia Darwin (BARRETT *et al.*, 1987, p. 564). Diferente da ideia usual de modelo como algo a ser imitado, modelo em ciência é a própria imitação como instância de conhecimento, e o *verum factum* de Giambattista Vico aplicado à mente é reproduzi-la artificialmente de modo a conhecer o conhecimento. Não se trata de dizer que o personagem (o artefato, a máquina criada) de fato pensa ou conhece, como sugerem certos modelos em inteligência artificial (AI), mas, ao contrário, de demonstrar na simulação que pensar e conhecer são operações representáveis e operam com representações. Pensar é simular. Da mesma forma, não dizemos que os personagens linguísticos gerados por suas teorias são linguajantes, mas que a linguagem é uma operação representável e opera com representações. Uma teoria da linguagem é personagem de si mesma, espelho do espelho da realidade. Entendendo a ficção, científica ou não, como um espaço de convivência entre autômatos literários (seres modelados na medida em que são narrados), proponho que talvez nos ajude, na tarefa de conhecer o conhecimento sobre a linguagem, ouvir o que dizem esses personagens de pleno direito, habitantes de universos fabricados.

1. As traduções do inglês são minhas.

1. Spock: onde o humano sempre esteve

Enquanto conversa sobre o assombroso e o supertecnológico (a canoa que risca os céus, a flecha que atravessa montanhas), a ficção científica deve ser tão antiga e transcultural quanto a atividade (humana, ao que sabemos) de contar histórias, ainda que os termos “ficção” e “científico” sejam locais e datados. De todo modo, o gênero literário, reconhecido e autorreferenciado, é rebento de nossa época e cultura, remontando, dependendo de preferências sempre discutíveis, à obra (do século XIX) de Júlio Verne, à publicação (em 1895) da *Máquina do tempo*, de H. G. Wells, ou ao lançamento (em 1926) da revista *Amazing Stories*, dedicada à publicação de contos que a maioria de nós reconhece como ficção científica (RIEDER, 2009; SAMUELSON, 2009). Em sua fase mais recente de invasão dos espaços de *mass media*, a ficção científica reduziu seu repertório aos temas recorrentes (nenhum necessário ou suficiente, no entanto, na definição do gênero) do tempo futuro, do espaço extraterreno e de uma parahumanidade inusitada: formas de vida imaginárias ou artificiais, mas atravessadas por traços que só atribuímos ao humano, em especial a inteligência e a linguagem².

É nesse cenário de tempos avançados, espaços encurtados e alienígenas inteligentes que estreia, em 1966, a série de TV norte-americana “Star Trek” (“Jornada nas Estrelas”), criada por Gene Roddenberry (WELDES, 1999). A série original teve sucesso relativo em seu próprio tempo (sobreviveu três temporadas), mas em um futuro próximo iria se tornar um universo cultuado, com seu próprio cânone de sequências da série, longa metragens e animações, além de produções de fãs, congressos de seguidores e publicações de todo tipo, de gibis a manuais técnicos das espaçonaves, tratados acadêmicos e até gramáticas nas exolínguas, algumas criadas pelo linguista Marc Okrand³. As aventuras da nave Enterprise se passam no século XXIII, quando humanos e outros habitantes de nossa galáxia empreendem viagens superluminais e interação (principalmente, conversam) entre si.

Spock é o primeiro-oficial e oficial de ciências da nave e, o que igualmente nos interessa aqui (tanto quanto sua ocupação profissional), de ascendência humana e vulcana. O planeta Vulcano está situado a 16 anos-luz da Terra e é habitado por humanoides tecnologicamente avançados que, após um passado de guerras e violência, adotaram uma doutrina baseada no controle das emoções e na conduta guiada pelo raciocínio lógico (VIANNA, 2008). Criado em Vulcano, Spock exibe, em contraste com o restante humano da tripulação, um discurso racional, comportamento às vezes celebrado, às vezes lamentado por seus interlocutores. O oficial-médico McCoy (que compõe com Spock e o comandante da nave, capitão Kirk, o trio de estrelas da série) é o crítico usual do modo de vida do amigo, e diálogos como o seguinte são recorrentes nos episódios (aqui eles falam dos tribbles, pequenos alienígenas peludos criados como bichos de estimação):

2. A vida em outro planeta, que motiva tantos enredos no gênero ficção científica, é sinônimo, para muitos, de vida inteligente, o que tradicionalmente significa, por sua vez, vida conversável, linguisticamente capaz, contrastando com o desprezo (ou a falta de disposição para a conversa) que temos em relação a outras formas de vida no nosso próprio planeta, humanas ou não. Seguindo o argumento geral deste texto, trata-se da crença, solidamente construída na modernidade ocidental e apoiada por boa parte da filosofia da linguagem e das ciências cognitivas, na racionalidade constitutiva do humano, condição para se atribuir comportamento inteligente a qualquer outro ser, vivo ou artificial, terráqueo ou exógeno. A confusão entre exobiologia e exocognição (e, portanto, exolinguagem) é interessante o suficiente para quase ter motivado uma crise conjugal entre cientistas de renome: a Carl Sagan, o astrônomo, que lançava no espaço um disco de dados gravados para ser lido por extraterrestres educados, Lynn Margulis, a bióloga, teria respondido algo como “se são tão espertos, basta olharem para a Terra: ela está viva” (SAGAN, 2015, p. 19).

3. Um artigo superficial mas divertido sobre o tema é “Dejpu’bogh Hov rur qabli!” (“sua cara parece uma estrela colapsada”, em língua Klingon), de Gavin Edwards (1996).

Spock – Eles me lembram os lírios do campo. Não trabalham, não circulam por aí. Mas parecem comer muito. Não vejo uso prático para eles.

McCoy – Será que tudo tem que ter um uso prático para você? Eles são gentis, macios e peludos, e fazem um som agradável.

Spock – Assim seria um violino de pelúcia, doutor, e não vejo nenhuma vantagem em ter um (STTT)⁴.

O diálogo é uma troca de fogo amigo. Spock não só exhibe um discurso racional, mas faz defesas racionais de sua racionalidade. À crítica (humana, emocional) a seu pragmatismo, Spock responde com a crítica, igualmente humana, à falta de juízo ou de bom senso. Apresentado como o estereótipo do cientista calculista, o personagem é, de fato, humanizado, exibindo um modo de viver humano amplamente aceito nos círculos educados. Expressões recorrentes de Spock são “não vejo como...” “sustento que...”, “suponho que..”, “provavelmente”, “tenho a impressão”, que não sugerem uma confiança inabalável no próprio conhecimento, nem se assemelham (como provoca McCoy) a *outputs* mecânicos de um banco de dados, mas espelham o vocabulário cauteloso do investigador da natureza, aquém do estereótipo e valorizado em nossa sociedade moderna. Outro diálogo illuminador:

McCoy – Compaixão. A única coisa que nenhuma máquina jamais possui. Talvez seja o que mantém os homens à frente. Algum problema em debater isso, Spock?

Spock – Não, doutor. Eu simplesmente sustento que os computadores são mais eficientes do que os seres humanos, não melhores.

McCoy – Mas, diga-me: o que você prefere ter ao seu redor?

Spock – Suponho que sua pergunta sirva para me oferecer uma escolha entre máquinas e seres humanos, e creio que já respondi a essa pergunta.

McCoy – Eu estava apenas tentando conversar, Spock.

Spock – Seria curioso imprimir sua memória em um computador, doutor. Observar o dilúvio torrencial de ilogicidade resultante me daria imenso prazer (STUC).

A genealogia e as patentes de Spock são híbridos intercruzados: o modo de vida vulcano oferece o comportamento adequado para o oficial-cientista, e seu lado humano dá-lhe o direito (ou privilégio) político para o posto de primeiro-oficial. Se a Enterprise é concebida como um espaço multicultural, multirracial e multiespécífico (meritoso para um entretenimento nos EUA dos anos 60), seu alto-comando é composto por homens, brancos e anglo-saxões. Personagens de outros gêneros, culturas e etnias são estrelas de segunda grandeza na narrativa e na cadeia de comando, como o nipo-americano-tenente Sulu, o russo-alferes Chekov (em plena guerra fria fora das telas) e a africana-oficial-de-comunicações Uhura (WELDES, 1999). Todos casos interessantes na luta de Roddenberry para aumentar a diversidade na nave contra a resistência da emissora (menos por questões comerciais, imagino, que por obstinação reacionária). Como um animal de fábula, Spock pode exercer sua humanidade desviante, e até transgressora, sem levantar muitas suspeitas xenófobas ou racistas.

No diálogo seguinte, Spock exhibe seu lado humanitário e *humano* (que na dicotomia simplista da série, implica positivamente a “emoção” em oposição à “pura lógica”), ao demonstrar empatia. No entanto, a compaixão específica da espécie vulcana serve como crítica à conduta humana, uma humanidade irracional, bárbara (no sentido grego antigo) e pouco evoluída cognitivamente.

McCoy – Spock, como você pode ter tanta certeza de que a Enterprise foi destruída?

Spock – Eu senti que ela morreu.

McCoy – Pensei que você tinha que ter contato físico com algo antes de saber...

4. A legenda das siglas de séries de TV e obras de ficção científica utilizadas está disponível ao final do texto.

Spock – Doutor, mesmo sendo apenas meio vulcano, eu posso ouvir o lamento de morte de 400 mentes vulcanas àquela grande distância.

McCoy – Mas, de 400 vulcanos?

Spock – Já notei isso em seu povo, doutor. Vocês acham mais fácil entender a morte de um do que a morte de um milhão. Você fala da objetividade dura do coração vulcano, mas quão pouco espaço parece haver no seu.

McCoy – Sofrer a morte de outra pessoa, Spock? Você não desejaria isso para nós, não é?

Spock – Poderia ter tornado a sua história um pouco menos sangrenta (STIS).

Spock explora ironicamente a polissemia na última fala de McCoy: “sofrer” como sensação crua, a dor física incorrigivelmente apresentada aos sentidos, e “sofrer” como emocionar-se com a perda do outro. Se McCoy não sente (não experimenta) o sofrimento alheio, se não é afetado pelos dados dos sentidos, é menos capaz de compaixão, de ser afetado emocionalmente. Eis uma noção popular nas ciências cognitivas, e até em certas teorias da alfabetização e do letramento, de implicar a fisiologia neurocerebral na “cognição”, ou seja, no comportamento observado. Em uma dessas abordagens, a prática da leitura promove a “reciclagem neuronal” (VIANNA, 2016, p. 240), responsável pelo reconhecimento de caracteres escritos, propondo *capacidades* cognitivas diferentes para organismos leitores e não-leitores, paralelamente a um arranjo neurocerebral também distinto.

Mas não são apenas nervos aferentes alertas que faltam ao pobre doutor McCoy. A morte de uma pessoa é um evento particular, desprovido de interesse no jogo de linguagem da ciência. A morte de 400 pessoas, por outro lado, forma um padrão de ocorrências de um mesmo tipo. Perceber o padrão (classificar ocorrências por tipo) não é dado aos sentidos, exige um exercício do intelecto, da capacidade de abstração que, na tradição de certa filosofia da mente e de grande parte das ciências cognitivas, distingue não apenas o conhecimento de outras percepções não-integradas, mas distingue o humano de outras espécies (terráqueas, ao menos). E distingue o afazer científico de outras áreas da cultura, menos capacitadas ou menos bem-sucedidas na tarefa de representar a realidade. Spock não é apenas um ser inteligente no meio de outros, mas carrega a distinção da autoridade científica, que implica não só o saber sistematizado da observação metódica e da experimentação, mas a posse do tipo de conhecimento que descrevi, na introdução deste texto, como *representações privilegiadas*.

Sugeri acima que Spock funciona, na série, como animal de fábula. Como uma raposa de Esopo, fisiologia e comportamento vulcanos não são explorados naturalisticamente, mas servem de metáfora para as razões e paixões humanas. Isso vale para os demais alienígenas humanoides (que, nas séries posteriores, irão integrar o espaço multicultural das naves). No vocabulário do gênero, “Star Trek” não é uma *hard science fiction* (SAMUELSON, 2009), não é rigorosa em sua ciência subjacente, a começar pela biologia evolutiva. Na condição de seres terráqueos, aranhas e humanos partilham uma ascendência comum (de centenas de milhões de anos), e não sabemos como dialogar, e muito menos acasalar, entre nós. Como um ser sem nenhum parentesco, com uma história evolutiva transcorrida a 16-anos luz de distância, pode se assemelhar a nós em fisiologia e comportamento, a ponto de conversar e – *vide* Spock – partilhar sua descendência conosco? É nesse ponto que a fabricação de personagens na ciência oferece uma base segura para que Spock ressurgja como um ser plausível, ainda que humano, e ainda que, como vimos, a biologia subjacente nos faça torcer o nariz⁵. No trecho seguinte, Spock, depõe no julgamento de Kirk, seu superior

5. A implausibilidade não é só biológica. Mundos situados a parsecs de distância reproduzem estágios de nossa história, do neolítico ao século XX. A única constante parece ser o inglês americano, que inexplicavelmente predomina galáxia afora, apesar da menção a línguas alienígenas e, em alguns episódios, ao recurso de um tradutor universal. Spock, ao escutar um grupo se aproximando em um planeta distante, exclama: “Total paralelo com a Terra. A língua aqui é o inglês!” (STBC). A convergência é explicada por uma certa “Lei de Hodgkin”, segundo a qual planetas com condições ambientais semelhantes apresentam desenvolvimento biológico e sócio-histórico paralelo. Em biologia, isso equivaleria a um ultrasselecionismo (nunca referendado por Darwin), nas ciências sociais, um retorno às teorias evolutivas e racistas do século XIX e, nas modernas ciências linguísticas, nada parecido já foi proposto (ou pelo menos aceito).

hierárquico e (principalmente) amigo. Proponho atentar para o que diz o vulcano, o que diz o vulcano sobre o humano, e, finalmente, para o resultado comunicativo e pragmático de sua fala.

Spock – Vulcanos não especulam. Eu falo a partir da pura lógica. Se eu deixo cair um martelo em um planeta com gravidade positiva, eu não preciso vê-lo cair para saber que ele, de fato, caiu. Seres humanos possuem determinadas características, tanto quanto objetos inanimados. É impossível o capitão Kirk agir movido pelo pânico ou pela maldade. Não é da sua natureza (STCM).

Spock demonstra ser um dedutivista dedicado ao afirmar que não precisa observar eventos particulares dos fenômenos, pois conhece o princípio explicativo subjacente. Podemos, no entanto, questionar a analogia entre a queda do martelo e a natureza de Kirk, como fiz em outra ocasião:

(...) só uma caricatura da “ciência positiva” dirá que os comportamentos são comparáveis. Como vários autores já apontaram (ver Bateson, 1979), chutar um cãozinho terá outras consequências além de observá-lo descrever um arco de eclipse no espaço (VIANNA, 2008).

Essa é, no entanto, uma crítica ao *conteúdo* da fala de Spock. No jogo de linguagem das ciências linguísticas, há uma correspondência entre forma e sentido, socialmente disponível na cabeça dos interlocutores. Trata-se, nos termos de Roy Harris (1981, p. 9), do mito do “código fixo”, um personagem da linguística que autoriza a fala de Spock. Mas podemos ir audaciosamente além. Spock utiliza seu jargão positivista com uma função. Ele quer defender o amigo no julgamento (acusado por um crime que, sabemos depois, não cometeu), e reconhece a autoridade de asserções lógicas, a defesa da racionalidade como critério de verdade. Assim, a fala de Spock é contextualmente motivada, uma estratégia discursiva em que a correspondência forma-sentido é reanalisada sócio-historicamente: a *causa extralinguística* como um segundo personagem igualmente recorrente das teorias linguísticas contemporâneas, que preservam (essa é a função do prefixo “extra”) o código como o *locus* – mesmo que variável, assujeitável, dependente de contexto – do fenômeno da linguagem.

Duas considerações finais sobre o depoimento do oficial de ciências da Enterprise. Spock *diz a verdade* ao afirmar que pode prever o comportamento de Kirk, não por um conhecimento da natureza humana, mas por sua história de relações, “sempre aceitando como válido o comportamento do amigo” (VIANNA, 2008, p. 132). Isso sabemos em nossa condição de observadores: acompanhamos a relação entre Spock e Kirk, e distinguimos (Spock e a maioria de nós, ao menos os fãs) que Kirk não age “movido pelo pânico e pela maldade”. Como tentou nos ensinar Wittgenstein (1987) em suas *Investigações filosóficas*, é o comportamento público, e não a relação forma-sentido inerente ao código, ou sua intersubjetividade, que autoriza a fala de Spock. Finalmente, e voltando ao plano ficcional, quão bem-sucedido é o depoimento de Spock? Para a corte marcial, a amizade do depoente com o réu contamina a objetividade: ele fala a partir de sua “opinião”. Em suma, a fala de Spock não é (in)validada pelo que ele diz (a descrição *correta* do comportamento de Kirk), mas por *como a corte escuta*. Eis algo que sabemos em nosso cotidiano, mas parece ser ignorado nas teorias linguísticas: é a validação do observador (MATURANA, 1997) – os membros da corte marcial na história, e nós, espectadores – que determina, ou *gera*, a correspondência forma-sentido e autoriza aquele jogo de linguagem particular. Spock não diz algo coerente por mobilizar representações mentais eficazes ou um código disponível em nossas cabeças, mas por considerarmos seu comportamento adequado como modo de vida humano. Mesmo não tendo sido tão bem-sucedido na conversa com a corte marcial.

2. Vida improvável: o impossível Sherlock

À exceção de alguns fãs mais esperançosos, a maioria de nós entende que Spock não é um ser vivo – ou não será em 2269 –, não importa quão humano ele nos pareça. Por outro lado, para milhares de pessoas no mundo todo, há mais de um século, o detetive-consultor Sherlock Holmes, personagem criado por Arthur Conan Doyle, é um ser vivo – ou foi em 1899 –, não importa quão explícito seja o sinalizador “ficção” nas publicações em que aparece. Diz Truzzi (1988, p. 56):

(...) além de inúmeras cartas de clientes potenciais dirigidas a “Mr. Sherlock Holmes, 221-B Baker Street, Londres” (um endereço também inexistente) e outras enviadas aos cuidados da Scotland Yard, o anúncio da aposentadoria de Holmes e de seu novo negócio de criação de abelhas, em uma história de 1904, suscitou dois pedidos de emprego (um de caseiro, outro de apicultor). Doyle recebeu várias cartas de mulheres que contemplavam a possibilidade de se casar com Holmes.

Sherlock tem boas credenciais de vivo. Contemporâneo e contemporâneo de seu criador e dos primeiros leitores, a Londres dos séculos XIX e XX, e descrito como um inglês (na maior parte do tempo) respeitável, apresenta um modo aceito de viver humano, ainda que demonstre habilidades prodigiosas de observação e raciocínio, que o próprio detetive classifica como a “ciência da dedução e análise” (DASS). Mesmo esse dom faz a balança pender para a humanidade de Sherlock, pois é mobilizado na solução de dramas mundanos, embora misteriosos. Proponho, no entanto, que Sherlock não é humano. Mais que isso, não é um ser vivo, se ele faz o que faz do modo que faz.

Tal como o médico McCoy discorda de Spock sobre as misérias e delícias das emoções humanas, o contraponto humanitário de Sherlock é o doutor Watson (essa e outras convergências sugerem que Sherlock inspirou o desenvolvimento do personagem Spock; o uso e abuso dos termos “lógico” e “lógica” no modo de vida de ambos é um indício de peso). Como McCoy, Watson deplora a sociopatia do amigo, com a diferença de ser não apenas co-adjuvante, mas narrador das aventuras de Sherlock Holmes. Como em uma hamletiana peça dentro da peça, as ideias de Watson sobre como o humano deve se comportar podem servir de pista adicional na caracterização do detetive. Eis um diálogo clássico entre os dois personagens que, narrado por Watson, confirma a regra:

“Que mulher atraente!”, exclamei, voltando-me para o meu companheiro. Ele acendera novamente o cachimbo e estava recostado, com as pálpebras caídas. “É mesmo?”, perguntou, lânguido, “Não reparei”. “Você realmente é um autômato, uma máquina de calcular!”, gritei. “Há algo de inumano em você às vezes”. Ele sorriu gentilmente. “É da maior importância”, ele disse, “não permitir que seu julgamento seja influenciado por qualidades pessoais. Um cliente é para mim uma mera unidade, um fator em um problema. Qualidades emocionais são antagônicas ao raciocínio claro. Garanto-lhe que a mulher mais encantadora que já vi foi enforcada por envenenar três crianças pequenas pelo dinheiro do seguro. E o homem mais repulsivo que conheci é um filantropo que gastou quase um quarto de milhão com os pobres de Londres”. “Neste caso, no entanto...”. “Nunca abro exceções. Uma exceção invalida a regra” (CDSF).

Nesta outra passagem, Watson nos revela um pouco mais sobre o *cogito* do detetive.

Sua ignorância era tão notável quanto seu conhecimento. De literatura contemporânea, filosofia e política, ele parecia não saber nada. (...) Minha surpresa atingiu um clímax, no entanto, quando descobri que ele era ignorante da Teoria de Copérnico e da composição do Sistema Solar. Que qualquer ser civilizado neste século XIX não estivesse ciente de que a Terra gira ao redor do Sol me pareceu ser um fato tão extraordinário, que eu mal podia levar em conta (CDSS).

E o próprio Sherlock (conta-nos Watson) explica o fenômeno que tanto assombrou seu amigo.

Considero o cérebro humano como um pequeno sótão originalmente vazio, e você deve mobiliá-lo com o equipamento que escolher. O tolo absorve todo tipo de material com que se depara, e assim o conhecimento que poderia lhe ser útil fica de fora ou, na melhor das hipóteses, misturado com muitas outras coisas, de modo que se torna difícil acessá-lo. Já o trabalhador habilidoso toma muito cuidado com o que leva para dentro de seu cérebro-sótão. Ele não terá nada além dos instrumentos que podem ajudá-lo a fazer seu trabalho, mas destes ele terá uma grande variedade, e tudo na mais perfeita ordem. É um erro pensar que esse pequeno quarto tem paredes elásticas que podem se distender em qualquer extensão. Dependendo disso, e chegará o momento em que, para qualquer adição de conhecimento, você esquece algo que sabia antes. É da mais alta importância, portanto, não ter fatos inúteis tomando o espaço da- quilo que é necessário (CDSS).

A relatada frieza de Sherlock, ou ainda, suas teorias sobre o conhecimento ou sobre o funcionamento do cérebro, não bastam para que eu o acuse de ser um ser vivo improvável, assim como as teorias de Chomsky sobre a aquisição da linguagem pela criança não me fariam desconfiar da humanidade do linguista. O que Sherlock diz que faz (ou que Watson diz que ele diz, para entrarmos inteiramente no jogo) é relevante, mas inconclusivo. Toda distinção é válida, no momento da distinção, para o ser que distingue (MATURANA, 1997). Proponho, no entanto, que entrar no jogo nos leva à pergunta adicional: e como Sherlock faz aquilo que diz?

Os procedimentos do detetive não são puramente indutivos, embora Sherlock afirme que o “insensato torce os fatos para se encaixarem nas teorias, em vez de torcer as teorias para se encaixarem nos fatos”, ou reclame, impaciente: “Dados, dados! (...) não é possível fazer tijolos sem barro!” (CDAS), e tampouco estão inteiramente baseados na “dedução”, ainda que o detetive dê esse nome à sua ciência investigativa. Bonfantini e Proni (1983) e Umberto Eco (1983) concordam que Sherlock privilegia a conjectura hipotética, a *abdução*, nos termos de Charles Sanders Peirce, como guia preferencial da investigação, ainda que os primeiros autores coloquem uma diferença importante entre o método de Sherlock e o preconizado pelo grande semiótico.

Enquanto Peirce destaca o caráter “intrinsecamente original, criativo e inovador” (BONFATINI; PRONI, p. 128) da formulação de hipóteses (costurando todo o procedimento científico, mesmo quando enfatizamos a observação cuidadosa, o experimento rigoroso e a teoria impecável), Sherlock constrói suas hipóteses a partir de códigos institucionalizados: das ciências experimentais (a botânica, a geologia, a química), das técnicas de classificação e identificação (às vezes compiladas por ele mesmo, como a monografia sobre as “cinzas deixadas por vários tipos de tabaco”; CDSF), de arquivos (livros, jornais, anotações) com fatos e informações mundanas (ruas, crimes, marcas de pneu) e, finalmente, os códigos gerados à sua volta, de conhecimento – ou do senso – comum. O sistema solar pode não entulhar o sótão de Sherlock, mas estará à mão se o detetive precisar dos seus serviços. Em suma, embora o método sherlockeano não se enquadre exatamente na imaginativa abdução peirceana, Sherlock aparece como um aceitável humano *metódico*, cuidadoso o suficiente para manter seus guias codificados em ordem, sempre que precisar produzir inferências, correspondendo a natureza codificada dos textos à natureza codificada do universo, ou, como diz Eco (1983, p. 205), “lidar com universos como se fossem textos, e lidar com textos como se fossem universos”. Tal pragmatismo (e simplicidade, para não dizer mediocridade, elementar) por trás do gênio parece somar mais pontos para a humanidade, enquanto falibilidade, de Sherlock.

Eco (1983) diverge ligeiramente de Bonfantini e Proni ao propor que há abdução criativa em Sherlock, mas que essa criatividade é regida por uma *meta-abdução*, “no estilo do racionalismo dos séculos XVIII e XIX” (ECO, 1983, p. 217), em que o universo conjecturado na abdução de primeiro nível (o assassino deve ser um rapaz alto de tez escura que manca) corresponde a um universo real que valida a suposição (tem de haver um moreno alto mancando à solta por aí). Como diz Sherlock, “De uma gota de água, o lógico pode inferir a possibilidade de um Atlântico ou um Niágara sem ter visto ou escutado sobre um ou outro” (DASS). Sherlock acredita, enfim, que “suas abduções criativas são justificadas por uma forte liga-

ção entre a mente e o mundo externo” (ECO, 1983, p. 218). O doutor Watson nos dá (estupefato, como sempre), um exemplo do encadeamento “lógico” (para usar o termo preferido do detetive) que move Sherlock da inspeção dos signos à decodificação do mundo:

Watson – Você quer dizer que leu o fluxo de meus pensamentos em minhas feições?

Sherlock – Suas feições e, especialmente, seus olhos. Não se lembra de como começou seu devaneio?

Watson – Não, como eu poderia?

Sherlock – Então eu vou lhe contar. Após atirar o papel no chão, que foi a ação que chamou minha atenção para você, você ficou sentado por meio minuto com uma expressão vazia, e então seus olhos se fixaram no retrato recém-emoldurado do general Gordon, e vi pela alteração em seu rosto que uma sequência de pensamentos tinha se iniciado. Mas isso não foi muito longe. Seus olhos brilharam ao cruzar com o retrato sem moldura de Henry Ward Beecher, que está em cima de seus livros. Em seguida você olhou para a parede, e o significado disso era óbvio: você imaginava que, se o retrato fosse colocado em uma moldura, cobriria aquele espaço vazio e faria par com a foto de Gordon (CDMS).

O narrador e aquele que desvenda, como leitor sagaz dos códigos da natureza, o fluxo de pensamento do narrador. Watson conta como é admoestado por não observar com ciência (observar tudo o que interessa, e apenas o que interessa, à formulação da hipótese): “Você não observou e, no entanto, você viu”, diz Sherlock, e “Você não sabia para onde olhar, e por isso negligenciou o que era importante” (CDAS). Minha própria hipótese, ou conjectura abductiva, é que devemos olhar para Watson, e não para Sherlock, para saber o que queremos saber sobre Sherlock.

Carlo Ginzburg (1983) compara Sherlock ao historiador de arte Giovanni Morelli que, no século XIX, propõe analisar detalhes ínfimos das obras como meio de atribuí-las corretamente aos grandes mestres e detectar falsificações. Para Morelli, as características mais óbvias são as mais facilmente copiáveis, e devemos atentar para os detalhes desimportantes no esquema geral do estilo do pintor ou de sua escola, como lóbulos da orelha, unhas e o formato dos dedos. As minúcias revelam a *personalidade* do autor, inadvertidamente transposta, nos pequenos gestos de pintar, para a sua arte. Ginzburg segue comparando Morelli a Freud, que como o primeiro (e influenciado por Morelli em sua juventude, antes de inventar a psicanálise), reconhecia o poder de um método interpretativo “baseado em tomar o marginal e o irrelevante como pistas reveladoras” (GINZBURG, 1983, p. 86). É o que diz Sherlock a Watson: “Você conhece meu método, ele é baseado na observação de trivialidades” (CDAS). Ginzburg sugere o padrão que autoriza a tríplice analogia: Morelli, Freud e Doyle eram médicos. A investigação como *sintomatologia*, signos da natureza que, lidos pelo especialista, são pistas na elaboração do diagnóstico (desvendar o autor da obra, o assassino, o inconsciente).

Em sua autobiografia, Doyle (2007) revela que seu professor de anatomia, capaz de prodígios semelhantes de observação e inferência, serviu de modelo na criação de Sherlock. Ginzburg (1983, p. 87) sugere que “o par Holmes-Watson, o detetive de olhos aguçados e o obtuso doutor, representam a duplicação de um só personagem”. Concordo com o híbrido de Ginzburg, mas considero suas partes assimétricas: o cientista, o observador, não é Sherlock, mas Watson, que explica, como reformulação de sua experiência, o fenômeno Sherlock. E a explicação do doutor não gera um organismo viável: Sherlock não tem *corpo na explicação*. Os poderes abductivos do detetive, circunstanciados por uma vasta enciclopédia interna (a mente) e externa (o ambiente, o mundo-texto) produzem, fora dos domínios ontogênicos e interacionais de um organismo-Sherlock, os resultados narrados. Watson é um cientista “sociocognitivo” (VIANNA, 2016, p. 226), que distingue seu objeto como a convergência, ou a soma, de causas naturais e culturais. O Sherlock descrito não vive seu mundo.

O etéreo Sherlock de Doyle/Watson (e suas incorporações futuras) é explorado em um texto de Francesca Coppa (2012) sobre a série de TV da BBC “Sherlock”. Para a autora, o detetive icônico – alto, es-

guiu, de casaco e boné – nasce na ilustração das publicações originais, que guiou a avalanche de recriações teatrais posteriores, e não na pena de Conan Doyle. Diz Coppa (2012, p. 211):

[Os contos] tendem a enfatizar os processos mentais e as proezas dedutivas do detetive, em vez de um Holmes de carne e osso. O corpo de Holmes na ficção de Doyle é por vezes invisível, polimórfico ou problemático, estando ali apenas para ser esquecido ou reprimido, tanto dentro das histórias quanto pelo leitor.

Na pele do ator Benedict Cumberbach, o Sherlock de nosso século XXI ganha um corpo, ou um *devir-corpo*, o “cyborg”, no termo de Donna Haraway (1991): híbrido que, ao fundir mente-corpo e organismo-máquina, duas dicotomias instrumentais nas bases racista, machista e industrial do saber ocidental, gera um personagem-crítica das ontologias purificadas. Prossegue Coppa (2012, p. 213):

O novo Sherlock da BBC é um híbrido máquina/humano, cujos processos cerebrais não estão confinados ao cérebro; seu cérebro está nas mãos que batem palmas, no sangue energizado de nicotina, em seu Blackberry, na torre de celular mais próxima: ele é transmitido pela rede. Esse Sherlock não é apenas personagem da ciência, mas da ficção científica, e ao borrar as fronteiras orgânico/mecânico e mente/corpo questiona outras fronteiras importantes: público/privado, natureza/cultura, homem/mulher, primitivo/civilizado, são/louco, hetero/gay.

3. Máquinas autopoieticas: nós, robôs

No universo mais vendido de Isaac Asimov – as histórias das séries “Robôs” e “Fundação” – as viagens superluminais também estão à disposição da diáspora humana, mas diferente de “Star Trek”, não encontramos uma galáxia povoada por alienígenas inteligentes. A humanidade continua conversando consigo mesma, e com robôs. O universo asimoviano abarca 25 mil anos de história presente e futura, das disputas em torno dos velhos dilemas morais na Terra até sua exportação para sistemas solares cada vez mais distantes (ELKINS, 1976; PEREIRA, 2006). Os robôs assumem papel central na narrativa quando, no século XXI, é criado o “cérebro positrônico” (IAIR), unidade de processamento capaz de gerar comportamento inteligente. A morfologia humanoide facilita a interação com (e a substituição dos) humanos na realização de tarefas, e exatamente por serem concebidos à sua imagem e semelhança, há o temor de se tornarem um risco para as pessoas, sendo criadas, como dispositivo de segurança, as “três leis da robótica”:

Primeira Lei: Um robô não pode ferir um humano ou, por inação, permitir que um humano sofra algum mal. Segunda Lei: Um robô deve obedecer as ordens humanas, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei. Terceira Lei: Um robô deve proteger sua própria existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou Segunda Leis (IAIR).

As leis são programadas no cérebro positrônico sob a égide do *verum factum*: modeladas para serem leis naturais. Graças às essas leis, algumas sociedades tornam-se robô-dependentes, atingindo o extremo no planeta Solaria, onde, com 10 mil robôs para cada humano, os adultos só se reúnem ao vivo para fazer sexo ou reproduzir: *view* (encontrar por videocomunicação) substitui *see* (conversar pessoalmente) na sociabilidade inter-humana (IANS). A *scienza nuova* de Vico também inspira, nesse universo ciborgue, a “psico-história” (IAFO), ciência que se propõe *prever* os destinos da humanidade, apoiada na matemática. O princípio é o mesmo da cinética de gases: se o movimento de uma molécula (ou de um humano individual) é imprevisível, é possível antecipar o comportamento de uma grande massa de gás (ou da humanidade). A psico-história é desenvolvida por um cientista humano, mas nasce pela influência de dois robôs: Giskard, que tem a capacidade programada de ler e influenciar mentes, e Daneel, que, além de androide, é *humaniforme*, desenhado para parecer humano. Daneel traz questões novas

para a Primeira Lei (outros robôs evitam causar-lhe dano, confundindo-o com seus senhores) e para o comportamento robótico em geral pois, como lhe diz Giskard, “apesar de robô, pensa notavelmente como um ser humano” (IAFE), também movido por seu antropomorfismo. Giskard, por sua vez, descobre a diferença analítica entre observar o padrão de pensamentos em um grupo grande de humanos e o que se passa na cabeça de um só indivíduo. Daneel e Giskard entram, como modelos e como modeladores, na equação hobbesiana da sociedade humana.

As três leis servem de *background* para os impasses que movimentam a trama, culminando na proposta de uma Lei Zero: “Um robô não pode fazer mal à humanidade, ou permitir, por inação, que a humanidade sofra algum mal” (IAFE), lei que não é implantada na programação, mas descoberta pelos robôs por “metacognição” (VIANNA, 2016, p. 230). A Lei Zero e a psico-história são complementares: um robô irá agir em defesa dessa entidade maior, abstrata, se houver uma ciência positiva que diga como caminha a humanidade. Há muito o que dizer do caráter antropocêntrico (robôs podem prejudicar outros seres vivos? Ou os rios?) e ciberindividualista (robôs só devem preservar a si mesmos? E quanto aos outros robôs?) das leis robóticas, todas em conformidade com a noção, prevalente no *ethos* capitalista, da natureza como recurso. Mas meu argumento aqui é que esses robôs, mais que humanos, são organismos vivos, ao fazer aquilo que fazem nas histórias.

Não devíamos confundir, seja na ficção ou em nosso cotidiano, uma explicação determinista com a aceitação dessa explicação no viver dos personagens. Elkins (1976, p. 31) nota que o texto de Asimov sofre de um senso limitado de mudança histórica (os governos pan-galáticos reproduzem o Império Romano, e os diálogos refletem preconceitos nova-iorquinos de meados do século XX mais que uma ordem social 20 mil anos no futuro) e chama a psico-história de “pseudo-marxismo mecânico”. O autor argumenta que o dilema entre escolhas individuais e leis históricas inexoráveis reflete um entendimento distorcido do materialismo histórico, criando tensão dramática, mas, não, o que Asimov chama de *social science fiction* (ELKINS, 1976, p. 27). Pelo menos, não uma *hard social science fiction*. Uma teoria que gera certezas matemáticas sobre o destino da humanidade é um personagem caricatural, mas reconhecível: muitos de nós pensamos que o afazer científico produz conhecimento universal e a-histórico. Se o comportamento dos demais personagens obedece às regras da psico-história, fazemos bem em desconfiar da adjetivação “científica” dessa ficção. Mas será que, de fato, a conduta narrada dos robôs reflete essa dupla programação, uma inteligência individual projetada (o cérebro positrônico) e uma teoria social bem-sucedida (a psico-história)?

Asimov publicou suas primeiras histórias de robôs na década de 1940, quando o tema pertencia ao domínio das artes e da literatura⁶. As ciências cognitivas davam os seus primeiros passos nas conferências Macy, uma série de encontros multidisciplinares que reuniu matemáticos, físicos, biólogos, psicólogos e antropólogos de 1946 a 1953, em Nova Iorque. É sua fase *cibernética*, o estudo e desenvolvimento de “mecanismos auto-reguladores e teleológicos”, como sugere o título da primeira conferência (DUPUY, 2009; WIENER, 1965). O sonho de uma cibernética unificada esbarrava em posições irreconciliáveis dos conferencistas acerca da ontologia da mente e do comportamento, da possibilidade de (ou do melhor caminho para) se modelar esses fenômenos, e do potencial explicativo de tais modelos. A robótica asimoviana, no entanto, assemelha-se mais à segunda e mais aclamada origem das ciências cognitivas, em que Chomsky e outros teóricos estabelecem o *cognitivismo* como abordagem hegemônica (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997) e uma AI em que os modelos computacionais “podem oferecer, e em muitos casos já oferecem, explicações científicas fundamentadas e incontroversas dos fenômenos psicológicos” (HENDRI-

6. A palavra “robô” nasce no teatro. Em 1921 estreou em Praga a peça de ficção científica *RUR*, do escritor Karel Čapek (RIEDER, 2009). *RUR* é a sigla de *Rossumovi Univerzální Roboti*, “robôs universais de Rossum”, a partir do termo checo *robota*, trabalhador escravo. O autor publicou, em 1936, *A guerra das salamandras*, (ČAPEK, 2011), em que os personagens inteligentes e falantes não são autômatos, mas organismos vivos, humanos e não humanos. As duas obras de Čapek refletem, inauguram ou antecipam os debates dos cientistas cognitivos de 20 ou 30 anos depois.

KS-JANSEN, 1996, p. 3). A “revolução cognitiva” (GARDNER, 1996) do final dos anos 50 difere do pioneirismo dos cibernéticos não só pela maior confiança no poder explicativo dos modelos, mas pela reafirmação de um projeto caro à epistemologia ocidental desde a modernidade do século XVII, que é a possibilidade de uma teoria do conhecimento alicerçada na postulação de representações internas.

Um problema da AI inspirada no cognitivismo (ou em sua alternativa igualmente bem-sucedida, o conexionismo) é que não é claro se suas teorias computacionais são uma explicação da mente, do comportamento ou do cérebro de seres vivos. Isolar a inteligência de fenômenos perceptuais e de performance, reduzidos a “questões de velocidade de processamento e restrições na capacidade de armazenamento de memória” (HENDRIKS-JANSEN, 1996, p. 24), e pensar que respostas funcionais a problemas formais explicam o componente inteligente, nos leva à conclusão de que não é preciso fazer referência a processos históricos – filogenéticos, ontogenéticos e interacionais – para entender por que os organismos agem do modo que agem. Mas aprendemos com a etologia que uma explicação do comportamento do organismo em seu ambiente não exige postular uma representação desse ambiente. E aprendemos com as críticas à etologia que nós, seres vivos, não somos programados por nossos genes, mas dependemos de um intrincado processo ontogenético na constante reconfiguração de nosso corpo e conduta (LEHMMAN, 1953; OYAMA, 2000). Desenvolvimentos recentes na pesquisa de agentes autônomos também questionam a relevância de representações internas. O robô navegador de Maja Mataric apresenta o comportamento de traçar rotas ao longo das paredes sem nenhuma especificação interna que represente “paredes”. Como diz Hendriks-Jansen (1996, p. 143, ênfase do autor), “nós percebemos o robô seguindo as paredes; o próprio robô não tem esse objetivo ou propósito”, ainda que tenha sido esse o objetivo do projetista. O robô de Mataric demonstra (antes de ser tomado como modelo do organismo) que o personagem principal da atribuição de comportamento inteligente não é a própria cognição, mas o observador.

A desconexão entre conhecimento e história nos leva a outro problema dos modelos computacionais e abordagens representacionistas: a indistinção entre humano, inteligência e linguagem. Uma crítica à AI forte (a possibilidade de replicar toda a cognição humana no autômato), compartilhada pelo grosso da comunidade linguística, é que a linguagem é atributo exclusivo do humano, não sendo compartilhada por outros seres, vivos ou fabricados. Ao defender a linguagem como fronteira final na programação de uma máquina inteligente, Pereira (2006, p. 154) diz que “a complexidade de reelaborações e usos possíveis advindos da cultura e do contato dos falantes confere à linguagem um caráter quase esotérico”. Vejo aí a velha confusão entre a conduta adequada (aceita, esperada) do humano, e o acesso a representações privilegiadas: aquilo que falta (se somos céticos), ou pensamos que precisa existir (se somos esperançosos) em robôs inteligentes e alienígenas falantes.

Giskard e Daneel, projetados como sistemas governados por regras, não se comportam como tais. Não só experimentam um mundo, mas apontam consensualmente para o mundo que trazem à mão. Nesse percurso coontogênico, coordenam seus corpos em uma dança estrutural, mudando de acordo com sua história de interações. Ainda que nós, observadores humanos, reconheçamos na dança dos robôs um domínio linguístico humano (entendemos o que dizem), ele é gerado no entrelaçar de suas ontogenias, o que só é possível por que esses seres são sistemas históricos: estão vivos.

Considerações finais: sistemas sociais e linguagem

Ciências que lidam com fenômenos históricos, de rios a planetas, de organismos a sistemas sociais, não são menos experimentais do que as que se debruçam sobre sistemas mais bem-comportados. Os antropólogos, por sua presença no campo, sabem que irão participar das situações que observam, e por isso tendem a negar o caráter experimental de seu trabalho (em nossa tradição objetivista, o contágio da

participação lança dúvidas sobre a validade do experimento científico). No entanto, “para as pessoas que vivem lá [observadas no campo], a vida cotidiana é continuamente experimentada” (INGOLD, 2011, p. 15). O mesmo se passa no laboratório, não menos vivido por seus atores humanos e não humanos, mutuamente afetados na experiência. O procedimento de purificação (LATOURET, 1993), de separação entre uma natureza não-humana que, mobilizada, só diz a verdade (embora constituída fora de nós) e uma sociedade humana que parece escapar ao nosso controle (embora composta por nós), nada mais faz que multiplicar personagens híbridos, tão dependentes da descrição do observador, e ao mesmo tempo, tão agentes na constituição do fenômeno, quanto qualquer um dos polos purificados.

E a linguística? É de um objeto histórico que trata essa disciplina? Após cinco décadas de alternativas bem-sucedidas ao nativismo de Chomsky, parece que sim. Sociolinguistas dizem, com Labov (2008), que a língua é um sistema variável, socialmente encaixado. Linguistas cognitivos e funcionalistas acrescentam que a linguagem “é umas das manifestações cognitivas do homem e como tal se baseia na experiência do indivíduo com o mundo” (PELOSI, 2014, p. 23), e analistas do discurso e linguistas textuais afirmam que os eventos da língua são produções discursivas de sujeitos historicamente situados, práticas sociais ideologicamente estruturadas (RESENDE; RAMALHO, 2006). É possível, no entanto, responder do mesmo modo, para todas as abordagens acima, “o que é linguística?”. Uma dica de Latour (2012) é que o prefixo “sócio” em uma disciplina, tal como sociobiologia, sociocognição ou sociolinguística, revela a purificação de seu núcleo central: biologia, cognição e linguagem como fenômenos que só se fazem sociais se qualificados. Penso, ao contrário, que o domínio linguístico é um espaço relacional irreduzível ao código que ele gera (VIANNA, 2011). Enquanto espaço de realização coontogênica, é, ao mesmo tempo, um fenômeno histórico, biológico, e social, pois é na conservação desse espaço relacional que os sistemas sociais são constituídos.

Na data estelar 5630.7, a Enterprise transporta o embaixador medusiano em uma missão diplomática. Conta-nos o capitão Kirk em seu “diário de bordo” (STTB):

Embora o pensamento dos medusianos seja o mais sublime da galáxia, sua aparência física é exatamente o oposto. Eles evoluíram para uma raça de seres sem forma, tão absurdamente grotescos que a simples visão de um medusiano leva um humano imediatamente à loucura.

Apenas Miranda (uma humana que aprendeu as artes mentalistas de Vulcano, em alusão explícita à filha desterrada de Próspero), cega, pode se aproximar do embaixador. Mas nosso herói Spock também vislumbra um contato íntimo com a poderosa mente medusiana. A tempestade surge quando a nave é acidentalmente desviada para fora da galáxia, e só o embaixador, dono de um *cogito* sobre-humano, pode conduzi-la de volta. Ele é levado para a ponte de comando e, para não submeter a tripulação à sua aparência mórbida, funde sua mente com a de Spock no corpo vulcano. Após corrigir o curso da Enterprise, o híbrido – o *cyborg* – passa as mãos pelo corpo e exclama:

Como seus corpos são compactos... e que variedade de sentidos vocês têm. Isso que vocês chamam de linguagem, no entanto, é extraordinário. E vocês dependem disso para tanta coisa! Mas será que algum de vocês já conseguiu *realmente* dominá-la?”

A perplexidade (e o ceticismo final) é de uma mente que se vê subitamente encapsulada em um corpo que experimenta o mundo. E assim coexperimenta, com outros corpos, *um mundo*, imersa no espaço relacional da linguagem. O medusiano oferece-nos uma visão especular (e uma engenharia reversa) das explicações da linguagem que, ao reduzirem seu objeto de estudo a uma máquina lógica, isolando o código de sua máquina gerativa – o viver – negam o próprio fenômeno que se propõe a explicar. Pergunto-me quantas teorias linguísticas sobreviveriam ao assombro de, pela primeira vez, escutar o mundo com as orelhas pontudas (ou com quaisquer outras) de um organismo vivo.

Legenda das obras de ficção utilizadas

1. Obras de Isaac Asimov das séries “Robôs” (SR) e “Fundação” (SF)

IAFE – *Foundation and Earth*. SF. New York: Doubleday, 1986.

IAFO – *Foundation*. SF. New York: Gnome, 1951.

IAIR – *I, Robot*. SR. New York: Gnome. Coletânea de contos, publicada em 1950.

IANS – *The Naked Sun*. SR. New York: Doubleday, 1957.

IARE – *Robots And Empire*. SR. New York: Doubleday, 1985.

2. Obras de Conan Doyle com Sherlock/Watson

CDAS – *The Adventures of Sherlock Holmes*. Coletânea de contos, publicada em 1892.

CDSS – *A Study in Scarlet*. Obra publicada originalmente em 1887.

CDMS – *The Memoirs of Sherlock Holmes*. Coletânea de contos, publicada em 1894.

CDHB – *The Hound of the Baskervilles*. Obra publicada originalmente em 1902.

CDSF – *The Sign of Four*. Obra publicada originalmente em 1890.

3. Episódios de “Star Trek”, série original (título, #temporada/episódio, roteiro, mês/ano)

STBC – “Bread and Circus”, #2/25, Gene Roddenberry, mar/1968.

STCM – “Court Martial”, #1/20, Don Mankiewicz, fev/1967.

STIS – “The Immunity Syndrome”, #2/18, Robert Sabaroff, jan/1968.

STTB – “Is There in Truth no Beauty?”, #3/5, Jean Lisette Aroeste, oct./1968

STTT – “The Trouble with the Tribbles”, #2/15, David Gerrold, nov/1967.

STUC – “The Ultimate Computer”, #2/25, Dorothy Fontana, mar/1968.

Referências

BARRETT, Paul; GAUTREY, Peter; HERBERT, Sandra; KOHN, David. *Charles Darwin's notebooks, 1836–1844: geology, transmutation of species, metaphysical enquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BONFANTINI, Massimo; PRONI, Giampaolo. To guess or not no guess? In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (eds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. p. 119-134.

ČAPEK, Karel. *A guerra das salamandras*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CHOMSKY, Noam. A Review of B. F. Skinner's *Verbal Behavior*. *Language*. v. 35, n. 1, p. 26-58, 1959.

COPPA, Francesca. Sherlock as cyborg: bridging mind and body. In: STEIN; Louisa; BUSSE, Kristina. *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*. Jefferson: McFarland, 2012. p. 210-223.

DOYLE, Sir Arthur Conan. *Memories and adventures: an autobiography*. Ware: Wordsworth, 2007.

DUPUY, Jean-Pierre. *On the origins of cognitive sciences*. Cambridge: MIT Press, 2009.

ECO, Umberto. Horns, Hooves, Insteps. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (eds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. p. 198-220.

EDWARDS, Gavin. Dejpu'boogh Hov rur qabllil! *Wired*. Disponível em: <https://www.wired.com/1996/08/es-languages/?pg=4&topic=>. Acesso em: 30 de janeiro de 2017.

ELKINS, Charles. Isaac Asimov's “Foundation” Novels: Historical Materialism Distorted into Cyclical Psycho-History. *Science Fiction Studies*, v. 3, n. 1, p. 26-36, 1976.

- GARDNER, Howard. *A nova ciência da mente*. São Paulo: Edusp, 1996.
- GINZBURG, Carlo. Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (eds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. p. 81-118.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge, 1991.
- HARRIS, Roy. *The Language Myth*. London: Duckworth, 1981.
- HENDRIKS-JANSEN, Horst. *Catching ourselves in the act: Situated activity, interactive emergence, evolution and human thought*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- LABOV, William. *Padrões sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola, 2008.
- LATOURETTE, Bruno. *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- LATOURETTE, Bruno. *Reagregando o social*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MATURANA, Humberto. Biologia da linguagem: a epistemologia da realidade. In: MAGRO, Cristina; GRACIANO, Miriam; VAZ, Nelson (orgs.). *Humberto Maturana: A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 123-166.
- OYAMA, Susan. *The ontogeny of information*. Durham: Duke University Press, 2000.
- PELOSI, Ana Cristina. Cognição e linguística. In: PELOSI, Ana Cristina; FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes; FARIAS, Emilia Maria Peixoto (orgs.). *Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percursos*. Caxias do Sul: Educus, 2014. p. 8-28.
- PEREIRA, Ivo Studart. *Eu, robô e a inteligência artificial forte: o homem entre mente e máquina*. *Ciências e Cognição*, v. 9, p. 150-157, 2006.
- RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- RIEDER, John. Fiction, 1895-1926. In: BOULD, Mark; BUTLER, Andrew; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl (eds.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York: Routledge, 2009. p. 23-31.
- RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- SAGAN, Dorian. Life on a Margulisian planet: A son's philosophical reflection. In: CLARKE, Bruce (ed.). *Earth, life and system*. New York: Fordham, 2015.
- SAMUELSON, David. Hard SF. In: BOULD, Mark; BUTLER, Andrew; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl (eds.). *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York: Routledge, 2009. p. 494-499.
- TRUZZI, Marcelo. *Sherlock Holmes: applied social psychologist*. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (eds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1988. p. 55-80.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- VIANNA, Beto. Desde Darwin: Spock e a deriva natural. In: VIANNA, Beto (ed.) *Biologia da libertação*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2008. p. 131-144.
- VIANNA, Beto. Co-ontogenia: una aproximación sistémica al lenguaje. *Revista de Antropología Iberoamericana*. v. 6., p. 135-158, 2011.
- VIANNA, Beto. O lugar da cognição (ou da leitura?) e o papel do cérebro (ou do leitor?): reflexões em sala de aula. *Revista Interdisciplinar*, ano XI, v.24, p. 225-247, 2016.
- WELDES, Jutta. Going cultural: Star Trek, State action, and popular culture. *Millennium: Journal of International Studies*, v. 28, n. 1, p. 1173-134, 1999.
- WIENER, Norbert. *Cybernetics*. Cambridge: The MIT Press, 1965.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico e Investigações filosóficas*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1987.

Recebido em 25 de junho de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.

A Letra e A Terra: Clarice e o devaneio poético em *A Maçã no Escuro*

Fernando de Mendonça
Universidade Federal de Sergipe / UFS

RESUMO

O romance 'A Maçã no Escuro' (1961), de Clarice Lispector, será aqui iluminado por uma das abordagens fenomenológicas que Gaston Bachelard dedicou aos elementos da natureza: a potência criadora da terra. Com base em 'A Terra e Os Devaneios da Vontade', e na sequência 'A Terra e Os Devaneios do Repouso' (originalmente publicados em 1948), será interpretado o percurso do protagonista Martin, que culmina em um movimento de escrita poética e uma ampla reflexão sobre o processo de criação literária.

PALAVRAS-CHAVE: Devaneio Poético. Criação Literária. Fenomenologia.

ABSTRACT

The Clarice Lispector's novel 'The Apple in The Dark' (1961) will be illuminated here by one of Gaston Bachelard's phenomenological approaches to the elements of nature: the creative power of the earth. Based on 'Earth and Reveries of Will', and in the sequel 'Earth and Reveries of Repose' (originally published in 1948), it will be interpreted the course of the protagonist Martin, culminating in a movement of poetic writing and a reflection on the process of literary creation.

KEYWORDS: Poetic Reverie. Literary Creation. Phenomenology.

*Aqui [sentado numa pedra] repousas
imediatamente em cima de uma base que
atinge as mais profundas regiões da terra...
Nesse instante, as forças íntimas da terra
atuam sobre mim ao mesmo tempo que
as influências do firmamento.*

J. W. GOETHE

Introdução

Habitualmente lembrado por suas conotações filosóficas e existenciais, o romance *A Maçã no Escuro* (1961), de Clarice Lispector, ganha amplas possibilidades de leitura quando contrastado com uma das reflexões fenomenológicas¹ que Gaston Bachelard consagrou à imaginação da matéria, através dos elementos básicos da natureza: a potência criadora da terra. A partir dos estudos que o filósofo aprofundou sobre este tema, em *A Terra e Os Devaneios da Vontade*, e na sequência *A Terra e Os Devaneios do Repouso* (originalmente publicados em 1948), interpretamos aqui o percurso do protagonista Martin, que se desloca, em todo o romance de Clarice, numa jornada de retorno ao chão, num processo de queda e redenção que tem como espaços principais, grandes extensões de terra, ora férteis, ora desérticas. É após a consumação de um crime, como para expiar a sua culpa, que o personagem se abandona a uma errância intermitente e solitária, atravessando vastas paisagens naturais em que predominam as descrições terrestres, ocupadas por rochas, areia e diversas outras formações que redimensionam a qualidade labiríntica do texto.

O impulso criativo que floresce em Martin, após este percurso, levando-o ao movimento da escrita e à potência da palavra, não apenas como gesto de confissão, mas de reconfiguração de sua subjetividade, também encontra amparo, em nossa leitura, junto a outro ponto culminante do pensamento de Bachelard, representado por sua *Poética do Devaneio* (1961). O repertório de imagens que o filósofo propõe para categorizar o devaneio enquanto motivo fundador da intencionalidade poética, permite uma interpretação que também abarca as possibilidades de reflexão a respeito da criação literária, presentes em *A Maçã no Escuro*, traço típico de todo o universo de Clarice. Tomando o instrumental teórico basicamente exposto, problematizamos questões próprias do fazer textual, expostas neste romance, demarcadas pela proximidade entre a letra e o pó da terra, elementos que fundam o ser humano e, conseqüentemente, sua expressão literária.

Como se Faz Um Homem

Desde suas primeiras páginas, *A Maçã no Escuro* se estabelece como um romance sobre a fuga, sobre a jornada interior de um homem que escapa e continuamente se move, correndo de um passado que não nos é esclarecido em pormenores. Na cena inicial, o homem Martim já se apresenta como alguém que teme ser capturado, saltando escondido pela janela do misterioso hotel onde dormia e atravessando a noite por meio de paisagens que não pode enxergar direito. Neste movimento introdutório, a relação com a matéria terrestre é demarcada como de fundamental importância para a configuração do personagem: “Pelos pés ele entrou em contato com esse modo de ceder e poder ser moldado que é por onde se entra no pior da noite: na sua permissão. Não sabia onde pisava, se bem que através dos sapatos que se haviam tornado um meio de comunicação, ele sentisse a dubiedade da terra.” (LISPECTOR, 1999, p. 19) Curiosamente, o imediato caráter movediço, mole e dúbio que Martim percebe do chão em que pisa, é logo substituído por uma consciência oposta, de que da terra também emana uma estranha solidez que o desafia: “Mal porém tocara numa terra que aos pés se esquivara, e esta instantaneamente *se desencantou em algo resistente, cujas duras rugas estáveis pareciam as do céu da boca de um cavalo.*” (LISPECTOR, 1999, p. 20, grifos nossos).

A resistência e a dureza da terra, compreendidas por Martim no momento de uma queda, quando ele cai no chão e o enfrenta de corpo inteiro, são um primeiro indício do que localizamos nas teorias de Gaston Bachelard uma valiosa chave de leitura para o romance clariceano. Nesse sentido, importa esclarecer que na obra *A Terra e Os Devaneios da Vontade*, manifesta-se uma dialética entre o duro e o mole,

1. Anteriormente, o autor classificou e aprofundou, sucessivamente, as imagens do fogo, da água e do ar (elementos materiais que a filosofia, as ciências antigas e a alquimia, colocaram na base de todas as coisas), através das obras *A Psicanálise do Fogo* (1937), *A Água e Os Sonhos* (1942) e *O Ar e Os Sonhos* (1943).

impulso que leva o filósofo a esclarecer a diferença destes seus pensamentos em relação ao que ele já observava em raciocínios anteriores, sobre as matérias da natureza. Segundo Bachelard (2016), o que primeiramente destaca sua fenomenologia da terra é que, nela, ele não mais se dedica a imobilizar o que naturalmente se manifesta de maneira fluida (o fogo, a água, o ar), mas, na contramão do pensamento, e por isso dialeticamente complementar, ele agora tem por objetivo mobilizar o que é manifestamente estático (a terra). Desde o primeiro capítulo de sua publicação, chamado “A Dialética do Energetismo Imaginário. O Mundo Resistente”, fica determinado que a característica mais original da terra é esta capacidade inata de resistência, que é imediata, constante e que basicamente contrasta com todos os demais elementos da natureza. Sob a lógica proposta, deduzimos que o conhecimento dos níveis de resistência da terra são um meio para o reconhecimento de nossas potências dinâmicas em relação às coisas materiais. Assim, quando o protagonista Martim, já na abertura de *A Maçã no Escuro*, depara-se com esta propriedade da matéria terrestre e se localiza sensorialmente a partir do que ela lhe causa no espírito, fica indicado que toda a sua jornada, ou pelo menos toda a primeira parte do romance (intitulada “Como se Faz Um Homem”), será marcada por um processo particular de conscientização do homem em sua relação com o mundo e, acima de tudo, em seu primeiro reconhecimento do Eu.

Em diversos momentos desta apresentação de Martim, coloca-se enfaticamente a proximidade e o interesse que as matérias duras e resistentes lhe despertam, simbolizadas não apenas pelo atrito com a terra do chão, mas por pedras e demais formações rochosas que ele encontra, como indicam os seguintes fragmentos: “Eu te amo, disse seu olhar para uma pedra, porque o súbito mar de gritos perturbara profundamente suas próprias entranhas, e desse modo ele olhou a pedra” (LISPECTOR, 1999, p. 25), “E sob o sol amarelo, sentado numa pedra, sem a menor garantia – o homem agora se rejubilava como se não compreender fosse uma criação” (p. 35), “Eu era como qualquer um de vocês, disse então muito subitamente para as pedras pois estas pareciam homens sentados” (p. 37), “As grandes e pequenas pedras esperavam. Martim estava muito confiante porque, não sendo seu auditório mais inteligente que ele, ele se sentiu à vontade” (p. 41), “Sentar-se numa pedra estava se tornando sua atitude mais inteligível e mais ativa” (LISPECTOR, 1999, p. 83).

Há, pelo menos, dois ensaios na obra de Bachelard que se concentram nas especificidades da pedra e no que esta imagem provoca dentro de uma representação poética. Em “O Rochedo” e “O Devaneio Petrificante”, o filósofo resgata diversas situações da literatura universal para verificar as motivações do espírito quando em contato com esta materialidade – a ser desdobrada posteriormente em outras formações que também compartilham desta metafísica da dureza, como metais, minerais, cristais e jóias preciosas. Inclusive, vem do grau de resistência contido nos entes petrificados a maior justificativa para a divisão em dois volumes na obra do fenomenólogo dedicada à terra². É diante das pedras que Bachelard (2016) se volta para uma pesquisa da força íntima, concluindo que as formas rochosas diluem as distâncias no estado de contemplação humana e apossam o sonhador de uma potência que o equilibra entre a vida e a morte, no que culminaria em uma espécie de complexo de Medusa:

A pedra colossal dá, em sua própria imobilidade, uma impressão sempre ativa de surgimento. [...] Em vão a razão diz que o rochedo é imóvel. Em vão a percepção confirma que a pedra está sempre no mesmo lugar. Em vão a experiência nos ensina que a pedra monstruosa é uma forma plácida. A imaginação provocadora principiou o combate. O sonhador retesado nas pernas firmes quer derrubar a pedra hostil. [...] Um sonho de solidez e de resistência deve ser posto na categoria dos princípios da imaginação material. O rochedo é assim uma imagem primordial, um ser da literatura ativa, da literatura ativista que nos ensina a viver o real em todas as suas profundidades e prolixidades (BACHELARD, 2016, p. 152-153).

2. O 1º volume, *A Terra e Os Devaneios da Vontade*, no qual identificamos uma maior adequação para a leitura de *A Maçã no Escuro* e do qual nos valemos aqui com mais ênfase, distingue-se do 2º volume, *A Terra e Os Devaneios do Repouso*, por concentrar seu imaginário em devaneios de extroversão e agitação, contidos na ideia universal de trabalho e esforço, enquanto a obra subsequente se destaca por imagens do descanso, introvertidas, exemplificadas por formações naturais que não habitam o romance de Clarice, como cavernas, grutas e reenâncias que simbolizam a volta ao lar, ao ventre.

É neste combate entre a imaginação e a matéria que situamos a primeira tomada de consciência do personagem Martim, em sua formação como homem. A fuga sem fim e sem rumo que abre as páginas de *A Maçã no Escuro*, ganha nova dimensão à medida que seu protagonista colide com esta percepção filosófica, bem exemplificada nas transcrições que elencamos a respeito da relação com as pedras, por Martim. Como vimos, rapidamente ele atribuirá propriedades humanas e psicológicas (o que as torna personagens ativos do romance) às pedras que encontrará: elas esperam, desejam-se vistas, aparentam a escuta, parecem-se homens, criando a identificação necessária para que o próprio Martim venha a se perceber homem e, mais importante, passe a agir como homem. Ação muito bem simbolizada pela imaginativa intenção de uma conversa com as pedras, seu público particular. No que chegamos ao primeiro desejo genuíno de nosso protagonista, ou, em termos bachelardianos, seu primeiro devaneio de vontade: a comunicação por meio de uma linguagem.

Mais uma vez, cabe a necessidade de se ilustrar esta transformação que Martim atravessa, pois, antes de conversar com as pedras, ele nos é apresentado como alguém a quem nenhuma linguagem alcançava mais: “Não sei mais falar [...] Perdi a linguagem dos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 31), “Aquele homem rejeitara a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria” (p. 35), “Martim se achava incapacitado de imitar” (p. 36), “aquele homem nunca tivera auditório, por estranho que parecesse. É que nunca se lembrara de organizar sua alma em linguagem, ele não acreditava em falar” (p. 41) Nesse sentido, ressaltamos a importância de que se registre uma das mais ricas interpretações que o título do livro de Clarice pode receber, pautada por um questionamento de linguagem que é ontologicamente vinculado ao universo ficcional da autora. Para isto, retornamos à enigmática situação de fuga em que se encontra Martim.

O que dispara o drama da fuga em *A Maçã no Escuro* é um crime. Martim se afasta do perigo de ser capturado pelo que cometeu no passado, possivelmente um assassinato, ainda que não seja possuído pela moral dostoievskiana³ da culpa: “A culpa não o atingia mais.” (p. 36) Ele não foge movido pelo peso ético, mas pelo medo do aprisionamento, escapando-lhe a consciência plena de que um crime foi cometido. Aliás, a própria ideia de crime lhe surge incompleta, arbitrária, e poderia ser nomeada de outra forma, como indica a passagem em que a palavra ‘crime’ aparece pela primeira vez, no romance: “Assim, ao remexer agora com *fascínio ainda cauteloso na linguagem morta*, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de ‘crime’ a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera.” (LISPECTOR, 1999, p. 36, grifo nosso) Onde localizamos a referida interpretação ao título de Clarice: a maçã, figura do pecado de todos nós e do crime de Martim, simboliza originalmente um crime contra a própria linguagem, um assassinato da palavra. Não é por acaso que a primeira menção ao crime se dê em uma frase que aponte a morte da linguagem; no imaginário clariceano, é sempre o esvaziamento do verbo que desperta a agonia de seus personagens, esse mutismo em que eles afundam, confrontados pela impotência da palavra diante do que sofrem e experimentam do mundo. Por isso, concluímos que Martim começa a se fazer homem ao se fazer um ser de linguagem, ao se utilizar da palavra com as pedras e a terra, ainda que num domínio simbólico, o que o conduzirá a um novo momento da narrativa, representado pelo desfecho desta primeira parte de *A Maçã no Escuro*.

3. “Crime e Castigo me fez ter febre real”, declarou Clarice Lispector em entrevista a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, publicada em uma edição crítica de *A Paixão Segundo G. H.* (1988); sobre a influência de Dostoiévski na obra clariceana, Ricardo Iannace resalta que, mesmo sendo possível e latente uma associação com *A Maçã no Escuro*, Martim e o protagonista de *Crime e Castigo* se distanciam não apenas pela dimensão da culpa, mas pela própria linguagem dos personagens, o que concorda com nossa leitura: “Ao contrário de Martim, a personagem de Dostoiévski manuseia bem as palavras, a ponto de ter edificado, no intento de defender a sua embaraçosa tese, um texto fundamentado em certos princípios teóricos.” (IANNACE, 2001, p. 92); o mesmo autor indica que uma relação mais próxima entre Clarice e o escritor russo pode ser verificada no conto *O Crime do Professor de Matemática*.

Após um longo período ocupado pelo espaço de vastas paisagens, Martim encontra por cenário o terreno de uma isolada casa. Diante dela, que logo descobre habitada por duas mulheres com quem manterá atribulados e ambíguos relacionamentos, o primeiro gesto de Martim é cumprimentar a terra, como se já fosse aguardado por ela: “A terra, numa promessa de doçura e submissão, parecia friável – e Martim, aparentemente sem outra intenção que a do contato, abaixou-se e quase sem interromper os passos tocou-a um instante com os dedos. Sua cabeça se tonteou ao contato delicioso da umidade.” (p. 58) É neste local que Martim se consumará homem, após ser contratado pela dona da casa e assim iniciar um trabalho braçal sobre a terra, no que identificamos, mais uma vez, os ecos de Bachelard. Na descrição que o romance dedica ao novo espaço de trabalho para Martim, ressurgem os termos que antes identificamos no filósofo: “O terreno fora provavelmente uma tentativa, por fim abandonada, de jardim ou horta. Percebiam-se restos de um trabalho e de uma vontade.” (LISPECTOR, 1999, grifo nosso) Como já vimos, é exatamente sobre o trabalho e a vontade que residem os devaneios da matéria terrestre, na primeira abordagem de Bachelard. E antes de considerarmos mais um aspecto de sua teoria, apontamos outro importante fragmento de *A Maçã no Escuro*, para atestar a singularidade e relevância do trabalho com a terra, na trajetória particular de Martim: “O suor era uma das melhores coisas que já lhe tinham acontecido: Martim levantava e abaixava a enxada. Essa coisa sem nome que é o cheiro da terra incomodando quente e lembrando com insistência, quem sabe por quê, que se nasceu para amar, e então não se entende.” (p. 110).

Logo no prefácio de *A Terra e Os Devaneios da Vontade*, chamado de “A Imaginação Material e A Imaginação Falada”, Bachelard (2016) se refere ao caráter da matéria forjada, ou seja, da terra rebuscada e trabalhada pelo homem, para o estabelecimento do duplo viés: homem e terra se transformam, mutuamente. Na energia do trabalhador, subsiste a potência da criação, aquilo que torna o homem partícipe do ciclo da natureza, num processo de retroalimentação que completa o sentido de habitar a terra. A qualidade do ofício braçal, inclusive, do repetitivo movimento que notamos em Martim, de levantar e abaixar a enxada sobre a terra, torna-se uma qualidade heroica, uma oportunidade de o homem demonstrar o seu valor dinâmico, síntese de suas forças e do contato que nutre com a natureza: “Os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia. O trabalho da matéria, assim que lhe devolvemos todo o seu onirismo, desperta em nós um narcisismo de nossa coragem.” (BACHELARD, 2016, p. 7) Trabalho que unifica uma questão de gênero também concernente ao romance de Clarice, aliás, único em toda a sua obra a ser completamente protagonizado por uma figura masculina. Nesse sentido, o filósofo conclui: “As imagens da forja regem um dinamismo masculino que marca profundamente o inconsciente.” (BACHELARD, 2016, p. 9) O que nos leva à confirmação de que Clarice não está propondo a formação de um aspecto amplo da humanidade, mas se concentrando na consciência de um homem específico, seu personagem, que vem representar a sua mais ousada visitação ao ponto de vista do ser masculino:

Diante daquela extensão de terra enorme e vazia, em sufocado esforço Martim penosamente se aproximava – com a dificuldade de quem nunca vai chegar – se aproximava de alguma coisa a que um homem a pé chamaria humildemente de desejo de homem mas a que um homem montado não poderia fugir à tentação de chamar de missão de homem. E o nascimento dessa estranha ânsia foi provocado, agora como da primeira vez em que pisara a encosta, pela visão de um mundo enorme que parece fazer uma pergunta. [...] Ali, confuso sobre um cavalo assustado, ele próprio assustado, num segundo apenas de olhar Martim emergiu totalmente e como homem (LISPECTOR, 1999, p. 113-114).

Para fazer-se homem, Martim teve que redimensionar a sua visão do espaço circundante, passando assim por uma redescoberta de linguagem. Conversou com as pedras e a terra, trabalhou nelas, sintonizou sua vontade à da matéria, encerrando em si mesmo toda a energia que se encontrava dispersa, nos primeiros momentos de sua errância. Mas, como estamos em um romance de Clarice Lispector, a linguagem que comunica não se revela suficiente para configurar a plenitude do homem no qual Martim se tornou. Na obra clariceana, a palavra não enfrenta apenas um problema de expressão, o que vem a representar o primeiro passo autoconsciente de Martim (saber-se falante, desejar-se falante, por meio da

linguagem), ainda não unificado, pois carente do valor que Clarice sempre restitui à palavra: o seu poder de criação. Ao avançar na leitura, perceberemos que a linguagem morta, identificada como primeiro crime de *A Maçã no Escuro*, completa-se na dimensão de uma literatura morta, de um verbo que espera a restituição de sua potência criadora. Somente por este resgate, Martim completará sua travessia, fazendo-se mais do que homem, fazendo-se herói.

O Nascimento do Herói

Dentre os acontecimentos que se desenvolvem nesta segunda parte de *A Maçã no Escuro*, passaremos a nos concentrar sobre o elemento de linguagem que já prefiguramos em Martim, a respeito de seu embate com a palavra. Outros aspectos poderiam ser considerados na evolução do protagonista, como a sua relação com as demais personagens (as duas mulheres da casa e a misteriosa figura de um alemão que pode desvendar algo do passado de Martim), ou os desdobramentos de outras situações em que ele se envolve; mas optamos pelo recorte do que compreendemos o núcleo de todo o romance, eixo em torno do qual circunda o drama de Martim⁴. Nesse sentido, retornamos ao último momento evocado da narrativa, quando o personagem ‘emerge totalmente e como homem’.

Mesmo com sua consciência formada e desperta, algo indicava que nem tudo se resolvera completamente para Martim. Ainda se perpetuava uma ausência que só ganharia contornos mais adiante, mesmo que seu anúncio se adivinhasse desde o início do livro. Ao se lembrar o episódio da aparição de Martim como homem feito, esta ausência se confirma: “no alto da encosta, só lhe faltara mesmo a palavra – tudo estivera tão perfeito e tão quase humano que ele dissera a si mesmo: fala! e só faltara a palavra.” (LISPECTOR, 1999, p. 147) É a partir daí que se esclarece a jornada para a formação do herói, pois as maiores transformações narradas na obra geral de Clarice, concretizam-se por um preenchimento que só pode advir da palavra, especialmente, da palavra escrita.

O primeiro sentido de linguagem vivenciado por Martim, vinculado à fala e aos diálogos orais, logo será aprofundado pela urgência escritural que o invadirá, numa espécie de possessão que mais uma vez remete aos devaneios de Bachelard. Nesse sentido, voltamos não apenas aos domínios do que o filósofo estabelece em sua fenomenologia da terra, mas a um tipo de devaneio que continua se revelando o mais pertinente a uma leitura de Clarice: o devaneio poético⁵. Sobre este, cabe lembrar: “Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita” (BACHELARD, 2006, p. 6). Não tardará para que Martim seja confrontado pelo dilema da página em branco, numa virada de expectativas que radicaliza a transformação do personagem, deixando-nos a impressão de estarmos realmente diante de um novo homem, inclusive em termos físicos. Aquele que antes se apresentava como um homem rústico, desprovido de expressividade para se comunicar, incapaz até mesmo de imitar (desde cedo o princípio mimético fora posto em jogo), aquele que se tornara um trabalhador braçal, homem de enxada e de suor, de repente, surgirá como um homem de letras, de imaginação ativa e criadora, numa caracterização que, no mínimo, desconcerta toda a imagem que lhe havíamos construído. Para esta constatação, importa que se transcreva o momento decisivo, episódio de fôlego e que pesa sobre o destino de Martim, redimensionando todo o universo de *A Maçã no Escuro*:

4. Uma das mais renomadas especialistas em Clarice, autora de vários ensaios sobre *A Maçã no Escuro*, Olga de Sá também identifica no interesse pela palavra criadora, um dos principais questionamentos do romance: “Clarice parece querer recriar o ato de existir, recuperando pelo ato de escrever, a posição existencial da carência humana. [...] No esforço de exprimir-se, Martim cumpre um itinerário ético e metafísico.” (SÁ, 2012, p. 199).

5. Prosseguimos aqui uma abordagem iniciada no ensaio *Clarice Lispector e O Chamado da Noite* (MENDONÇA, 2017), onde nos valem da Poética do Devaneio, de Bachelard, para interpretar o conto de Clarice: *Onde Estivestes de Noite*.

Ele não sabia que para escrever era preciso começar por se abster da força e apresentar-se à tarefa como quem nada quer. [...] De novo revirou o lápis, duvidava e de novo duvidava, com um respeito inesperado pela palavra escrita. [...] Tudo o que lhe parecera pronto a ser dito evaporara-se, agora que queria dizê-lo. Aquilo que enchera com realidade os seus dias reduzia-se a nada diante do ultimato de dizer. [...] E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir. [...] E em torno dele soprava o vazio em que um homem se encontra quando vai criar. Desolado, ele provocara a grande solidão. [...] Que esperava com a mão pronta? pois tinha uma experiência, tinha um lápis e um papel, tinha a intenção e o desejo – ninguém nunca teve mais que isto. No entanto era o ato mais desamparado que ele jamais fizera. [...] Essa palavra ausente que no entanto o sustentava. Que no entanto era ele. Que no entanto era aquela coisa que só morria porque o homem morria. Essa palavra que era a ação e a intenção de um homem [...] (LISPECTOR, 1999, p. 171-172).

Inúmeras questões podem ser identificadas, a partir destes últimos fragmentos que agrupamos em um só bloco de sentido, convergindo à linha de pensamento aqui traçada. A primeira, que não foge do foco fenomenológico e dos devaneios da vontade que inicialmente vimos, já se incumbe de alertar o novo Martim a respeito do deslocamento de forças que precisará realizar na atualização de sua realidade. Se a terra lhe trouxera um primeiro despertar, liberando um renovo de sua energia interior, agora ele terá que exercitar o controle de toda essa potência, direcionando-o rumo a igual deslocamento na intensidade dos desejos. Trabalho e vontade regidos por um aspecto que Bachelard (2016) denomina como primitivo ao homem, anterior à percepção e à imaginação: o ato criativo. No raciocínio que o filósofo estabelece, o homem criativo lida especificamente com funções do irreal, independentes da memória e das imagens acumuladas pelo tempo – ligadas à reprodução – e, por isso, anteriores às concepções de realidade. Não espanta que, mesmo tendo algo a dizer, Martim não consiga dizer nada, quando diante do papel branco. Vemos nele representada a exata lógica da criação bachelardiana, pois toda a sua realidade é reduzida a nada, soterrada pelo espanto do vazio que há no branco.

Segundo o filósofo, tais funções do irreal são reconhecidas pelos valores de solidão, agora experimentados por Martim. Há de se destacar que, em toda a primeira parte do livro, especialmente, nas dezenas de páginas em que o personagem é abandonado sozinho em meio a regiões desérticas, desprovidas de qualquer habitante que não sejam os organismos naturais da árida paisagem, em nenhum momento, Martim é apresentado como um homem que sente a solidão, que tem consciência de seu estado de abandono. Ironicamente, este sentimento de desamparo só será identificado dentro de um pequeno quarto⁶, como uma situação que é provocada por ele próprio, ainda que de maneira intuitiva e não intencional, ao se colocar na postura de quem vai criar. A este respeito, o devaneio poético também vem de encontro aos novos anseios que nosso herói inaugura: “O devaneio é um fenômeno da solidão, um fenômeno que tem sua raiz na alma do sonhador. Não necessita de um deserto para estabelecer-se e crescer. Basta um pretexto – e não uma causa – para que nos ponhamos em ‘situação de solidão’, em situação de solidão sonhadora.” (BACHELARD, 2006, p. 14) O novo Martim, numa valiosa representação do herói moderno⁷, é um homem solitário, desamparado, e ele é assim porque agora tem consciência de seu estado.

Reconhecer o caráter existencial de *A Maçã no Escuro* implica em perceber a jornada de Martim como uma travessia que culmina na tomada de consciência. Ao nos valermos do devaneio poético, ampliamos as possibilidades de leitura do romance em sua característica, clariceana por excelência, de

6. Maurice Blanchot traça uma curiosa relação entre o deserto e o quarto íntimo, como espaços que se espelham, no ato da criação literária: “Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 137).

7. A este respeito, Georg Lukács orienta toda a trajetória do gênero romanesco à luz do signo da solidão; a forma do romance seria, mais do que qualquer outra, uma expressão do desabrigo transcendental, onde caminham os peregrinos solitários. “No Novo Mundo, ser homem significa ser solitário.” (LUKÁCS, 2009, p. 34).

metaficcionalidade: trata-se de uma escrita que problematiza a si própria. Os meandros de criação aprofundam a linguagem e, conseqüentemente, a consciência do ser que a utiliza, o que nos leva a perceber a consciência como um domínio criativo, e não apenas representativo do homem: “A consciência, por si só, é um ato, o ato humano. É um ato vivo, um ato pleno. [...] Aumentar a linguagem, criar linguagem, valorizar a linguagem, amar a linguagem – tudo isso são atividades em que aumenta a consciência de falar” (BACHELARD, 2006, p. 5). O que acompanhamos nesta parte do romance de Clarice é o nascimento de um herói que se torna consciente de si mesmo, e que se descobre neste processo ao se revelar um homem desejante pela escrita criadora. Mais do que uma escolha, sua nova postura diante do papel branco surge como uma necessidade, uma obrigação do espírito.

Não podemos deixar de mencionar o estranhamento que o novo Martim vivencia, inclusive, pela maneira como é descrito em seu momento criativo. O homem que há pouco era apresentado vigorosamente com uma enxada, agora é um homem ‘de óculos e singelamente acanhado’. Até o seu corpo se modifica, na maneira como ele se relaciona com o espaço, configurando uma transformação que, de dentro para fora, atinge toda a exterioridade do personagem. Martim vem representar uma síntese da criação escritural que reunifica os sentidos, como se a intenção pela escrita recobrisse o corpo com uma nova pele, uma camada de percepções que pode ser vista em todo aquele que escreve: “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (BACHELARD, 2006, p. 13). Ter a experiência, o lápis, o papel, a intenção e o desejo, não é suficiente para dissipar o desamparo de Martim; o que ele precisa é de uma nova articulação de sua realidade – espacial, corporal, temporal – que somente será satisfeita pela palavra, ainda insistente em se ausentar.

A palavra que não se oferta facilmente, mas que resiste ao que a busca, é esta que Martim procura. E, quando nos é dado que esta palavra tem o poder de sustentá-lo, e que esta palavra ‘é ele’, retornamos ao mito original (FRYE, 2000) que atravessa todo o imaginário de Clarice Lispector⁸. A busca pela palavra espelha a busca pelo Eu, objetivo poético que se estende por toda a duração de *A Maçã no Escuro*, e de tantos outros textos de sua autora. Se a criação é dolorosa, se o papel branco traz a angústia, é porque dói se reconhecer e se tornar um ser autoconsciente, que se descobre inteiro: “Como poderia ele sequer revoltar-se com a verdade. Ele era a sua própria impossibilidade. Ele era ele. A esse ponto de grande angústia tranquila ele chegou: aquele homem era a sua própria Proibição. [...] Pela primeira vez na vida sabia quanto era. O que doía como a raiz de um dente” (LISPECTOR, 1999, p. 174). Nesta última transcrição que dedicamos ao romance, revelam-se as conseqüências de se saber quem é, num reconhecimento que custa a se harmonizar.

Atualizar a imagem de uma dor profunda para o contexto da criação é a escolha de Clarice que contrastamos ao reequilíbrio do devaneio poético. Bachelard não nega que uma estética da angústia acompanha todo o gesto literário, e que se desdobra no imaginário do leitor como uma duplicação de seus próprios anseios. Porém, cabe destacar o valor que sua fenomenologia atribui no sentido de se resgatar a potência que a palavra criadora tem de, quando encontrada, restaurar a unidade daquele que escreve/lê: “o devaneio nos dá o mundo de uma alma, uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (BACHELARD, 2006, p. 15), “Todo livro angustiante pode então proporcionar uma técnica de redução da angústia. Um livro angustiante oferece aos angustiados uma homeopatia da angústia” (p. 25). Não por acaso, a grande angústia

8. Em nossa leitura de *Água Viva*, discorreremos sobre o lugar do mito em Clarice e na Modernidade: “No texto moderno há um lugar para o mito dentro da linguagem e de como ela se apresenta. A consciência do texto em si, converge os elementos míticos na significação do discurso escrito, conferindo à linguagem o lugar central das preocupações que afligem o espírito do homem [...]”) Assim como se dá em *A Maçã no Escuro*, “a busca do herói não é por um evento ou ato exterior a ele, mas sim pelo seu próprio Eu. Essa busca do herói pelo herói pode ser observada na característica interiorização e subjetividade modernas e, mesmo na lógica da consciência de si, marca do Modernismo” (MENDONÇA, 2012, p. 98).

de Martim nos aparece descrita como tranquila, como estabilizadora e suficiente para que ele não mais se revolte contra verdades exteriores. Sua jornada nos leva a compreender que, para aquele que cria com palavras, todo problema ou impossibilidade precisa ser enfrentado dentro do próprio Eu. Reconhece-se do mundo aquilo que já foi percebido em si mesmo, redescobre-se pela linguagem as inquietações que primeiro se manifestaram no interior do espírito. Somente pela consciência, nasce o herói.

Considerações

A jornada de Martim prossegue numa terceira parte, homônima ao próprio romance, mas guardaremos esta leitura para outro momento, pois implicaria numa maior descrição de eventos que circundam o enredo, paralelos ao gesto criador de linguagem que aqui elegemos como objeto principal de análise. Ainda assim, importa colocar que, no futuro imediato do personagem, o ambicioso projeto para a escrita de um livro, culminará como um reflexo do que a própria Clarice viveu. Escrito num período de transição de sua vida (idealizado na Inglaterra, redigido nos EUA), *A Maçã no Escuro* permanece como o romance que a autora definiu ser o mais bem estruturado de sua carreira (*apud* BORELLI, 1981, p. 88), o que se reveste de ironia, quando lembramos que foi uma de suas publicações mais tumultuadas, num período biográfico da autora bastante conturbado. De alguma forma, é como se Clarice sublimasse em Martim uma angústia que foi primeiramente sua, ecoando o caráter curativo que vimos Bachelard atribuir para a linguagem poética. Por mais que doa, a criação literária mantém sua propriedade de nos devolver a nós mesmos, de nos restituir o que somos. *A Maçã no Escuro* permanece como um bom lembrete de que não é apenas da terra que viemos e somente para ela voltamos; também nascemos do Verbo e, para a palavra, para o pó da letra, estamos fadados a retornar.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A paixão segundo G. H.* Edição Crítica. Benedito Nunes (Coord.) Brasília: CNPQ, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MENDONÇA, Fernando de. *A modernidade em diálogo: o fluir das artes em Água Viva*. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 2012.

_____. Clarice Lispector e o chamado da noite. *In*: GOMES, Carlos Magno; [et al.] (Org.) *Imaginários literários: memórias e estética pós-moderna*. São Cristóvão: Editora UFS, 2017. p. 97-107.

SÁ, Olga de. A maçã no escuro: recriar o devir. *In*: CUNHA, Betina R. R. (Org.) *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais*. Uberlândia: EDUFU, 2012.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*

A estética da existência na ficção de Mário Bortolotto

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Universidade Federal da Bahia/ILUFBA

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os modos de subjetivação, a partir da leitura de contos do livro *DJ: canções pra tocar no inferno*, de Mário Bortolotto. Com base na concepção foucaultiana de estética da existência, pretende-se investigar de que modo a cultura pop, e, mais especificamente, o *rock and roll* está envolvido na produção das subjetividades das personagens da ficção de Bortolotto, compreendida como parte do discurso literário pop contemporâneo, conforme teorizado por Evelina Hoisel e Décio Cruz.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso literário pop. Estética da existência. *Rock and roll*.

ABSTRACT

This work aims to discuss about modes of subjectivation, based on Mario Bortolotto's short stories from *DJ: canções para tocar no inferno*. In dialogue with Foucault's reflections on aesthetics of existence, we intend to investigate how pop culture, mainly represented by rock and roll, is related to the production of the character's subjectivities in Bortolotto's fiction, considered as part of contemporary pop literary discourse, according to Evelina Hoisel and Décio Cruz.

KEYWORDS: Pop literary discourse. Aesthetics of existence. Rock and roll.

Conforme assinala Simon Frith (1996), a cultura pop pode ser interpretada como um meio de socialização e está envolvida nos fundamentos das relações de amizade. Em *Performing Rites: on the value of popular music*, Frith introduz a abordagem sobre música popular, a respeito do gosto, destacando o fato de que juízos culturais de valor desempenham uma função relevante na constituição de si mesmo (FRITH, 1996, p.5). De acordo com o teórico escocês, admite-se que é possível conhecer alguém a partir de um atento passeio com os olhos em suas prateleiras de livros ou CD's ou pelas opiniões emitidas acerca de um filme, uma apresentação de música popular. Isso o conduz à percepção de que as relações que se estabelecem com as canções, os filmes e livros estão atreladas, de acordo com sua leitura de Pierre Bourdieu, à tentativa de acumular capital cultural, possibilitando o estabelecimento de uma distinção. Para Frith, uma parte considerável do prazer proporcionado pela cultura pop é resultante dos debates em torno do gosto,

dos juízos de valor, mas isso se realiza de um modo em que argumentos são mobilizados racionalmente para persuadir o outro da relevância de determinada produção cultural. Entretanto, não se trata de um processo marcado apenas por uma suposta objetividade. Como pontua Frith:

Mas se os juízos de valor na cultura popular demandam uma objetividade [...], sua subjetividade não pode ser de modo algum negada – não, contudo, pela referência banal às pessoas que tem suas próprias predileções [...] e antipatias, mas pelo fato de que tais julgamentos nos permitem dizer algo sobre aqueles que os enunciam (FRITH, 1996, p. 4, tradução nossa)¹.

Tais aspectos, abordados por Simon Frith, estão associados com os processos de construção de si, representados em narrativas contemporâneas, nas quais a música pop detém um papel relevante na configuração de personagens, narradores ou no desenvolvimento das ações. Sinteticamente, esse é o panorama que se delinea nas páginas de Mário Bortolotto, quando o escritor mobiliza canções pop para compor, com uma espécie de trilha sonora, os contos do livro *DJ: canções pra tocar no inferno* (BORTOLOTTO, 2010). Dramaturgo, romancista, contista e poeta, Bortolotto é paranaense e, em suas produções, cria tramas que envolvem a vida noturna, pessoas solitárias, corações partidos e bebedeiras: a conhecida tríade “sexo, drogas e *rock and roll*” atravessa parte significativa das narrativas que fazem parte do livro.

DJ: canções pra tocar no inferno é composto por contos em que os narradores e personagens frequentemente associam circunstâncias ou formas de subjetivação a trechos de canções de rock que, muitas vezes, delimitam tempo e espaço da narrativa. Dividido em quatro partes, o livro expõe de modo mais explícito nos contos da primeira parte (“Canções pra tocar no inferno”) o recurso à música pop como catalisador das ações. Nessa seção, os títulos dos contos são apropriados de canções pop conhecidas, de compositores como John Lennon ou Bob Dylan, e mantém uma estreita conexão com o que é vivenciado pelas personagens e/ou narradores dos textos.

No segundo conto do livro, “*Another sleepless night*”, o narrador-personagem se define como um “roqueiro [sic] amargurado” e a história é deflagrada a partir do término de seu casamento, motivado pela diferença de estilos de vida dos cônjuges. O protagonista, então, sai de casa e perambula pela cidade, à noite, entre bares, bêbados, prostitutas e garotos de programa, compondo pela sua descrição um ambiente *underground*, cenário adequado para sua dor de amor. O texto oscila rápidos diálogos com intervenções monologais do narrador-personagem, que se mostra (e se percebe), em dado momento do conto, como um homem extremamente solitário.

Desde o título, a solidão e o sofrimento por amor são embalados pela canção homônima, interpretada, como se conhece ao final do conto, por Neil Sedaka, em gravação de 1959. A presença da canção configura uma relação intermediária, considerando-se o tanto o diálogo que se estabelece entre a letra da canção e o conto, quanto a referência à interpretação e ao arranjo específicos da versão gravada por Sedaka, sugerindo-se uma função para a música no conto que poderia ser aproximada ao de uma trilha sonora no cinema.

O conceito de intermedialidade, conforme abordado por Irina Rajewski (2012), tem se constituído como parte de uma crítica consolidada no contexto alemão. Embora os fenômenos abordados sob esse termo não configurem algo especificamente novo, trata-se de perceber que o conceito de intermedialidade forneceu outros modos de lidar com problemas que talvez já fizessem parte do horizonte dos Estudos Interartes. Como assinala Rajewski, pretende-se lançar “[...], pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização; em particular, apontam para uma consciência inten-

1. “But if value judgements in popular culture make their own claims to objectivity [...], their subjectivity can’t be denied either – not, however, by banal reference to people having their own [...] likes and dislikes, but because such judgements are taken to tell us something about the person making them”.

sificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral.” (RAJEWSKI, 2012, p. 16). Para Rajewski, existe uma multiplicidade de fenômenos que se podem nomear intermediáticos, o que implica o desenvolvimento de abordagens diversas. Assumir a necessidade de uma sistematização não significa propor um conceito que abarque universalmente todos esses fenômenos. Desse modo, Rajewski compreende que o conceito de intermidialidade, de forma mais ampla, remete aos tipos de fenômenos que ocorrem entre mídias. Todavia, ao reconhecer a heterogeneidade do conceito, a teórica pontua que a variedade de fenômenos existentes tem como consequência a necessidade de se definir objetos e modos de abordagem, de acordo com os objetivos.

A partir de sua concepção literária dos estudos intermídia, Rajewski afirma que é possível reconhecer uma ampla gama de fenômenos, com base na sistematização de subcategorias de intermidialidade: a transposição midiática, a combinação de mídias e a referência intermediática. Tal abordagem, voltada para a noção de intermidialidade como categoria para análise concreta de textos, contempla a produção de Bortolotto, visto que seus contos, pelas constantes referências ao cinema e à música pop, evidenciam o que Rajewski denomina “caráter ‘como se’ das referências intermediáticas: a narrativa de Bortolotto constrói-se com as referências à música *como se* compusessem uma trilha sonora de um filme.

A letra da canção “*Another sleepless night*”, que sonoriza o conto, trata, em termos gerais, de um eu que sofre por amor, em mais outra noite sem dormir, atormentado pelas lembranças insistentes da pessoa amada, o que se relaciona com o estado do protagonista de Bortolotto:

Pela noite insone
 Não importa o que eu faça
 Você está sempre em minha mente
 E apesar de você ter partido eu acho
 Que ainda estou apaixonado por você
 (SEDAKA; GREENFIELD, 1959)².

Os versos lidos na estrofe destacada da canção de Sedaka apresentam um sujeito que sofre pela separação da pessoa amada. O estado de solidão é potencializado pela associação entre a noite insone e a permanência do sentimento por uma pessoa ausente. A despeito de todos os esforços, a dor da perda e a percepção de si mesmo como um solitário angustiam o eu-lírico de tal forma que sua conclusão constata que ainda existe paixão.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes escreve em um dos verbetes sobre “O ausente”, definindo a ausência como “Todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e sua duração – tende a transformar essa ausência em provação de abandono.” (BARTHES, 2003, p. 35). O próprio estudo de Barthes revela o conjunto de práticas discursivas que fornecem os parâmetros para manifestações como a do eu-lírico da canção de Sedaka ou o comportamento da personagem de Bortolotto.

Uma contradição, todavia, diz respeito ao fato de que Barthes compreende que só existe a ausência do outro, fugidio; aquele que ama permanece “à espera, plantado no lugar, em sofrimento” (BARTHES, 2003, p. 35): na canção “*Another sleepless night*”, o sujeito amoroso sofre a provação de abandono, pela amada que se vai, mas no conto homônimo é o narrador-personagem que parte, embora encene a experiência do abandono.

2. Tradução nossa: “Throughout that sleepless night, / no matter what I do, / you’re always on my mind, / and though you’re gone I find / I’m still in love with you”.

Esse sofrimento está relacionado com as lembranças que persistem – “Você está sempre na minha mente”, diz a canção de Sedaka. Entretanto, o que faz a personagem de Bortolotto é perambular pelas ruas à noite, como se buscasse o esquecimento. Sobre isso, afirma Roland Barthes que o esquecimento é a ausência bem suportada: “Essa é a condição de minha sobrevivência: pois, se não esquecesse, eu morreria” (BARTHES, 2003, p. 37). Na canção, o objeto amado permanece no coração, ainda que esteja ausente; no conto, o esquecimento promovido pela caminhada no lado selvagem da noite parece significar um desejo sincero de rompimento, como sugerem as últimas frases do conto: “Estou oficialmente destruído. Nunca estive tão feliz” (BORTOLOTTI, 2010, p. 22). Todavia, ainda que a personagem recuse com segurança a imagem de romântico, as referências musicais e o seu caminhar sem destino pela noite urbana coincidem com a interpretação barthesiana da ausência: primeiramente, quando menciona a manipulação da linguagem como uma maneira de retardar a passagem da ausência para a morte do outro; além disso, o sujeito amoroso afirma “Torno a ausência do outro responsável pela minha mundanidade” (BARTHES, 2003, p. 40), como se, paradoxalmente, desejasse a proteção perdida do objeto amado.

Diante do exposto, além de ter a função principal numa espécie de trilha sonora do conto, a canção fornece, também, como assinala Simon Frith, narrativas culturais imaginárias em que os sujeitos podem se posicionar. Afirma Frith:

A canção constrói nosso sentido de identidade através das experiências que oferece a respeito do corpo, do tempo, e de sociabilidade, experiências que nos possibilitam a nossa inserção em narrativas culturais imaginárias. Tal fusão entre imaginação e prática corporal assinala bem a integração da estética com a ética (FRITH, 1996, p. 275, tradução nossa)³.

Outras referências são mencionadas ao longo da narrativa, como forma de demarcação do tempo e do espaço, mas também como um modo de constituir a subjetividade dessa personagem, nas interfaces dos registros ético e estético, a partir de sua relação com um conjunto de signos e símbolos provenientes da cultura pop.

De volta à leitura do conto, as circunstâncias que envolvem o fim do casamento do narrador-personagem são explicitadas em duas passagens. Primeiramente, em um diálogo, em que são apresentadas as diferenças entre os estilos de vida dos cônjuges: “‘Você só queria ficar trancado no quarto do hotel, enchendo a cara e assistindo tv a cabo’ / ‘Nossos conceitos de diversão são totalmente diferentes. [...]’” (BORTOLOTTI, 2010, p. 17). O diálogo se explica quando o próprio protagonista informa em sua narração que o casamento não havia passado da lua-de-mel:

Nosso casamento não passou da fatídica lua-de-mel em Natal. Que ideia maluca foi essa de passar a lua-de-mel em Natal? Ela queria passear de buggy nas dunas. Não há casamento que resista a um passeio de buggy nas dunas. [...] Voltei pro hotel, e bebi tudo que encontrei no frigobar. Quando não havia mais nada, desci até o bar do hotel. [...] (BORTOLOTTI, 2010, p. 18).

Para alguém que se denomina “roqueiro”, o trecho em destaque expõe um comportamento boêmio, hedonista e desviante como parte de sua constituição, além de elementos que o distinguem de outros não-roqueiros. O descompasso ou desvio com relação ao que se considera comum aos outros (simbolizado na passagem anterior pelo passeio de *buggy* nas dunas, desejado pela esposa) é desdobrado, à medida que referências culturais são apresentadas no decorrer do conto, evidenciando-se o seu papel na distinção entre as personagens. Ao sair de casa, como se fosse um Sal Paradise, personagem de Jack Kerouac, o protagonista carrega apenas um exemplar do livro de poesia do autor de *On the road*

3. “Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks as well the integration of aesthetics and ethics”.

– *Mexico City Blues* –, sugerindo-se assim a aproximação de um modelo de comportamento *beatnik*: as ações que se seguem desenvolvem essa imagem, com as sucessivas bebedeiras a cada “boate fuleira” ou pelos bares que visita.

Nesse percurso, ao ver e ouvir as personagens da noite urbana, constitui sua subjetividade, quando menciona o que se destaca aos seus olhos e ouvidos. Em uma das boates, comenta sobre a música, em uma nítida postura de distinção: “[...] Como se não bastasse, a música ainda era terrível. Um insulto ao estômago sensível de um roqueiro jurássico como eu.” (BORTOLOTTI, 2010, p. 19). Em seguida, desdobra: “O lance de ficar perambulando à noite sem destino remete diretamente a uma certa aura blues. Um troço romântico. Não era o meu caso. Eu era só um roqueiro amargurado, que havia acabado de descobrir que era um dos sujeitos mais solitários dessa porra de universo.” (BORTOLOTTI, 2010, p. 20).

É válido destacar que a descrição das ruas é pontuada por citações de cantores e canções. A alusão a “*Walk on the wild side*”, de Lou Reed, contribui para a composição do trecho em que o narrador apresenta, por meio de uma sequência de cenas (como curtos planos cinematográficos), os fragmentos que capta em sua caminhada pelo lado selvagem: “[...] Lou Reed faz o serviço sujo de assombrar as almas que andam desse lado da rua.” (BORTOLOTTI, 2010, p. 20). As prostitutas, o olhar do michê, os faróis altos dos automóveis, um homem que canta a canção “Bons Momentos”, de Tim Maia, em um karaokê, são elementos que o narrador mobiliza para a constituição de si (o verso citado da canção de Tim Maia tem um sentido bastante parecido com o da canção de Neil Sedaka). Digno de nota também é o fato de que o verso final da canção do ex-vocalista da banda *The Velvet Underground* é reproduzido em português no final do parágrafo, evocando a melodia da própria canção, mais uma vez, emulando o papel da música em uma trilha sonora: “E as garotas negras cantam ‘tchu, tchuru, tchuru...’” (BORTOLOTTI, 2010, p. 21)⁴.

É possível relacionar o que Frith pontua sobre o papel da canção popular na construção dos sujeitos, a partir da integração do ético com o estético, com as discussões foucaultianas em torno do cuidado de si na cultura greco-latina. Diante do que foi descrito, pode-se compreender o modo como se concebem as subjetividades representadas no texto de Bortolotto, com base no que Michel Foucault denomina estética da existência. Ao se debruçar sobre escritos da antiguidade greco-latina, Foucault analisa os *hypomnemata* (espécie de caderno de notas) e as correspondências, conduzindo à percepção da arte de viver como um processo que se aprende através de um cuidado de si, uma espécie de “treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 146). Nesse treinamento, atribui-se à escrita um papel de destaque, não com vistas à produção de narrativas de si mesmo, que corresponderiam a um desvelamento do que estaria oculto, mas com o objetivo de “captar [...] o já dito: reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2004, p. 149). Por esse prisma, constituir-se é então um processo, a busca por uma estética da existência, que se realiza, de acordo com o filósofo, tanto mediante práticas de sujeição, quanto de liberação (FOUCAULT, 2004, p. 290-1). Seguramente, para Foucault, essa liberdade está atrelada à existência de estilos e convenções dispostos no meio cultural, ao que reportariam as narrativas culturais imaginárias, mencionadas por Frith. Esse modo de conceber a vida como obra de arte está relacionado com a compreensão de que “a subjetividade não é nem um dado, nem tampouco um ponto de partida, mas algo da ordem da *produção* (grifo do autor)”, como afirma Joel Birman (2000, p. 80), sobre o cuidado de si no pensamento foucaultiano.

Nessa produção, conforme Foucault descreve as *hypomnemata*, que servem aqui como parâmetro, a escrita é compreendida como “arte da verdade díspar”. Na composição desses cadernos de notas, o copista, por um processo em que não se dissocia a leitura da escrita, unifica diferentes fragmentos do meio cultural em sua escrita pessoal, subjetivando-os. Dessa maneira, é possível combinar o valor de verdade de algo já dito com as circunstâncias singulares em que esse alguém se encontra. É possível considerar que, para o narrador-personagem do conto “*Another sleepless night*” e demais personagens de

4. No verso final da canção de Lou Reed, lê-se/escuta-se “And the colored girls say: doo do doo do doo”.

Bortolotto, esse já dito corresponde principalmente ao que Dick Hebdige, em *Subcultures: the meaning of style* (2006) concebe como “estilos subculturais”, inscritos na esfera da cultura pop.

O conto “Aquele olhar estudado de James Dean”, da segunda parte do livro, intitulada *Flashback*, apresenta um narrador em terceira pessoa que descreve a relação entre o protagonista, caracterizado sobretudo pelo “olhar estudado de James Dean”, e a francesinha por quem se apaixona (que, como pontua o narrador, não é francesa, mas mineira filha de franceses). Como em “*Another sleepless night*”, a construção das personagens se dá principalmente pela relação estabelecida entre discurso literário e outras linguagens, como a música pop e o cinema, o que situa o texto de Bortolotto no que Evelina Hoisel (2014) e Décio Cruz (2003) concebem, como discurso literário pop. Tal noção é delineada com base na percepção das relações intermediárias, na aproximação entre literatura e outras linguagens e, embora Hoisel enfatize o diálogo com as artes plásticas, representadas pela *pop art*, o contato com o cinema e a música pop também são considerados no seu estudo sobre a produção de José Agrippino de Paula.

A despeito de Bortolotto mobilizar referências da cultura pop em todos os contos do livro, em “Aquele olhar estudado de James Dean”, as relações com a *pop art* são bastante visíveis, quando se faz uma analogia entre a colagem e a reprodução em série de elementos da cultura pop que os artistas pop exploravam em suas composições (como as séries de “Marilyns”, de Andy Warhol ou as naturezas-mortas de Tom Wesselmann, repletas de produtos industrializados) e o modo como o narrador de Bortolotto compõe cenário e personagens por meio de repetições. O próprio título fornece um atributo relevante para a personagem principal: o olhar de James Dean. Esse olhar é reiterado ao longo do conto quando o narrador menciona a personagem principal, como se uma mesma imagem cristalizada do ator James Dean, transformado em mito, fosse reproduzida, contribuindo para a construção do protagonista por meio de uma referência intermediária.

Além do ator James Dean, outros elementos se mostram fragmentariamente, como em uma colagem pop: a Coca-Cola, o jovem com ar do ator James Cagney, outros ídolos pop como Jim Morrison, Jimi Hendrix e Bob Dylan ou um trecho assobiado de uma canção de Eric Clapton.

Não dá pra negar. Ele tinha assim um certo ar de James Dean, pelo menos quando colocava suas grandes pernas sobre a mesa e entrava numas de pensar naquela francesinha, que ele cruzou na 24 de Maio numa tarde caótica; e assim desbundados com a atração repentina e perturbadora resolveram que deviam entrar no primeiro bar e tomar uma Coca (BORTOLOTTTO, 2010, p. 87).

O trecho que inicia o conto introduz um aspecto que associa o jovem com olhar estudado de James Dean a um modelo de comportamento que caberia adequadamente em alguma subcultura, como as estudadas por Hebdige: jovem, rebelde, “desbundado”, artista com atitudes impulsivas, imprevisíveis, semelhante ao narrador-personagem do conto analisado anteriormente.

De acordo com Hebdige, as subculturas podem ser entendidas como estilos que fazem parte de uma cultura jovem, cujos sentidos se encontram em constante disputa. Trata-se de formas simbólicas de resistência, ruídos diante de estruturas consolidadas, instituições, e, como tais, produzidas simbolicamente. Nessa perspectiva, Hebdige acredita que esses estilos subculturais se desenvolvem como práticas sociais específicas em respostas a uma conjuntura específica. Como o teórico mapeia o surgimento dessas subculturas (*punks, mods, skinheads*) no Reino Unido, identificando-as como manifestações de uma cultura jovem operária, seus sentidos se definem em oposição a outros grupos como o dos pais, dos jovens respeitáveis, dos professores, mas também a uma classe social hegemônica. Isso é, segundo Hebdige, constituído a partir da articulação entre diferentes interpretações e significados dos estilos subculturais, sejam eles interditos ou veiculados pelos meios de comunicação autorizados. Desse modo, ainda que impliquem formas simbólicas de resistência, desviantes, a retórica desses estilos se constitui a partir de uma

linguagem disponível, mesmo que para produzir o caos e o ruído, como na retórica *punk*. Sendo assim, percebe-se que as personagens de Bortolotto teriam à disposição narrativas culturais imaginárias (nas palavras de Frith) ou “regras, estilos, convenções” encontradas no meio cultural (como afirma Foucault em “A escrita de si”) que balizam seus modos de subjetivação.

Ainda sob o entendimento de Hebdige, pode-se afirmar que o jovem com olhar estudado de James Dean é construído, por um processo de bricolagem, visto que, além da imagem mítica de um James Dean rebelde sem causa, há outros aspectos, destacados pelo narrador, como a camisa camuflada com a frase “Vietnam never more”, o tênis velho, a guitarra usada para tocar Bob Dylan ou Neil Young e seus *happenings* poéticos pop que se assemelhavam a performances de Janis Joplin. Esses elementos, subjetivados, unificados na figura desse jovem, sugerem que a personagem assume um estilo desviante, transgressor, como explicam as palavras do narrador sobre como ele adquiriu o olhar de James Dean:

Ela com os cabelos soltos, um jeans surrado e uma camisa da torre Eiffel em destaque. Após a Coca, foram assistir a um filme com Isabelle Adjani e depois andaram pela noite como se Sampa fosse Paris e eles dois jovens estudantes em Maio de 68, e agora ele fica assim com esse ar talvez estudado de James Dean (...) (BORTOLOTTI, 2010, p. 87-8).

O texto culmina com uma cena no aeroporto, em que o jovem observa a francesinha partir com o rapaz com ar de James Cagney⁵, seu antagonista. Ao longo do conto, o narrador pontua as ações e as personagens nelas envolvidas com referências a filmes e canções que descrevem as circunstâncias e as próprias personagens. Além do olhar estudado de James Dean e do ar de James Cagney, que opõem respectivamente o modelo do jovem rebelde (que fuma e bebe) e do jovem respeitável – o ator que morre jovem e o que tem uma longa vida –, o seriado estadunidense dos anos 70 *Chips*⁶ e o filme “Assim caminha a humanidade”⁷ definem o comportamento do motorista que não ultrapassa sinais vermelhos e do rapaz com ar de James Cagney, quando se assusta com o olhar do protagonista, “como ele só havia visto antes no filme *Giant*, com um jovem carismático e estranho que havia morrido em um acidente de carro aos 24 anos” (BORTOLOTTI, 2010, p. 91).

Há ainda as menções à versão da canção “Layla”, por Eric Clapton, assobiada pelo jovem protagonista, e à “Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior, que também funcionam como trilha sonora. Se na primeira, tem-se a representação da desmedida da paixão, a última traz a imagem do artista que não cede a modelos, que não pode “cantar como convém”. A canção de Clapton fornece um modelo de relação amorosa em que o sofrimento pelo abandono é vivenciado em suas consequências mais dramáticas, como aponta o refrão: “Layla / Você me deixou de joelhos, Layla / Implorando, querida, por favor, Layla / Querida, você não tranquilizará minha mente preocupada?”⁸ (CLAPTON, 1970, tradução nossa). Por outro lado, a canção de Belchior parece acrescentar elementos à configuração da personagem como um sujeito divergente de padrões hegemônicos:

Eu sou apenas um rapaz
Latino-americano
Sem dinheiro no banco

5. James Cagney foi um ator estadunidense, cuja produção se deu substancialmente entre as décadas de 30 e 50. Conhecido por interpretar várias personagens de *gangsters* no cinema, teve uma vida que em nada se assemelhava à ficção. A alusão ao seu nome no conto permite que se estabeleça um contraponto com relação à figura de James Dean.

6. Foi um seriado estadunidense exibido entre o final dos anos 70 e início dos 80, que se baseia nas aventuras de patrulheiros rodoviários em motocicletas, no estado da Califórnia.

7. Em inglês, *Giant*, como aparece no conto de Bortolotto.

8. “Layla / You’ve got me on my knees, Layla / Begging, darling, please, Layla / Darling, won’t you ease my worried mind?”.

Sem parentes importantes
E vindo do interior
[...]
Não me peça que eu lhe faça
Uma canção como se deve
Correta, branca, suave
Muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém
(BELCHIOR, 1976).

Os versos de Belchior ressoam na figura do rapaz com olhar estudado de James Dean, desenvolvendo ainda mais a aura de rebeldia que o atravessa: um rapaz sem dinheiro no banco, sem parentes importantes, cujas palavras são navalhas (o ruído, o corte, provocados pelos estilos subculturais). A composição da figura do jovem rebelde culmina com a menção, na frase final do conto, ao poeta Arthur Rimbaud, indicando, assim, certa filiação dessa personagem-artista ao mito do poeta maldito: “Afinal, vocês sabem, ele era apenas um rapaz latino-americano, mas em estrelas errantes certamente estava escrito: o rapaz com olhar estudado de James Dean seria o novo Rimbaud” (BORTOLOTTI, 2010, p. 92).

O que todas essas referências expõem, de alguma forma, é a função desempenhada pelo processo de bricolagem, que permite que signos e símbolos, pertencentes a outros textos da cultura, possam ser reposicionados no discurso de cada personagem, de modo a produzir diferentes significados, a partir de um repertório compartilhado.

Diante da breve leitura dos dois contos de Bortolotto, algumas considerações podem ser tecidas, à guisa de conclusão. Com base na articulação entre a concepção foucaultiana da estética da existência e as reflexões de Simon Frith e Dick Hebdige acerca da constituição de estilos subculturais a partir dos referenciais dispostos pela cultura pop, alguns tópicos podem ser salientados: a) é viável afirmar que, no discurso literário pop, o recorrente diálogo com outras linguagens tem um impacto relevante na configuração das personagens e na configuração da narrativa; b) o modo como as personagens se constroem representam formas de subjetivação, levadas a cabo na contemporaneidade, conforme se desenvolve no pensamento foucaultiano sobre a estética da existência; c) A canção pop, em especial o rock, o cinema e a literatura fornecem os fragmentos mobilizados pelas personagens de Mário Bortolotto na constituição de si.

Como *bricoleurs*, mediante um procedimento de leitura e reescrita dos fragmentos da cultura pop, é pertinente afirmar que essas personagens encenam possivelmente, diferentes modos de subjetivação no contexto da contemporaneidade.

Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELCHIOR. *Alucinação*. PolyGram, 1976. 1 CD (37 min). Faixa 1.
- BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BORTOLOTTI, Mário. *DJ: canções pra tocar no inferno*. São Paulo: Barcarolla, 2010.

- CLAPTON, Eric. *Layla and other assorted songs*. Polydor Records, 1970. 1 CD (77 min). Faixa 13.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.15-45.
- REED, Lou. *Transformer*. RCA Records, 1972. 1 CD (36 min). Faixa 5.
- SEDAKA, Neil; GREENFIELD, Howard. *Rock with Sedaka*. RCA Victor, 1959. 1 LP (27 min). Faixa 8.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*

Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e retórica como formas de conhecimento

Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho
Universidade Federal de Pernambuco/UFPE

RESUMO

O filósofo italiano Ernesto Grassi (1902-1991) propôs uma visão particular a respeito do problema da palavra na história da filosofia. Após revisar detidamente uma série de pensadores que sempre foram deixados à margem da filosofia “oficial” (Dante, Petrarca, Quintiliano, Cícero, Angelo Poliziano, Coluccio Salutati, Lorenzo Valla, Albertino Mussato, Leonardo Bruni e, principalmente, Giambattista Vico), Grassi defendeu a revalorização estritamente filosófica do pensamento humanista e, portanto, da literatura e da retórica como formas legítimas de especulação sobre o real.

PALAVRAS-CHAVE: Humanismo filosófico. Ernesto Grassi. Retórica.

RESUMEN

El filósofo italiano Ernesto Grassi (1902-1991) propuso una visión particular con respecto al problema de la palabra en la historia de la filosofía. Después de revisar detenidamente una serie de pensadores que siempre han sido dejados al margen de la filosofía “oficial” (Dante, Petrarca, Quintiliano, Cícero, Leonardo Bruni y, principalmente, Giambattista Vico), Grassi defendió la rehabilitación estrictamente filosófica del pensamiento humanista y, por lo tanto, de la literatura y de la retórica como formas legítimas de especulación sobre lo real.

PALABRAS-CLAVE: Humanismo filosófico. Ernesto Grassi. Retórica.

“El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño.

El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella”

(María Zambrano, *Poesía y filosofía*)

No centro de toda e qualquer tradição de linhagem humanista existe uma convicção firme e permanente: a crença no poder significativo – e referencial – das palavras. Contudo, a defesa dessa concepção realista de linguagem nem sempre se traduziu num realismo filosófico ingênuo, que identifica *palavra*

e *coisa* de forma definitiva e absoluta. Os grandes retóricos do humanismo – como veremos mais adiante – endossaram a ideia de que a palavra humana tem o poder de estabelecer analogias, relações significativas com o mundo objetivo (em forma, principalmente, de metáforas)¹. Quer dizer, esses pensadores consideravam que as palavras têm a capacidade de, ao mesmo tempo, referenciar aspectos importantes da realidade e criar um mundo humanamente compreensível, salvando o homem da *caoticidade* aparente do mundo das impressões imediatas. Assim, a retórica humanista parte de uma concepção moderada de realismo filosófico e se afasta desde o princípio de uma visão radicalmente construtivista da linguagem (aquela que se aproxima de um curioso “solipsismo” filosófico), pois, para ela, a palavra não *cria* o mundo arbitrariamente – mas, sim, contingentemente², a partir das sempre renováveis circunstâncias humanas. O humanista valoriza o uso *engenhoso da palavra* como forma de conhecimento que se fundamenta na capacidade de metaforização da linguagem, ou seja, na possibilidade de estabelecer linguisticamente relações analógicas entre as coisas que o homem percebe ao seu redor e suas necessidades vitais. O problema da *palavra* e de sua utilização pela *retórica*, portanto, está no cerne da tradição humanista.

Segundo Ferrater Mora, o humanismo invocado pelo Renascimento italiano, em grande medida, consistiu “en un estudio e imitación del estilo literario y de la forma de pensar de Cicerón” (MORA, 1965, p. 876). Essa relação próxima com a literatura e a retórica fez com que o humanismo fosse muitas vezes negado como tradição filosófica consistente. O Idealismo e o Racionalismo, correntes hegemônicas da modernidade filosófica, foram os maiores adversários da ideia de que o humanismo pode ter uma significação filosófica e de que a retórica seja um instrumento especulativo válido.

O problema filosófico da palavra

Nesse sentido, uma maneira interessante e elucidativa de tentar compreender o lugar marginal da tradição humanista dentro da história da filosofia no Ocidente é aventurar-se a demarcar as diferenças fundamentais entre escolas e tradições filosóficas distintas a partir do problema da *palavra* ou de como cada uma das várias correntes teóricas entendia o funcionamento da linguagem e seu papel no ato de conhecer. Desde suas origens na Antiguidade, o projeto maior da filosofia, seu fim último – pelo menos em seu viés racionalista –, relacionava-se com a ideia de que a natureza essencial de tudo que existe podia ser apreendida intelectualmente pela razão e pela linguagem humanas. O termo *logos*, que entre os muitos significados, abarcava, no pensamento grego, as concepções de *palavra* e *razão* ao mesmo tempo, transmitia a ideia de que, de alguma forma, a lei e a lógica que regiam o universo estavam em harmonia

1. É interessante notar na filosofia contemporânea a renovação do interesse pela metáfora em obras de epistemologia. Além dos trabalhos de Ernesto Grassi e de Francisco José Martín, citados neste estudo, recomendo, principalmente, *Paradigmas para una metaforología*, de Hans Blumenberg (1920-1996), no qual o filósofo alemão legitima o uso das metáforas na linguagem estritamente filosófica, no caminho oposto ao ideal de precisão conceitual cartesiano e husserliano.

2. Sou consciente de que seria um contrassenso defender aqui uma noção essencialista de *mundo*, supostamente independente de tudo o que nós possamos dizer sobre ele. Refiro-me, mais simplesmente, a que a retórica humanista subentende a linguagem como um processo de interação do homem com suas circunstâncias. Assim, desde uma perspectiva humanista, pode-se aceitar que a linguagem, de fato, *cria o mundo* (o mundo humanamente compreensível) a partir da experiência humana e não a partir de uma noção hipostasiada dessa mesma linguagem, como se observa, por exemplo, na concepção barthesiana de *escritura* como “destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 1984, p. 65), como um tecido de inumeráveis citações e referências, em que o indivíduo seria simplesmente uma localização por onde fala a linguagem, impessoal e anônima. Para a filosofia contemporânea (a partir do chamado *giro linguístico*) não há separação possível entre o mundo e o que dizemos do mundo. O mundo é realmente nossa criação, simplesmente porque o mundo é a soma de toda nossa compreensão conceitual (“os limites do meu mundo são os limites de minha linguagem”, dirá Wittgenstein). A questão humanista, hoje, refere-se, portanto, ao lugar do homem individual e o valor de sua experiência particular (sua perspectiva singular) no processo de construção de formas de conhecimento – obviamente linguístico – legítimas da realidade.

com a razão humana e podiam ser captadas por esta. Era meta do filósofo, pois, ultrapassar o uso cotidiano e pragmático das palavras e chegar a uma espécie de idioma transcendental (ou uma *linguagem ideal*, como diriam os positivistas lógicos do século passado) que apresentasse a verdadeira natureza das coisas, da realidade, independentemente de pontos de vista individuais e subjetivos. As famosas críticas de Platão – representante maior da tradição racionalista ocidental – aos poetas e, também, aos retóricos sofistas, fundamentavam-se justamente nesse projeto de atingir uma forma de conhecimento superior, universal, através do emprego “exato” das palavras. Para chegar a esse grau de conhecimento (*episteme*) de uma totalidade inteligível e coerentemente organizada, era necessário abandonar a esfera do meramente sensível, do transitório e contingente: “El filósofo desdeña las apariencias porque sabe que son perecederas” (ZAMBRANO, 1996, p. 38). As palavras do verdadeiro filósofo deveriam, portanto, abandonar o âmbito da simples opinião (*doxa*). Platão, seguindo as indicações de antecessores como Parmênides e Heráclito, assume como empreendimento autêntico da filosofia a fundação de uma linguagem abstrata e formal, independente de fatores temporais e históricos³. Tal tradição entende filosofia como ontologia, quer dizer, como busca de uma totalidade – um pensamento orientado à reflexão sobre o *ser* de tudo o que há e suas causas últimas.

Pode-se dizer que, na Modernidade, os métodos foram modificados, mas os fins não se distanciaram tanto da visão racionalista clássica. O emblema filosófico de um dos principais pensadores modernos, Baruch Espinosa, não deixa dúvidas: o conhecimento deve ser buscado *sub specie aeternitatis* (sob a perspectiva da eternidade). O foco da filosofia se volta para a mente e o conhecimento racionalista do mundo, baseado na noção cartesiana de que a *razão* é nossa única e exclusiva via de acesso a um mundo que, de outro modo, seria inacessível, e que a realidade não é senão aquilo que nossas ideias podem representar desse mundo em nosso pensamento. *Não há outra realidade que a de nosso pensamento*, sentenciava George Berkeley; ou, em outras palavras suas, *esse est percipi* (ser é ser percebido). O filósofo, nessa concepção moderna, passa a ser definido como alguém que conhece o mundo porque domina as ideias.

Hegel localizava em Descartes a origem do pensamento moderno porque estava de acordo com o francês ao assumir que a tradição intelectual mais importante do Renascimento – o pensamento humanista – era somente uma forma de especulação “sensorial e figurativa”, um jogo retórico e filológico que não atingia uma clareza conceitual e que não se podia classificar como racional. Acima de tudo, Hegel defendia a filosofia como um tipo de pensar sistemático, racional, que capta a essência do Real através de um processo dialético. Para ele, “os sistemas devem ser *liberados* de suas formas externas e de toda referência ao particular para alcançar a *Ideia* em sua pura conceitualidade” (HEGEL *apud* GRASSI, 1992, p. 22). Mais uma vez – recordemos a disputa entre Platão e os sofistas – a retórica, o *senso comum*, a poesia e o uso cotidiano e pragmático das palavras eram considerados impróprios para a *verdadeira* filosofia.

A hegemonia da perspectiva racionalista levou a uma concepção de critério científico como rigor formal, quer dizer, o valor de verdade das proposições está na adequação lógica em relação com as premissas estabelecidas: as palavras, para serem verdadeiras, tinham que obedecer a uma dedução lógico-racional, e nenhuma forma de linguagem comum, cotidiana, pragmática ou artística, que se servisse de imagens, analogias e metáforas, poderia ter pretensões de conhecimento autêntico. A característica comum a todas essas formas de racionalismo é a ambição de chegar à *palavra definitiva*: substituir a opinião pelo conhecimento e acabar com essa conversação interminável sobre os mesmos temas – que é, ironicamente, o que caracteriza a história da filosofia.

3. Para María Zambrano, “Las palabras platónicas son terminantes” (ZAMBRANO, 1996, p. 38).

As críticas à compreensão racionalista da linguagem

A crítica ao uso exclusivamente racionalista das palavras aparece em filósofos diversos, de épocas e correntes as mais variadas. Entre eles, Friedrich Nietzsche merece destaque pela demolição das concepções ontológica e metafísica da filosofia e da linguagem. Filólogo de formação, Nietzsche demonstrou a impossibilidade de delimitar uma fronteira clara entre o uso literal e o emprego metafórico das palavras. Na terceira parte do seu *Assim falou Zaratustra*, colocou na boca do profeta a seguinte indagação: “Não foram os nomes e os sons dados às coisas para o homem se recrear com elas?”. E rematou ele mesmo: “Falar é uma bela loucura: falando, baila o homem sobre todas as coisas” (NIETZSCHE, 2002, p. 346). Dado que nenhum tipo de linguagem pode abarcar a realidade que nomeia, conclui Nietzsche que qualquer linguagem é essencialmente metafórica, e mais: afirma que não existe nenhuma expressão real e nenhum conhecimento independente da metáfora, da analogia. As metáforas mais correntes, as mais usuais, são as que temos por verdades e as que usamos como critério para considerar aquelas não tão comuns. Para ele, pois, conhecer é trabalhar com metáforas favoritas, uma imitação que já não se experimenta como tal – conhecer, poderíamos inferir, é estabelecer convenções sobre as palavras que usamos. O ceticismo linguístico de Nietzsche surge da constatação de que as palavras não podem captar as coisas em sua essência e verdade, e que, portanto, toda linguagem é, ao mesmo tempo, arte e retórica:

Não são as coisas – escreve o jovem Nietzsche no seu *Curso de retórica* – que penetram na consciência, mas a maneira em que nós estamos ante elas [...]. Nunca se capta a essência plena das coisas. Nossas expressões verbais nunca esperam que nossa percepção e nossa experiência tenham procurado um conhecimento exaustivo, e de qualquer modo respeitável, sobre a coisa (NIETZSCHE, 1994, *apud* SANTIAGO GUERVÓS, 2000, p. 125).

A proposta de Nietzsche é tão radicalmente antagônica em relação à tradição racionalista que, até hoje, muitos ainda o consideram não como filósofo, mas somente como uma espécie peculiar de escritor ou poeta. Sem entrar no mérito dessa questão, o que se pode afirmar, de fato, é que os poetas se deram conta antes dos filósofos da impossibilidade de uma *mimese absoluta*.

Outra concepção alternativa ao racionalismo metafísico pode ser encontrada no pensamento maduro do filósofo espanhol José Ortega y Gasset. Para ele, o verdadeiro sentido de uma palavra não é o que encontramos estático e imutável nos dicionários, mas aquele que ela tem no momento e nas circunstâncias em que é proferida:

El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido, necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. El sentido real de una palabra no es el que tiene en el diccionario, sino el que tiene en el instante. ¡Tras veinticinco siglos de adiestrarnos la mente para contemplar la realidad *sub specie aeternitatis*, tenemos que comenzar de nuevo y forjarnos una técnica intelectual que nos permita verla *sub specie instantis*! (ORTEGA Y GASSET, 2006, VI, p. 87).

De forma muito semelhante, o filósofo vienense Ludwig Wittgenstein, superando sua própria concepção inicial de linguagem como sistema lógico e o entendimento da atividade filosófica como a busca dessa linguagem adequada e ideal⁴, vai propor, em textos posteriores⁵, que *entender uma palavra é entender seu uso*; quer dizer, compreender um conceito é ter conhecimento das complexas e variadas significações que ele assume na linguagem normal, no uso comum das pessoas, num sistema vivo e amplo de relações; a linguagem, dirá o segundo Wittgenstein, é uma *forma de vida*.

4. Tal proposta é desenvolvida em sua única obra publicada em vida, o *Tractatus logico-philosophicus* (1921).

5. Ver, principalmente, suas *Investigações filosóficas* (1953).

Em diversas correntes do pensamento contemporâneo, sobretudo a partir do Giro Linguístico e da Hermenêutica, o enfoque da filosofia recai no estudo específico da linguagem, no *uso* filosófico das palavras. Antes, o procedimento genuinamente filosófico se fundamentava na busca da *certeza* e no *conhecimento seguro* a respeito de algo que estava fora do sujeito – uma concepção de conhecimento objetivo como *espelho da natureza*, na expressão crítica de Richard Rorty⁶; ou, na formulação de Hillary Putnam, como *olho de Deus*⁷ – isto é, a suposição de que somos capazes de abandonar nossa perspectiva humana individual e contemplar o mundo como realmente é, como se adotássemos o ponto de vista de um ser onisciente. Ambos, Rorty e Putnam, são representantes de uma forma alternativa de pensar a filosofia, que – acredito – muito se relaciona à revalorização da retórica como ferramenta genuinamente filosófica e que, portanto, estabelece alguma relação com a tradição humanista, pelo menos no que diz respeito à centralidade que a linguagem assume nessas formas de pensamento. O ponto de partida hoje, para filósofos como esses, é a atenção que devemos colocar a tudo que dizemos – e a como o dizemos – sobre a realidade. A partir desse ponto de inflexão, o filósofo já não conduz suas reflexões com base em uma suposta certeza que lhe dá a Natureza ou a Razão: a investigação agora se centra na análise crítica da linguagem e na hermenêutica (interpretação de textos) como forma de entendimento da complexidade inesgotável do mundo. Grandes teorias explicativas do real e os complexos sistemas filosóficos passam a ser vistos com desconfiança; fica sob suspeita ainda a possibilidade de acesso a uma verdade universal, ou ao mundo em si, pois todo o conhecimento das coisas está mediado pelo necessariamente cambiante e contingente uso da linguagem, das palavras.

Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição velada

Sentimos que, mesmo que todas as possíveis questões científicas tivessem recebido resposta, os nossos problemas vitais não teriam ainda sequer sido tocados.

(Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*)

Outro pensador do século XX, o italiano Ernesto Grassi (Milão, 1902-1991), pouco conhecido e estudado no Brasil, propõe uma visão particular a respeito do problema da *palavra* na história da filosofia. Grassi defendeu uma perspectiva inovadora e se opôs ao anti-humanismo declarado de seu professor Martin Heidegger. O filósofo alemão considerava o humanismo um movimento meramente literário, filológico e retórico, sem qualquer alcance especulativo, e que recaía numa antropologia neoplatônica (metafísica), a qual teria sido completamente superada pelo mesmo Heidegger em *Sein und Zeit* (1927). O pensador italiano, por sua vez, sem desprezar as críticas que seu tutor alemão havia lançado sobre o projeto racionalista e metafísico da filosofia ocidental, mostrou que Heidegger só havia entendido parcialmente o alcance do humanismo, pois o havia observado exclusivamente em uma de suas raízes: a platônica. Grassi, após revisar detidamente uma série de pensadores que sempre foram deixados à margem da filosofia “oficial”,⁸ defendeu a revalorização estritamente *filosófica* do pensamento humanista latino – muitas vezes considerado somente a partir de um ponto de vista literário e retórico.

6. A crítica ao ideal racionalista de conhecimento objetivo e de verdade como correspondência aparece em praticamente todas as obras filosóficas de Rorty, mas é em *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) que ele desenvolve uma reflexão mais detalhada sobre o tema.

7. “There is no God’s eye point of view” (PUTNAM, 1981).

8. As investigações de Ernesto Grassi partiram de uma revisão crítico-filosófica de autores como Dante, Petrarca, Quintiliano, Cícero, Angelo Poliziano, Coluccio Salutati, Lorenzo Valla, Albertino Mussato, Leonardo Bruni e, principalmente, Giambattista Vico.

A crítica heideggeriana ao humanismo metafísico

“Que la humanidad no es una especie, sino una tradición, que el modo de ser del hombre es distinto del de la piedra, la planta, el animal y Dios, porque es un ser en una tradición”

(José Ortega y Gasset, *Paisaje de generaciones*)

Ao contrário da visão negativa apresentada por Martin Heidegger em sua famosa *Carta sobre o humanismo*⁹, Grassi desenvolveu por mais de quatro décadas, em diversos livros e ensaios, a ideia de que a tradição humanista em filosofia é muito mais do que uma mera versão cristianizada do velho essencialismo platônico (aquilo que Heidegger chamou, na tradição filosófica ocidental, de projeto *onto-teológico*). Platão, em sua interpretação própria da herança socrática, teria estabelecido como direção principal da filosofia o princípio racionalista de que “a *res* existe em si e por si, e que a racionalidade humana pode conhecê-la em sua consistência ontológica” (DAMINAI, 1997, p. 423-4) e que o labor do autêntico filósofo é estabelecer uma definição racional de tudo aquilo que existe, fixando a identidade essencial dos entes. A concepção platônica de *mundo das ideias*¹⁰, como um nível ontológico superior à simples realidade sensorial (o mundo instável dos sentidos), é basicamente a representação desse ideal epistemológico.

Segundo Grassi, Heidegger identificou o humanismo dentro dessa perspectiva, e enxergou nessa tradição apenas

uma variante da metafísica tradicional que ele claramente rechaça. A discussão de seu anti-humanismo, portanto, implica também a questão de si o humanismo, em sua significação filosófica, é parte da metafísica tradicional (GRASSI, 1992, p. 22).

A crítica do pensador alemão atinge justamente uma concepção de humanismo de índole *platonizante*, muito difundida e influente¹¹, que se caracteriza por estabelecer uma metafísica em torno da ideia de homem e do seu lugar no cosmos. Um exemplo eminente dessa tendência humanista metafísica e idealista seria a obra do pensador italiano Giovanni Pico della Mirandola, autor do célebre *Discurso sobre a dignidade do homem*, que concebia o ser humano dentro dos moldes da ontologia tradicional. Para ele, o homem é uma espécie de microcosmos do Ente – uma imagem de Deus – e sua dignidade residiria nisso. Esse humanismo idealista acredita numa dignidade superior do ser humano fundada

9. Heidegger afirma de maneira taxativa e direta: “[...] o pensamento expressado em *O ser e o tempo* vai contra o humanismo” (HEIDEGGER, 1949).

10. Interpreta-se tradicionalmente a Teoria das Ideias com base na distinção que Platão estabelece entre dois modos de realidade; uma denominada *inteligível*, e outra, a qual ele classifica como *sensível*. A realidade inteligível (a *Ideia*) é descrita como imaterial, eterna (sem origem nem fim), e alheia, portanto, às mudanças. Ela é, ainda, o modelo arquetípico de outra realidade, a sensível, constituída por aquilo que comumente chamamos *coisas*, e que teria como características ser material, corruptível, (e passível de transformações e mudanças, isto é, à geração e à destruição), e que, ainda, não passaria de uma cópia da realidade inteligível. A realidade das Ideias corresponde ao verdadeiro *Ser*; enquanto que as realidades materiais, as *coisas*, encontram-se num eterno devir, e não se pode dizer nunca delas que *são* verdadeiramente. Assim, só as Ideias podem ser matéria de um conhecimento autêntico (*episteme*); e a realidade sensível só pode ser tema de opinião (*doxa*), que uma forma inferior e falível de conhecimento.

11. Um marco importante dessa tendência *platonizante* em meio ao projeto humanista do Renascimento foi a tradução e difusão da obra do filósofo grego por Marsilio Ficino (1433-1499), que provocou um *desvio* no projeto intelectual humanista, colocando a especulação metafísica platônica e neoplatônica como meta filosófica superior, e deixando para trás algumas ideias alternativas de pensamento filosófico que vinham sendo desenvolvidas desde a segunda metade do século XIV até o último terço do século XV (GRASSI, 1999, p.93). A tradição humanista de índole *não platônica* será retomada posteriormente de forma isolada por alguns pensadores como Mario Nizolio (1488–1567), Juan Luis Vives (1492-1540), Baltasar Gracián (1601-1658) e Giambattista Vico (1668-1744).

num valor transcendental, absoluto e universal, que estaria fora da história e acima das contingências¹². Outro exemplo de concepção de caráter humanista fundamentada a partir de premissas idealistas e racionalistas se deu durante o período da Ilustração: foi bastante difundida, entre os principais pensadores racionalistas do período, a concepção de que seria possível – e era este justamente o projeto ilustrado – alcançar um acordo universal sobre a moralidade humana através do uso autônomo da razão, que seria um atributo essencial e comum a cada um de nós. Os pensadores iluministas achavam que a razão poderia conduzir a humanidade por um caminho de comunhão até uma moralidade superior e única; bastava com que os homens aceitassem a racionalidade como guia para que os conflitos morais e éticos deixassem de existir. Esse otimismo derivava da crença de que os valores humanos poderiam ser derivados de uma natureza humana universal que podia ser analiticamente perscrutada. Quer dizer, todos os homens, se usassem de sua capacidade racional, encontrariam um único e comum caminho para suas ações. Era estranha a esse projeto humanista-racionalista a ideia de aceitação do pluralismo valorativo, que admite as contingências e a situação do homem não como um gênero abstrato, mas em sua existência histórica concreta. A crítica dos românticos a tal concepção se baseou justamente na constatação de que os valores eram *criações humanas* que variavam no tempo e no espaço, de acordo com a forma de vida e de luta pela sobrevivência de cada sociedade. Portanto, os valores não seriam eternos e racionais, mas históricos e relativos a cada cultura em que são engendrados e, até mesmo, contraditórios, visto que há elementos de contradição na própria natureza humana.

Mesmo historiadores do fim do século XIX, como Voigt e Burkhardt, ou até pensadores mais recentes como Giovanni Gentile e Ernest Cassirer, consideraram que a centralidade do projeto humanista estaria numa espécie de antropologia de resgate dos valores *imanes* e *essenciais* do homem¹³. Tal concepção de humanismo desconsidera, segundo Grassi (em acordo com Heidegger), justamente as características mais marcantes do homem em sua vida concreta: a contingência e a circunstancialidade que marcam sua existência e sua forma de *conhecer* o mundo. O homem não é algo dado, preestabelecido por um ideal superior que o transcende: “En cuanto ser histórico, el hombre no es algo ya conformado y hecho de una vez por todas” (MARTÍN, 1999, p. 25). Cada indivíduo deve cumprir a exigência e a interpelação existencial de *fazer-se*, de *criar-se* a si mesmo.

O alcance especulativo-filosófico do humanismo de orientação antiplatônica

“¿Es que la verdad era otra? ¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que solamente podía ser revelada por la belleza poética; una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida por ese más que expande el misterio de la belleza sobre las razones?”

(María Zambrano, *Filosofía y poesía*)

Na visão de Ernesto Grassi, o humanismo platônico não esgota toda a contribuição filosófica dessa tradição tão mais ampla:

12. Para a tradição humanista platônica, “O significado das palavras é resultado do processo de transcender logicamente o que captam os sentidos, de modo que o homem, graças a esse método racional, pode se elevar até a contemplação daquilo que é em si e por si, do eterno” (GRASSI 1993, p. 181).

13. Por esse motivo, importantes autores que se debruçaram sobre o pensamento renascentista, como E. R. Curtius, P. O. Kristeller ou o já mencionado E. Cassirer, acabaram negando qualquer relevância propriamente filosófica ao humanismo de viés não platônico. Somente consideram o neoplatonismo de Ficino e o aristotelismo renascentista como a verdadeira filosofia da época.

Não é a antropologia ou a filosofia platônica o que caracteriza a problemática fundamentalmente nova do Humanismo, senão a questão da resposta existencial à interpelação do ser, por obra da qual adquire o ente seus diversos significados em consonância com a respectiva situação concreta (GRASSI, 1993, p. 180).

A problemática filosófica que interessa aos humanistas (*não platônicos*) não surge, portanto, da pretensão de identificar os entes em sua essência ideal e abstrata, nem de uma concepção *a priori* a respeito do lugar do homem no universo, mas do incessante fluxo histórico no qual se processa a realidade da vida humana em sua concretude. Na perspectiva alternativa reconstituída por Ernesto Grassi, a característica fundamental comum aos grandes pensadores humanistas é a centralidade que a reflexão sobre a linguagem humana assume em suas filosofias; ou seja, é basilar a essa vertente do humanismo a reflexão sobre a interpretação da palavra enquanto instrumento da ação humana em sua realidade concreta, e não em termos completamente abstratos e logicistas: “A tradição filosófica ocidental estabeleceu desde o princípio uma distinção fundamental entre o discurso retórico-patético e o discurso lógico-racional” (GRASSI, 1993, p. 1). A retórica, com o objetivo pragmático de “mover as almas” (ARISTÓTELES, 2000, p. 29), atua sobre o *pathos*, quer dizer, sobre os instintos e paixões humanas, com o intuito de persuadir o interlocutor a atuar ou a adotar uma determinada postura ética, diante não de uma questão abstrata, mas de uma situação concreta. O discurso estritamente racional, por sua vez,

Baseia-se na capacidade humana de fazer deduções, de extrair conclusões de premissas. O discurso racional consegue seu efeito demonstrativo e seu caráter vinculante mediante a demonstração lógica. O processo dedutivo está completamente fechado em si mesmo e não pode admitir formas de persuasão que não se derivem do processo lógico (GRASSI, 1993, p. 2).

Para Grassi, o projeto racional-idealista da filosofia tradicional acabou por desvirtuar a função original da linguagem, pois a historicidade que marca a existência humana nos interpela de maneira sempre diversa e nos impele a um uso sempre renovado dos significados das palavras. Falar é criar o mundo *propriamente humano*: “A linguagem, o mundo e a relação unitária entre palavra e coisa são sensíveis ao movimento constante da realidade, cujo discurso não é abstrato, senão translação metafórica” (GRASSI, 1993, p. 4). O uso das analogias e metáforas, portanto, a partir desse ponto de vista, não é considerado simples adorno estilístico ou forma caprichosa de ornamentação da linguagem, privado de alcance filosófico e científico. Para Alfredo Marcos, filósofo e professor catedrático da Universidad de Valladolid,

La ciencia requiere creatividad e imaginación en casi todas sus fases. Se parece más al arte de lo que solemos creer. Y yo diría que la forma normal de creatividad en ciencia es la metafóricación. Pero una vez producida la metáfora, los caminos del arte y de la ciencia divergen. El artista se precipitará en busca de otra metáfora nueva, mientras que el científico tratará de obtener todas las consecuencias posibles de la que ha creado (MARCOS, 2012)¹⁴.

Para Francisco José Martín, o uso metafórico da linguagem é uma ferramenta intelectual sofisticada

que permite a los humanistas la posibilidad de poner en marcha un modo de filosofar que dé cuenta precisamente de aquello que la abstracción racionalista descarta sin escrúpulos: la historia, lo concreto e individual, lo caduco y cambiante (MARTÍN, 1999, p. 104).

Por sua vez, o discurso lógico-científico é impessoal, anônimo – independe da disposição particular e contingencial do indivíduo que o profere. Além disso, “como as conclusões do processo racional não podem ser limitadas a um tempo ou lugar determinados e estão deduzidas a partir de um rigor universal e necessário, sua *a-historicidade* é evidente” (MARTÍN, 1992, p. 2).

14. A entrevista completa com o professor Alfredo Marcos, intitulada “Por uma nova filosofia da ciência”, conduzida por Jorge Roaro e pelo autor desta tese, foi publicada simultaneamente na revista filosófica espanhola *Disputatio* e na brasileira *Contingente* (em versão traduzida e reduzida), de dezembro de 2012.

O limite insuperável da linguagem racional é que ela não pode fundamentar a si mesma, uma vez que é um artifício posterior, somente possibilitado pela linguagem figurativa e metafórica. A linguagem lógico-formal da filosofia tradicional tem sua função circunscrita ao discurso analítico, matemático, tautológico. Mas o que fazer com a *instabilidade* e o *dinamismo* que caracterizam a linguagem comum, a qual deve dar conta da contingência dos valores humanos, que se mostram tão variados dependendo de época e lugar? E como pensar a origem da linguagem se a entendemos simplesmente como fruto de um processo dedutivo? E, se é assim, de onde foram tiradas as primeiras premissas? Sobre tais questões – como bem atestou Wittgenstein –, uma visão puramente analítica e lógica de filosofia só pode *silenciar*.

Em outros termos, enquanto a demonstração racional através da inferência lógica se limita a averiguar a verdade e certeza em relação a proposições intelectuais bastante específicas, o argumento retórico busca uma prova implícita, apelando à totalidade da experiência ética e estética do indivíduo. Para outro estudioso do humanismo, Thomas Mermall, haveria uma

interdependencia necesaria entre la argumentación dialéctica que aspira a demostrar la verdad de una proposición mediante el recurso a la razón, y la demostración retórica que trata de persuadir apelando a las emociones. Mientras que el objeto del razonamiento dialéctico es impersonal – la verdad objetiva buscada con argumentos capaces de lograr la aprobación de cualquier hombre razonable –, el objetivo del discurso persuasorio es apelar a la naturaleza moral del hombre (MERMALL, 1978, p. 16).

O humanismo *antiplatônico* – reconstruído filosoficamente por Grassi – considera a palavra como uma resposta do homem às necessidades que o interpelam em cada contexto histórico determinado, em cada circunstância específica. Para o historiador e humanista italiano Leonardo Bruni (1370-1444), a realidade nos interpela sempre de forma distinta, em cada situação vital concreta, e as palavras são uma espécie de ferramenta que devemos utilizar para atuar de forma flexível e adaptável a cada contexto existencial específico. Abandonando a aspiração de fixar uma espécie de linguagem superior (lógica, transcendental, ideal) por meio de uma definição racional que determine univocamente o significado das palavras em seu uso filosófico, o intérprete humanista aceita que toda palavra pode receber um significado particular a cada novo contexto.

A realidade histórica e a impossibilidade de deduzir o significado do ser obrigam o homem a inventar individualmente as novas respostas singulares para liberá-lo das múltiplas necessidades que o acosam a cada momento. Nosso viver no mundo nos é revelado como uma cadeia de exigências e réplicas constantes (GRASSI, 1993, p. 47).

Uma das primeiras formulações dessa concepção de linguagem e de conhecimento está em Cícero, em *De oratore*, uma obra clássica para os estudos retóricos:

Não há nada na natureza das coisas, cujo termo e nome não possamos aplicar a outras coisas. E posto que de tudo se possa extrair algo similar, por isso se pode conferir ao discurso uma luz transferida com uma só palavra que contenha a semelhança¹⁵.

A palavra, a partir dessa visão, é compreendida fundamentalmente como um tropo; e os múltiplos significados que um determinado termo pode assumir em situações diferentes é resultado de uma transferência metafórica (*translatum*). O racionalismo filosófico supunha que o real possuía essencialmente uma estruturação lógica, racional, e que, portanto, nossa linguagem, desde que seguisse as regras do discurso lógico-dedutivo, poderia espelhar fielmente e de forma unívoca essa estrutura

15. No original: “Nihil est enim in rerum natura, cuius nos non in aliis rebus possumus uti vocabulo et nomine. Vnde enim simile duci potest, potest autem ex omnibus, indidem verbum unum, quod similitudinem continet, translatum lumen adferet orationi” (CÍCERO, *De oratore*, III, XL, p. 161).

ideal. Num sentido oposto, no pensamento humanista de Leonardo Bruni, por exemplo, a atribuição de sentido não se dirige à busca de uma fixação perene de uma definição racional do ente, mas às circunstâncias, sempre contingentes, nas que se contextualiza o uso das palavras: “portanto, o *uso*, que então foi soberano, é ainda soberano hoje [...] Nós, certamente, variamos todas as coisas porque o *uso* nos manda”¹⁶ (BRUNI, 1741, p. 108, grifo meu).

Na vertente *não platônica* do humanismo, portanto, a reflexão sobre o *verbum* ganha relevância e proeminência sobre o problema do conhecimento objetivo da *res* (a *coisa em si*, em terminologia kantiana). Grassi acredita que essa é a única maneira de salvaguardar, no pensamento contemporâneo, uma concepção realista da linguagem e do conhecimento. A capacidade *engenhosa* – termo muito frequente em autores humanistas – do homem é justamente a habilidade de reconhecer relações entre a infinidade de percepções caóticas recebidas pelos sentidos. O homem *engenhoso* consegue criar uma ordem nomeando os elementos do seu mundo, instituindo a palavra como forma de orientação, através do estabelecimento de conexões analógicas (metafóricas) entre coisas, valores e sobre si mesmo: assim essas coisas ganham um sentido real para o mundo humano. Graças ao *engenho*, que reconhece as semelhanças na diferença geral, podemos remediar “incessantemente a desordem e o vazio significativo, criando novos mundos exigidos pelas múltiplas necessidades e situações históricas” (GRASSI, 1993, p. 41). É tal a tarefa de uma metaforologia – investigação direcionada ao entendimento do funcionamento dos mecanismos metafóricos na linguagem –, como forma de especulação genuinamente imprescindível para a inteligibilidade do mundo.

Para reconhecer a contribuição da visão humanista proposta por Grassi, não é necessário prescindir das perspectivas que consideram os aspectos lógicos e racionais da linguagem – não é forçoso aceitar essa nova disjunção e cair em mais um dualismo. É preciso levar em conta que toda linguagem tem um componente normativo e gramatical e, portanto, segue uma lógica. Sem regras, a comunicação linguística é impossível. Nesse sentido, segundo Jorge Roaro,

El problema con los racionalistas no es que atiendan tanto a la lógica, sino que hacen una mistificación de esa lógica, imaginando un orden lógico inmutable, cerrado, y esencial como base de la existencia misma del universo, en vez de aceptar que nuestra lógica es algo totalmente contingente, y que nace, como el lenguaje mismo, de nuestra interacción cotidiana con el mundo. Pero el lenguaje, no por ser contingente y orgánico, deja de tener una necesaria estructura lógica, sin la cual no podría funcionar en absoluto (ROARO, 2012).

A vigência e atualidade da tradição humanista tanto para a filosofia como para o pensamento literário contemporâneo têm como um dos pontos de maior repercussão teórica o reconhecimento da metáfora como meio autêntico de inteligência: um instrumento mental indispensável para que o homem possa *pensar-se* em sua circunstancialidade, em sua contingência. No atual estágio em que estamos inseridos culturalmente, dito *pós-moderno*¹⁷, o estudo do aspecto fundamentalmente metafórico da linguagem humana – e, portanto, a tradição de pensamento humanista *não platônica* – pode trazer contribuições importantes ao pensamento filosófico e ao âmbito específico da crítica e da teoria literárias, o qual foi marcado, desde meados do século passado até nossos dias, por uma recorrente tentativa de superação e negação de elementos da tradição humanista.

O papel da metáfora na filosofia contemporânea aparece em diversos autores, de diferentes tradições intelectuais. Acredito que o mesmo caminho seria bastante profícuo no âmbito da crítica literária, no sentido de se investigar como essa ferramenta ao mesmo tempo retórica e cognitiva pode ser usada na linguagem crítica, como forma não de *demonstração*, mas de *indicação* de analogias possíveis.

16. No original: “Usus ergo, qui tunc dominus fuit, etiam hodie dominus est [...] Nos vero haec omnia variamus usu jubente”.

17. Caracterizado, *grosso modo*, pela rejeição de explicações totalizantes baseadas em grandes narrativas históricas e filosóficas; pela desconfiança frente a valores pretensamente universais; e pela negação da possibilidade de conhecimento objetivo.

Referências

- ARISTÓTELES. (2000). *Retórica*. (Q. Racionero, Trad.) Madrid: Gredos.
- DAMIANI, A. M. (1997). Estudio bibliográfico: Ernesto Grassi, La filosofía del humanismo. *Cuadernos sobre Vico* 7/8, 423-424.
- GRASSI, E. (1992). La rehabilitación del humanismo retórico: considerando el antihumanismo de Heidegger. *Cuadernos sobre Vico*(2), 22.
- _____. (1993). *La filosofía del humanismo: preeminencia de la palabra*. Barcelona: Anthropos.
- MARCOS, A. (15 de Diciembre de 2012). Una nueva filosofía de la ciencia. (E. C. FERREIRA FILHO, Entrevistador)
- MARTÍN, F. J. (1999). *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MERMALL, T. (1978). *La retórica del humanismo: la cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus.
- MORA, F. (1965). *Diccionario de filosofía, Tomo 1*. Buenos Aires: Sudamericana.
- NIETZSCHE, F. (2002). *Assim falava Zaratustra*. (J. M. Souza, Trad.) São Paulo: eBooksBrasil.com.
- ZAMBRANO, M. (1996). *Filosofía y poesía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*

Fábula e invenção

Oliver Tolle

Universidade de São Paulo/FFLCH

RESUMO

O objetivo do presente artigo é mostrar como a teoria da arte de Sulzer se encontra apoiada na caracterização das faculdades cognitivas, remontando, portanto, à psicologia empírica desenvolvida pela escola leibniziana. A partir dos conceitos de fábula e invenção fica claro que a criação poética depende mais de observação do que está dado do que de uma invenção em sentido propriamente dito, quer dizer, do ultrapassamento da natureza pelo espírito. Esse modo de colocar as coisas permite identificar a atividade criadora com a do leitor, que são igualmente movidos pelo desafio de reconhecer a articulação recíproca entre as diversas partes de um significado universal da natureza humana.

PALAVRAS-CHAVE: Fábula. Invenção. Poética. Psicologia empírica. Estética.

ABSTRACT

The aim of this article is to show how Sulzer's theory of art is based on the characterization of cognitive faculties, therefore referring to the empirical psychology developed by the Leibnizian school. From the concepts of fable and invention it is apparently clear that poetic creation depends more on observation of what is given than on an invention in the proper sense, that is, on the overcoming of nature by the spirit. This way of putting things allows us to identify creative activity with that of the reader, who are equally moved by the motivation of recognizing the reciprocal articulation between the various parts of a universal meaning of human nature.

KEYWORDS: Fable. Invention. Poetics. Empirical psychology. Aesthetics.

Para a discussão estética do século XVIII, a poesia, bem como a arte em geral, ocupam um papel importante na formação do indivíduo. Há aqui uma preocupação em colocar as belas-artes em condição de igualdade com as demais áreas do saber. Não só a física, a matemática, a medicina, mas também as diferentes manifestações artísticas são uma fonte de conhecimento. Em particular, a poesia, enquanto mestra da humanidade, tem como finalidade a elevação moral do leitor. Como compreender essa afirmação? Ela não significa, certamente, que pela emulação dos atos dos heróis e personagens ensina-se possibilidades de realização aos homens, já que alguns personagens cometem crimes ou têm uma conduta reprovável e muitos dos poemas culminam em um desfecho trágico. Tentaremos mostrar no presente artigo como Sulzer, em sua *Teoria Geral das Belas-Artes* (1771-74), desenvolve a ideia de que o conhecimento proporcionado pela arte não está exatamente associado ao seu conteúdo propriamente dito, isto é, o

tema que dá ocasião à obra, como, por exemplo, o conhecimento que uma pintura de retrato nos fornece da pessoa retratada. Ao contrário, o ensinamento da arte está estreitamente ligado ao reconhecimento das faculdades latentes em cada ser humano e às suas possibilidades de realização.

Nesse sentido, Sulzer observa que não se deve considerar a *fábula*, quer dizer, “a ação ou o episódio que constitui a matéria de um poema épico ou dramático” (Sulzer, 1771, 333), como o elemento essencial de uma narrativa ou mesmo como o que há de mais importante nele¹. Sulzer fundamenta esse argumento a partir do exemplo de que o povo grego já conhece, pelos mitos e pela história, a maioria dos acontecimentos que constituirão o enredo das composições de seus poetas, e portanto o seu interesse pela poesia estaria no modo como a ação é narrada e não na suposta novidade dos eventos narrados. Essa explicação oculta todavia uma base que só pode ser compreendida, em última instância, à luz da psicologia empírica. Ignorar essa base pode gerar toda a sorte de dificuldades, pois se perde não só o caráter sistemático de sua obra, cujos verbetes se organizam, em virtude de sua especificidade como dicionário de belas-artes, principalmente segundo os diferentes gêneros artísticos, mas também o caráter epistemológico de suas definições. Representativa disso é a discussão que decorre do problema de localizar onde se encontra efetivamente a contribuição do poeta, ou seja, o que exatamente se quer dizer com *invenção poética*. Uma das consequências mais evidentes dessa maneira de por as coisas reside no fato de que, ao mesmo tempo que se retira do poeta a invenção do enredo, posto que ele o colhe de eventos passados, já cristalizados na memória do povo, livra-se a teoria da arte do fardo de explicar como o poeta inventa a matéria de suas criações, assunto sempre muito delicado e que conduz, inevitavelmente, à questão de se o poeta ultrapassa ou não o escopo de suas experiências sensíveis, isto é, do que já está dado. Ao afirmar que a fábula não é o que há de mais importante, Sulzer tem em vista uma concepção de invenção que está longe da genialidade irracional normalmente atribuída aos poetas.

A fábula, portanto, não é o essencial e nem mesmo a parte mais importante desses poemas; ela está ali apenas para dar ocasião ao poeta para nos fornecer o seu conhecimento da natureza humana do modo mais vantajoso. Quem acreditaria que Homero teria tido a intenção, com a *Ilíada*, de contar aos gregos o que ocorreu diante de Tróia ou que Sófocles escreveu o seu *Édipo* apenas para colocar diante dos olhos de seus concidadãos as circunstâncias infelizes desse monarca? Ao contrário da história, a fábula não se está presente em virtude dela mesma, devendo ser julgada segundo a sua competência de desenvolver os caracteres e as mentalidades que ali são postos em cena (Sulzer, 1771, p. 358).

Quando se indica aqui que a base de Sulzer é a psicologia empírica, isso deve ser entendido tanto no sentido de que ela retoma alguns dos princípios metafísicos relativos à interação entre corpo e alma desenvolvidos por Wolff, Gottsched e Baumgarten na primeira metade do século XVIII, mas também que esses princípios estão intimamente associados à compreensão da alma humana e dos problemas que ela enfrenta em sua existência no mundo. Essa era, afinal, a motivação inicial da psicologia empírica na modernidade, a qual nasceu da disputa sobre a origem do conhecimento humano e sobre a validade daquilo que nos chega pelos sentidos, que obrigava a especulação filosófica a submeter suas conclusões também ao crivo das preocupações ordinárias e mundanas decorrentes da lide ordinária com o mundo concreto. É preciso chamar a atenção para esse ponto, porque do contrário a estética de Sulzer poderia se tornar

1. Sobre as origens da definição de fábula, ver *Poética* (VI, 8) de Aristóteles, que a compreende como “mito” e, num sentido mais amplo, “combinação de atos”. Provavelmente em virtude da noção mais ampla de poesia na modernidade, Sulzer se concentra no aspecto combinatório da noção de fábula, incluindo nela, além do mito, qualquer matéria que possa ser usada pelo poeta como substrato para sua obra. Significativo é o estudo de Vogel sobre esse assunto: “A *Poética* de Aristóteles conduz o poeta trágico sobretudo na arte do enredamento e da combinação. Ele reconhece na *desis* — a vinculação — a primeira e decisiva parte na construção de uma ação dramática, assim como faz com que ela culmine em uma *plote* — um laço. O objetivo de suas indicações é a produção de complexidade dramática e, respectivamente, um estado de densidade sumamente dramática. Segundo Aristóteles, uma boa tragédia exige não uma ação simples, mas composta, e ela é convincente apenas quando múltiplos fios se entrelaçam [...]” (Vogel, p. 270). A respeito desse problema, Sulzer redige um verbe específico em sua *Teoria*: “laço [*knoten*]” (Sulzer, 1771, p. 597), que merece um estudo mais aprofundado.

aquilo que ela mais queria evitar, a saber, uma mera coleção de abstrações sobre a arte de interesse exclusivo de eruditos. Assim como os pensadores da escola leibniziana, Sulzer está comprometido em mostrar como a arte em geral se encontra circunscrita a um percurso que exige a redução de todos os conceitos da estética aos conteúdos da experiência e ao modo como eles são articulados pelas faculdades cognitivas, para alcançar assim uma explicação sobre a complexidade das possibilidades de realização humana.

Esse modo de por as coisas exige uma reformulação da noção de invenção. O poeta, quando lança mão de uma fábula, não está tanto preocupado em inventar personagens ou circunstâncias que forneçam a matéria da sua obra. A rigor, mesmo quando o poeta lança mão da fantasia ou imaginação para criar histórias novas, esses elementos não são inventados, porque já se encontram de algum modo à disposição na sua experiência sensível, a qual remonta, em última instância, ao que está dado na natureza. A invenção se encontra associada, portanto, à capacidade de fornecer um fio condutor, um *laço* aos diversos aspectos necessários para produzir um significado que não está evidente na experiência sensível propriamente dita. É por isso que a fábula se distingue da história, a qual, na medida em que sua finalidade é narrar eventos reais, está situada muito mais perto da contingência própria à multiplicidade dos aspectos do mundo efetivo. O poeta, ao contrário, reduz essa contingência ao máximo, porque se vale apenas daqueles elementos absolutamente necessários para dizer o que tem em mente. Sem dúvida, o historiador, assim como qualquer homem comum, quando dirige as suas faculdades sensíveis, tanto interiores como exteriores, para o objeto de sua atenção, privilegia alguns aspectos, já que não pode prestar atenção à totalidade do que percebe. Leibniz explicou essa característica do conhecimento sensível a partir do conceito de *perspectiva*. A poesia, na medida em que procura a perspectiva mais adequada para a consideração de um assunto, é capaz de remover tudo o que não é essencial e conservar apenas aquilo que estabelece um ponto de contato com os outros elementos da estrutura da composição poética: “A fábula serve ao poema assim como o esqueleto do homem à estrutura a que são fixadas as partes nobres que importam à vida e ao sentimento, para que elas possam exercer a sua competência” (Sulzer, 1771, 358). Assim, a invenção deve ser compreendida como a capacidade do poeta de produzir um efeito desejado sobre o leitor:

Estamos quase sem exceção habituados a vincular um conceito muito restrito a essa palavra [*invenção*] e a chamar de invenções somente àquelas coisas mediante as quais se amplia a massa de conhecimento ou das artes em povos inteiros. Tais invenções que se espraiam por ciências inteiras ou pelos principais gêneros de ofício são raras, e aqui não se tratará delas, mas da invenção por meio da qual cada obra das belas-artes, como também cada parte de uma obra, se torna aquilo que deve ser. Pois, no sentido mais geral, inventar algo significa tanto quanto excogitar por reflexão algo que convém aos propósitos que estabelecemos para ele. Podemos considerar cada obra das belas-artes como um instrumento mediante o qual queremos produzir um certo efeito nas mentes dos homens. Se graças à meditação e à reflexão o artista fez a obra de tal modo talhada a produzir o efeito buscado, a invenção dela é boa (Sulzer, 1771, 333)².

Um dos propósitos da invenção é a obtenção da mesma perfeição que se observa nos organismos vivos. Assim como cada um dos órgãos se destina a ocupar um lugar preciso e necessário no funcionamento do corpo orgânico a que pertence, cada verso deve ser escrito tendo em vista a totalidade do poema. A perfeição é consumada quando articulação recíproca das partes resulta num todo harmonioso, sem que se possa identificar algo a mais ou a menos, que não tem um lugar no todo ou o torna incompleto. Esse mesmo aspecto da teoria será aplicado também à questão do ornamento artístico, o qual deve obedecer à mesma regra de conformidade aos fins: a moldura de um quadro, além de cumprir com a função de isolá-lo do meio, oferecendo um recorte nítido para facilitar à visão o isolamento da pintura em relação ao que a circunda, também deve ser construída de modo a não causar uma transição muito abrupta ou tênue. Do mesmo modo, o leitor ou espectador se beneficiam com a perfeição, porque ela lhes ensina a obter em tudo a mesma perfeição que encontram na arte: “Merece ser observado aqui que nas obras do gosto, além da finalidade particular imediata que o artista procura alcançar por meio dela, o que é perfeito tem a utilidade universal não só de entreter a inclinação natural dos homens por perfeição, mas também de

2. Tradução de Márcio Suzuki.

intensificá-la ou elevá-la perceptivelmente” (Sulzer, 1771, p. 602). A finalidade da arte está intimamente associada a esse desenvolvimento das habilidades latentes no ser humano.

A partir do que foi dito, é possível identificar na teoria da arte de Sulzer uma transformação da psicologia empírica, principalmente no que diz respeito à relação entre as faculdades sensíveis e racionais, que visa superar algumas limitações das tentativas anteriores de fundamentação dessa ciência. Para Baumgarten, por exemplo, que estava preocupado em estabelecer um critério rigoroso de demarcação entre as faculdades, a criação e a fruição de obras de artes se encontrava circunscrita tão-somente às faculdades sensíveis ou inferiores do conhecimento. Esse critério se apoiava numa característica inerente à sensibilidade, a saber, a de operar no plano da imediatez, imediatez que não se submete docilmente às exigências da razão e à sua tendência analítica à abstração, o que explica em grande parte a dificuldade das filosofias modernas de lidar consistentemente com o objeto artístico como expressão de conhecimento. Com base nisso, Baumgarten considera como faculdades inferiores ou sensíveis a atenção, a imaginação, a composição, o gosto, a memória, a divinação, entre outras, as quais se opõem ao entendimento e à razão, faculdades superiores. Para Sulzer, não obstante, a invenção não pode ser apenas uma faculdade sensível, independente do entendimento, porque ela depende também de reflexão e ponderação para a consecução de suas criações, de um distanciamento em relação ao objeto investigado. Embora seja possível encontrar na obra de Baumgarten elementos que relativizam a rigidez da divisão entre as faculdades, já que ele também afirma que essa cisão entre alma e corpo decorre apenas do caráter, por assim dizer, sistematizador da metafísica, é evidente que Sulzer, ao enfatizar a interdependência entre sensibilidade e racionalidade, pretende promover a indissociabilidade das múltiplas faculdades cognitivas presentes no interior da alma humana e, mais do que isso, em reassegurar o papel do entendimento na formação do indivíduo: “O gosto mais refinado pelo belo, associado ao melhor coração, ainda não faz um grande homem. O grande entendimento ou um forte juízo é o fundamento da verdadeira grandeza do homem” (Sulzer, 1771, p. 603). Ele está assim de acordo com uma discussão importante travada em sua época sobre a relação de dependência entre as ciências superiores e as belas-artes, sendo que as primeiras podem e devem se beneficiar destas últimas. Herder coloca o problema da seguinte maneira:

Belas artes são aquelas que constituem as assim chamadas forças inferiores da alma, o conhecimento sensível, os impulsos sensíveis, o deleite, as paixões e inclinações; a sua explicação mostra por si mesma suficientemente que elas possuem a influência mais bela e melhor sobre as ciências superiores, que se ocupam com o juízo e o entendimento, com a vontade e a convicção? Todas as forças da nossa alma são tão-somente uma única força, assim como a nossa alma é uma única alma. Chamamos de em cima e embaixo, de alto e baixo, apenas o que é assim comparativa e relativamente; todavia, no todo, não é possível um entendimento correto sem sentidos corretos, bem ordenados, um juízo convincente sem imaginação cultivada e despertada a seu serviço, uma boa vontade e caráter sem paixões e inclinações bem ordenadas. Por conseguinte, é equívoco e tolice construir as ciências superiores sem as belas artes, é como arar o ar se o solo permanece baldio (Herder, 1998, p. 217)³.

3. Mario Spezzapria mostra ter sido Herder quem primeiro combateu a rígida separação entre faculdades inferiores e superiores presentes na estética de Wolff e Baumgarten e que foi mantida por Sulzer em seus primeiros textos: “Herder, insistindo no lado fisiológico e orgânico da força viva (*lebendiger Kraft*), criticava explicitamente a doutrina da harmonia preestabelecida entre corpo e alma. Em virtude da própria impostação continuísta e panteísta (o inteiro mundo orgânico era entendido como uma única “constelação” de forças), ao filósofo, teólogo e literato alemão não pareciam concebíveis duas substâncias completamente separadas e subsistentes em si mesmas; conseqüentemente, a relação entre elas não constituía um problema, e tinha que ser entendida como um dado de fato. Do pensamento leibniziano, ele parecia de preferência interessado na recuperação da ideia das mônadas como centros de forças. Insistindo sobre a origem e a natureza fisiológica dos movimentos da alma (“abismo de forças obscuras interiores” (*Abgrund innerer dunkeln Kräfte*), “omnipotência orgânica” (*organische Allmacht*), “estímulo inexaurível” (*unerschöpflicher Reize*)), a rígida distinção “sulzeriana” entre *Erkennung* e *Empfindung* era dissolvida e tendia à perda de significação. O fenômeno fundamental e originário da “força viva” se apresentava aos olhos do Herder como um *primum* não ulteriormente explicável” (Spezzapria, 2016, pp. 142-143). Com base nisso, é possível conjecturar que Herder se dirige principalmente aos textos de Sulzer publicados nas décadas de 40 e 50, pois, em seu *Teoria Geral das Belas-Artes*, de 1771/474, ele se mostra bem menos baumgartiano, adotando como princípio a relação orgânica entre razão e sensibilidade, tendo como pano de fundo a importância das belas-artes para a totalidade do conhecimento humano.

A proximidade entre sensibilidade e a razão também é válida para a compreensão do gênio artístico, que não é um atributo exclusivo dos homens. Sulzer procura evitar a todo custo uma definição de gênio que passe novamente pela afinidade que os homens tem com o Criador, o que torna a genialidade um dom incompreensível, da mesma maneira que escapa à compreensão humana o que se oculta por trás do poder divino. Como observa Sulzer, a genialidade se explica facilmente como um desejo de realizar as coisas com perfeição, perfeição que se observa também nas demais criaturas. Embora as causas da genialidade sejam certamente uma assunto inesgotável, que a filosofia jamais cessará de investigar, há uma comparação que pode vir em auxílio para a sua compreensão. O comportamento do gênio é similar ao do animal, o qual executa “todas as operações que pertencem às suas necessidades com uma habilidade e presteza que parecem indicar o gênio”. Se os animais são regidos por uma necessidade que está de acordo com a finalidade de sua própria existência, finalidade que, por assim dizer, circunscreve o âmbito de todos os atos que realizam, a genialidade também surge no homem como uma “sensibilidade excelente para determinados objetos, o que de certo modo torna para ele a fruição desses objetos uma necessidade”. (Sulzer, 1771, p. 458) Sem dúvida, voltamos aqui à tese de que os talentos são distribuídos diferentemente pela natureza entre os homens e que eles se realizam enquanto indivíduos na medida em que desenvolvem e expressam esses talentos, tema recorrente na história da filosofia da arte, mas Sulzer quer antes de tudo evidenciar os aspectos universais do gênio, que se encontram nos indivíduos, quaisquer que sejam os talentos particulares de cada um deles: assim como o animal, o gênio realiza *com perfeição* aquilo a que foi destinado.

Na alma de um homem de gênio reina um dia claro, uma luz plena, que representa a ele cada objeto como uma pintura próxima dos olhos e bem iluminada, que ele pode facilmente abarcar com a vista, e na qual ele pode observar com precisão cada detalhe. Essa luz se espalha em poucos homens afortunados sobre toda a alma, mas na maioria apenas sobre algumas regiões dela. Em alguns, essa luz ilumina a região superior do espírito, onde estão assentados os conceitos universais e abstratos; em outros, ela se expande sobre conceitos sensíveis ou penetra até regiões mais obscuras dos sentimentos. Ali onde a luz incide unem-se as forças e as molas propulsoras da alma; o homem de gênio sente um fogo que o entusiasma, que agita toda a sua eficiência [*Wirksamkeit*], ele descobre em si mesmo mesmo pensamentos, imagens da fantasia e sentimentos que causam admiração nos outros homens; ele mesmo não os admira, porque, sem uma busca penosa, mais os percebeu em si mesmo do que os inventou (Sulzer, 1771, p. 458).

Não deixa de ser notável essa indiferença do gênio em relação às suas realizações. Isso nos conduz a uma outra questão: qual é o denominador comum daquele que cria com aquele que frui uma obra de arte? Um dos esforços notáveis de Sulzer é tentar aproximar artista e homem comum, estabelecendo uma ponte entre eles a partir da constatação de que são ambos seres essencialmente observadores, percipientes. Pois, ao contrário do que pode parecer, a afinidade do artista com a natureza, a qual ele compreende melhor segundo alguns aspectos do que outros homens, não lhe confere dons sobrenaturais, incompreensíveis, mas antes reforça o vínculo que possui com a natureza ela mesma. A invenção, assim, não é o resultado de algo novo, que não se encontrava antes no mundo, e sim o produto de uma observação atenta de aspectos e relações já presentes na natureza ou, para dizer com outras palavras, que se desde sempre se encontram no interior da alma do artista graças às suas inclinações.

Segundo a opinião de Leibniz, nunca surge algo novo em nossas representações, todas elas estando de uma vez em nós; mas, da quase infinita multidão delas, uma ao menos, pela constituição de nosso estado externo, é sempre tão clara que dela somos conscientes, e podemos empreender nossas observações a seu respeito. Quando isso ocorre, outras representações que se encontram em algum vínculo próximo também alcançam um grau notável de clareza, e em tanto maior número, quanto mais clareza tenha a representação principal, e quanto mais longamente a atenção lhe seja direcionada. Eis por que às vezes se nos apresenta ao mesmo tempo um número bastante grande de representações, todas as quais ligadas a um conceito principal. Então podemos selecionar aquelas que se combinam melhor, aquelas entre as quais ocorra a mais estreita vinculação, ordenando-as num objeto; e isso seria então, segundo o sistema leibniziano, uma invenção (Sulzer, 1771, pp. 333-4)⁴.

4. Tradução de Márcio Suzuki.

Quando o poeta colhe nos mitos e na história a fábula que servirá de base para a sua criação, ele põe em exercício o seu poder de prestar atenção ao que está dado. A capacidade de reconhecer os elos entre as partes que observa e rearticulá-los em sua obra com vistas a uma finalidade é resultado do seu grau de maestria. Cabe àquele que contempla a obra reconhecer esses mesmos elos, o que exige uma igual aplicação da faculdade de prestar atenção. Sem dúvida, tanto no artista como no expectador essa faculdade precisa ser exercitada, sem o que nem um nem outro seriam capazes de cumprir com a tarefa – a invenção ou a fruição – que é exigida deles. Assim, a distância entre artista e homem comum se torna praticamente indiscernível.

Referências

- Baumgarten, A.G. *Estética – A Lógica da Arte e do Poema*. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Vozes, Petrópolis, 1993.
- Herder, J.G. *Frühe Schriften 1764–1772*. Bonn: BDK, 1985. Org. por U. Gaier.
- _____. *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum (1774–1787)*. Bonn: DKV, 1998. Org. por J. Brumback, M. Bollacher.
- Port, U. “Pathologisches Interesse und ‘ästhetisches Spiel’: Zur Genealogie des tragischen Pathos in der Moderne”. In: *Poetica*, vol. 33, nº 3/4 (2001), pp. 423-444.
- Spezzapria, M. *A linha metafísica do belo*. Estética e antropologia em K.P. Moritz. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia/FFLCH/USP, 2017.
- _____. “Entre a psicologia experimental e a estética: Sulzer, Herder e Moritz”. In: *Rapsódia*, nº 10 (2016), pp. 137-147.
- Sulzer, J.G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. 2 Bände. Reich Weidman: Leipzig, 1771/74.
- _____. *Vermischte philosophische Schriften*. Reich Weidman: Leipzig, 1782.
- Vogel, J. “Verstrickungskünste. Lösungskünste: Zur Geschichte des dramatischen Knotens”. In: *Poetica*, vol. 40, nº 3/4 (2008), pp. 269-288.
- Wölfel, K. “Über ein Wörterbuch zur deutschen Poetik des 16.-18. Jahrhunderts. Ein Vortrag”. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 19 (1975), pp. 28-49.

Recebido em 17 de agosto de 2017.
Aprovado em 20 de novembro de 2017.

O gótico e os limites do iluminismo: o caso *Wuthering heights*

Marcos Fonseca Ribeiro Balieiro

Departamento de Filosofia/UFS

RESUMO

Trata-se, em um primeiro momento, de examinar a obra *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, com vistas a estabelecer os aspectos que permitem associá-la à tradição gótica. Em seguida, considerar-se-á de que maneira essa filiação permite que a obra em questão seja lida como uma tentativa de recusa não apenas do que veio a ser chamado de gótico feminino, mas também, principalmente, do modelo de sociabilidade estabelecido por parte da filosofia das luzes britânicas, notadamente no que diz respeito a aspectos como a polidez e o tratamento destinado às mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Iluminismo. *O Morro dos Ventos Uivantes*.

ABSTRACT

At first, we shall examine *Wuthering Heights*, by Emily Brontë, in an attempt to determine the aspects which would authorize an association between the novel and the gothic tradition. Afterwards, we shall consider the ways in which this affiliation allow *Wuthering Heights* to be read as an attempt to refuse not only what came to be called the female gothic, but also, first and foremost, the model of sociability established by the British Enlightenment, notably when it comes to points such as politeness and the place to be occupied by women.

KEYWORDS: Gothic. Enlightenment. *Wuthering Heights*.

O Morro dos Ventos Uivantes é, certamente, uma dessas obras muito mal recebidas pelo grande público. Não pretendo, com isso, afirmar que não teve grande número de leitores, ou que falha em cativar o interesse de geração após geração. Isso seria ignorar, por exemplo, o fato de a história já ter recebido pelo menos cinco adaptações para o cinema, ou o fato de ser, ainda, um livro do qual são publicadas, recorrentemente, novas edições. Seria, ainda, fazer vista grossa ao possível significado de eventos como alunos de graduação pedirem, especificamente, que professores ministrem disciplinas sobre o livro.

Se falamos em má recepção, é porque parece que o modo como a obra vem sendo lida não lhe faz justiça. Recentemente, milhares de jovens leitores da saga *Crepúsculo* se interessaram por *O Morro dos Ventos Uivantes* por ser este o livro preferido da protagonista Bella Swan. É interessante notar que uma

editora brasileira, certamente exultando com a publicidade gratuita, publicou uma edição em cuja capa se lê que o livro “é o preferido de Bella e Edward da série *Crepúsculo*” e que “o amor nunca morre”¹. Uma análise mais ou menos minuciosa de fóruns e *websites* dedicados a *Crepúsculo*, bem como uma leitura relativamente apressada dos quatro tomos volumosos que compõem a saga, mostram que a editora em questão não errou em sua propaganda: fãs de Bella e Edward, aparentemente, teriam mesmo razões de sobra para se interessar pela história de um amor que, talvez influenciado por elementos sobrenaturais, é capaz de desafiar as convenções sociais e a morte. A ênfase no amor desmedido, pautado por tom algo melancólico, deu o tom, também, da adaptação cinematográfica mais recente, dirigida por Andrea Arnold e estrelada por Kaya Scodelario e James Howson.

Não se trata, aqui, de elitismo, ou de tomar posição no debate acerca da legitimidade de se recorrer a todas as armas para garantir à leitura algum interesse por parte das gerações recentes. Ocorre é que um resgate de aspectos que talvez fossem caros à autora, mas que são frequentemente esquecidos, permite situar *O Morro dos Ventos Uivantes* no âmbito da ficção gótica e, a partir daí, apresentar uma leitura da obra que a transformaria em uma reação interessante tanto a momentos anteriores do gótico quanto a aspectos recorrentes do iluminismo britânico.

I

É desnecessário realizar grandes esforços para mostrar *O Morro dos Ventos Uivantes* como uma obra gótica. Estou, quanto a isso, em ótima companhia, tendo um número já considerável de teóricas literárias feministas mostrado essa vinculação. Ellen Moers, em seu já clássico estudo sobre o gótico feminino, buscou mostrar que, como *Frankenstein*, *O Morro dos Ventos Uivantes* teria elementos que seriam explicáveis apenas quando se leva em conta que a obra teria sido escrita por uma mulher. Para ficar em um exemplo, a autora mostra, auxiliada por uma comparação bastante sólida com o poema *The Goblin Market*, de Christina Rossetti, que o desejo de uma Catherine Earnshaw já agonizante em retornar a uma infância que poderia parecer um tanto brutal para o leitor é algo que só se explica quando visto segundo as particularidades de certa erotização, à época, da experiência feminina do berçário.

Poder-se-ia dizer, é claro, que Moers se apoia em uma definição não exatamente rigorosa do que seria a ficção gótica, na medida em que, enfatizando a fluidez desse gênero, ela trata de considerar como critério para classificar um livro como gótico o simples fato de ele ser feito “para assustar”. Não é bem o caso. Há que se considerar que havia, à época, um acordo bem definido sobre o causar medo como aquilo que caracterizaria uma novela como gótica. A partir do surgimento do gênero com *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, uma série de desdobramentos, decorrentes das criações dos então chamados “terroristas”, tornaram o gênero cada vez mais popular com a obra de escritoras como Ann Radcliffe, campeã em vendas na Inglaterra dezoitista.

Ainda que tivessem conquistado público nada desprezível, os “terroristas” não eram bem vistos por aqueles que se percebiam, por assim dizer, como escritores sérios. Jane Austen, ao escrever uma novela que propõe uma defesa da *forma* novela contra os admiradores do *Spectator*, produz justamente uma paródia do gótico, na qual a visão que a autora tem dele se mostra bastante ambígua, mas que deixa claro que, sozinho, o gótico não seria um gênero adequado à formação. Walter Scott, por sua vez, também o vê com reservas. Como nos lembra Moers, ele

1. Refiro-me à edição publicada em 2012 pela Editora Leya.

[...] comparava ler a Sra. Radcliffe ao uso de drogas, perigoso quando habitual, “mas de um poder abençoado naqueles momentos de dor e languidez, nos quais toda a cabeça dói e o coração todo está doente. Se aqueles que zombam indiscriminadamente desse tipo de composição considerassem a quantidade de prazer real que ele produz, e a proporção ainda maior de mágoa e angústia reais que ele alivia, sua filantropia deve moderar seu orgulho crítico, ou sua intolerância religiosa”² (SCOTT *apud* MOERS, 1972, p. 91).

Scott fala, aí, da mesma Ann Radcliffe que Austen parecia considerar que era vista com menos reservas que outros autores góticos pelos jovens pretensamente bem formados por quem evidenciava, em *Abadia de Northanger*, certo desgosto. Observe-se, a propósito, que Austen parece considerar que a obra de Radcliffe poderia ser parte das leituras de uma personagem como Eleanor Tilney, que não influencia consideravelmente os eventos de *Northanger*, mas é apresentada, de certo modo, como um modelo a ser seguido³. Scott, talvez menos propenso a acatar algo como uma expansão dos cânones que determinariam o que constitui a boa literatura, admite que ela não satisfará aos critérios dos que se destacam por seu “orgulho crítico”. O que está em questão é, portanto, que, para ele, o gótico merece ser lido *apesar* de não ser “literatura elevada”.

Esse tipo de concepção perde de vista justamente o fato de o gótico, ainda que certamente tenha se desenvolvido a partir de pretensões relativamente modestas, termina, na medida em que se desenvolve, propondo reflexões que, de outro modo, talvez permanecessem escanteadas por muito mais tempo. É praticamente um clichê entre os estudiosos que a tendência, nas primeiras obras góticas, a situar a história em cenários distantes, frequentemente medievais, traduz algo como uma desconfiança com relação ao discurso moderno. Essa característica, aliás, teria ganhado ainda mais vulto com os desdobramentos do gótico no século XIX⁴. Outra ideia muito bem estabelecida é que o caráter marginal do gênero teria feito dele um lugar seguro para retratar temas que não teriam vez entre autores “sérios”, notadamente no que dissesse respeito à violência e à sexualidade⁵.

Existem alguns aspectos, porém, em que o descontentamento que se observa no gótico, mais do que se resumir à possibilidade de tratar de temas marginais, ganha corpo ao se caracterizar como oposição de cunho político ou social a certas ideias bastante arraigadas de seu tempo, ou à representação de temores que escapam a qualquer possibilidade de conforto que poderia ser oferecido pela filosofia das luzes.

2. “[...] compared reading Mrs. Radcliffe to taking drugs, dangerous when habitual ‘but of most blessed power in those moments of pain and of languor, when the whole head is sore, and the whole heart sick. If those who rail indiscriminately at this species of composition, were to consider the quantity of actual pleasure which it produces, and the much greater proportion of real sorrow and distress which it alleviates, their philanthropy ought to moderate their critical pride, or religious intolerance”.

3. Isso fica evidente, por exemplo, no Capítulo 8, quando Austen informa que “A Senhorita Tilney tinha uma silhueta graciosa, um rosto bonito e uma expressão muito agradável, e seus ares, ainda que não tivessem toda a pretensão decidida, o senso de estilo resoluto da Senhorita Thorpe, tinham mais elegância real. Suas maneiras evidenciavam bom senso e boa criação, e não eram nem tímidos nem afetadamente extrovertidos, e ela parecia capaz de ser jovem, atraente e estar em um baile sem querer atrair a atenção de todos os homens próximos a ela, e sem sentimentos exagerados de deleite extático ou vexação inconcebível diante de cada ocorrência insignificante” [Miss Tilney had a good figure, a pretty face, and a very agreeable countenance; and her air, though it had not all the decided pretension, the resolute stylishness of Miss Thorpe’s, had more real elegance. Her manners showed good sense and good breeding; they were neither shy nor affectedly open; and she seemed capable of being young, attractive, and at a ball without wanting to fix the attention of every man near her, and without exaggerated feelings of ecstatic delight or inconceivable vexation on every little trifling occurrence] (AUSTEN, 2007).

4. Isso fica bastante evidente mesmo para o leitor mais casual de obras como *Frankenstein, O Médico e o Monstro e Drácula*.

5. Destacam-se, a esse respeito, obras como *O Monge*, de Mathew Lewis, mas também em novelas que pretendem acertar contas com essas, tais como *Zofloya*, de Charlotte Dacre.

II

Esses pontos são percebidos sem grandes dificuldades mesmo em uma leitura apressada de *O Morro dos Ventos Uivantes*. O fato de a ação representada na obra ocorrer em uma região rural afastada, ainda que não se configure como uma tentativa de retorno a uma época pré-iluminista, certamente marca um distanciamento com relação aos cenários em que autores das luzes britânicas considerariam que a polidez moderna se teria desenvolvido⁶. Além disso, observa-se a inserção de insinuações do sobrenatural, bem como de uma personagem que poderia ser considerada um típico herói byroniano⁷, em um cenário que de outro modo seria realista. Isso tem duas implicações importantes. A primeira, bastante evidente, é o aumento da sensação de que a polidez moderna, por mais sensata e sociável que possa parecer, é incompatível com um mundo ligado a certas tradições, que, por mais irracionais, insensatas ou fora de moda que possam parecer, simplesmente se recusam a ser substituídas⁸.

A segunda implicação, intimamente ligada à primeira, é observável quando notamos que Thrushcross Grange, que inicialmente seria o lar de figuras que poderiam ser consideradas modelos de polidez, mostra-se um ambiente frágil, presa fácil para a influência de Heathcliff, que terminará não apenas por prejudicar o funcionamento das atividades normais da propriedade, mas corrompê-la de modo que ela seja totalmente descaracterizada. De certo modo, então, as duas propriedades em que a ação ocorre em *O Morro dos Ventos Uivantes* podem ser consideradas um microcosmo que permite a representação do mesmo temor que caracterizaria, a partir de 1871, a chamada literatura de invasão⁹.

Particularmente notável, entre todos os aspectos pelos quais *O Morro dos Ventos Uivantes* parece se constituir em algo como uma reação a aspectos-chave da filosofia das luzes britânicas, está o modo como a autora lida, ao longo de toda a obra, com a representação do feminino. Não se trata apenas de, como observou Moers, dar espaço a um suposto acerto de contas de Catherine com a sexualidade infantil. O que está em questão são as expectativas que a Grã-Bretanha iluminista reservava às mulheres. Não me refiro, aqui, ao vasto rol de autores que se tornou alvo de, por exemplo, Mary Wollstonecraft, mas também a autores que poderiam ser considerados bastante progressistas no que se refere ao que escreveram sobre mulheres, como David Hume. Este, como se sabe, teria, em “Of the rise and progress of the arts and sciences”, apresentado uma concepção da polidez moderna segundo a qual ela se estruturaria, em ampla medida, em torno da deferência do superior para com o inferior, para minimizar o sofrimento que estes últimos poderiam sofrer por conta da desigualdade, e incluído nesse registro o galanteio. Entretanto, outros textos mostram um Hume que pretende, a partir do espaço de fala dado à mulher por conta da tradição do galanteio, mostrar que, com a educação apropriada, ela dominaria a cena filosófica.

Se mencionamos Hume, é porque suas concepções sobre a polidez se mostraram influentes daquelas aceitas por pensadores britânicos (em especial os escoceses) do período com relação a esse tema. Entretanto, ainda que se fale em uma estruturação do “mundo da conversação” por parte das mulheres, o caso é que isso não basta para que, como pensadoras, elas tenham qualquer impacto sobre a esfera

6. Não penso, aqui, apenas ao *Spectator*, que fora criticado por Austen, mas também a textos como “Of the rise and progress of the arts and sciences”, de David Hume, e *Rasselas*, de Samuel Johnson.

7. Ver, a esse respeito, Ceron (2010).

8. Esse, aliás, é um aspecto relativamente comum na ficção gótica do XIX, e está ligado àquilo que observamos sobre certa desconfiança com relação às conquistas modernas. Há situações na obra que só podem ser bem compreendidas com recurso não à sensatez e à polidez de um Hume ou um Addison, mas com a aceitação das tradições representadas pelas crenças de personagens como Nelly e Joseph. Do mesmo modo, Drácula, na obra que recebe seu nome, só pode ser derrotado nos termos da tradição, não nos da ciência da época, e o monstro de Frankenstein é fruto justamente do deslumbramento com a ciência característico da virada do XVIII para o XIX.

9. Mais uma vez, trata-se de algo que *O Morro dos Ventos Uivantes* parece compartilhar com outras obras góticas de seu tempo: segundo alguns estudiosos, esse seria um tema importante, também, em *Drácula*. Ver, a esse respeito, McKee (2002).

pública que, então, ainda engatinhava. Mais do que isso, anseios tipicamente femininos não passariam, a partir dessa concepção de sociabilidade polida, encontrar espaço, e isso estaria, justamente, na raiz do desenvolvimento, ao longo do século XVIII de novelas tipicamente femininas. O gótico, a partir de Ann Radcliffe, teria se constituído em um elemento importante desse cenário: preocupada com a maneira explícita como a violência contra personagens femininas era retratada (em particular em obras com *O Monge*), ela teria, a partir de suas leituras de Burke, estabelecido, em seu “Of the Supernatural in Poetry”, uma forma de lidar com o gótico que, além de resgatar o cultivo da sensibilidade, prezaria menos por descrições explícitas de violência e mais por insinuações, esperando que deixar parte do trabalho à imaginação do leitor, no fim das contas, colaborasse para a produção do sentimento do sublime.

Nesse sentido, a novela de Emily Brontë se constitui em momento original de reação às expectativas iluministas com relação às mulheres, já que, se revela completo desconforto para com a rejeição da mulher a uma posição inferior ou à esfera da mera domesticidade, também não parece depositar grandes esperanças nos procedimentos adotados por Radcliffe. De fato, a primeira resenha da obra, publicada em 1847 no *The Athenaeum*, a considera “Uma história desagradável” que se detém “naqueles atos de crueldade física cuja contemplação o verdadeiro gosto rejeita” (*apud* Moers, 1972, p. 99). Essa crueldade, como não poderia deixar de ser, afeta, sem qualquer reserva, tanto as duas Catherines quanto Isabella Linton, que sofre todo tipo de abuso após se casar com Heathcliff.

A propósito, como já se observou mais de uma vez, Catherine Earnshaw e Isabella Linton não poderiam ser mais diferentes. Esta última, como se sabe, é apresentada como símbolo de mulher polida e detém todas as qualidades que se poderia esperar de alguém em sua posição. Após o casamento com Heathcliff, sofre não apenas por conta da violência com que é tratada pelo marido, mas por conta do próprio ambiente para o qual ele a leva. Posteriormente, se expõe a perigos para fugir de um destino que certamente lhe parece desolador, ainda que não tenha sucesso em libertar seu filho do plano de vingança estabelecido por Heathcliff. É digno de nota que sua formação, aliada ao isolamento de Thrushcross Grange, colabora para que ela seja completamente incapaz de ver Heathcliff tal como ele é, já que Isabella parece, inicialmente, dada a toda sorte de fantasias românticas.

Catherine, por sua vez, desde criança dá sinais de seu espírito indomável e de sua disposição para reinar sobre tudo que a cerca. Isso se mostra em suas andanças, em suas brincadeiras com Heathcliff, em sua desobediência recorrente e, para ficar em um exemplo determinado que é amplamente conhecido, no fato de pedir um chicote a seu pai como presente de aniversário. Ao casar-se com Edgar Linton, mostra-se dócil apenas por não ser contrariada e, de qualquer modo, precisa sofrer uma verdadeira metamorfose para se adequar ao cenário doméstico a que anteriormente parecia aspirar. Ao fim e ao cabo, pode-se dizer que sua morte decorre justamente do fato de ela ter sido enfraquecida por viver segundo uma natureza que não é a sua, o que a teria tornado incapaz de lidar com as tensões entre a vida doméstica com que sonhara e aquela que pareceria mais adequada à sua estrutura¹⁰.

Não se pode dizer que uma dessas duas figuras femininas é representada pela autora como mais recomendável que outra. Não se trata de defender que Brontë apresentou Catherine como um modelo mais apropriado que Isabella. Se esta última sofre por conta da opressão bastante explícita a que é submetida por seu marido, a primeira sofre duplamente: ainda que, pouco antes da morte, deseje retornar à infância, é fato que, ainda criança, já sofria abusos¹¹. Além disso, sua própria adaptação ao que seria a esfera doméstica ideal é algo que não é possível sem que ela cometa violências contra si própria, ainda que tanto Edgar quanto Isabella, de início, pareçam dispostos a fazer todas as suas vontades.

10. Jennifer Beauvais (2006) oferece um tratamento interessante do modo como Catherine é apresentada, vinculando-a à tradição gótica do “demônio feminino” e comparando a novela de Brontë a *Zofloya*, de Charlotte Dacre.

11. O que Moers pretende, no texto a que vimos nos referindo, é justamente compreender como é possível que Catherine, em seu leito de morte, expresse o desejo de retornar a uma infância que pareceria bastante indesejável ao leitor. Essa é a tensão que ela busca resolver por meio do resgate do que chama de “sexualidade do berçário”.

O recado, então, mostra-se bastante claro: ainda que não pretenda se constituir como denúncia, *O Morro dos Ventos Uivantes* apresenta a esfera da domesticidade polida, por um lado, como ineficaz no que diz respeito a formar e a proteger as mulheres que a acatam sem restrições, e, por outro, como essencialmente violenta para todas as outras. Nesse sentido, parece que mesmo a oferta de um Hume se mostraria ineficiente, ainda que possam ser “juízas de gosto” melhores que um homem, elas ainda falam apenas na medida em que se pretende que sintam menos sua própria inferioridade.

Parece, depois do que foi exposto aqui, que *O Morro dos Ventos Uivantes*, com toda a violência que retrata e todas as tensões que permite entrever, está longe de ser apenas uma história sobre amor que nunca morre, ainda que certamente também o seja. Parece que seria o caso de incluir a obra no rol de *gothic novels* do século XIX que, apesar de já pressuporem uma série de modificações importantes quando comparadas ao gótico mais tradicional, ainda pretendem acertar contas, de maneira bastante contundente, com o que parece ser percebido como uma série de insuficiências de um pensamento que, um século após ser engendrado, ainda se mostrava bastante influente entre quem quer que desejasse ser considerado, por assim dizer, gente séria.

Referências

- ADDISON, Joseph e STEELE, Richard. *The Spectator*. Disponível em <http://www2.scc.rutgers.edu/spectator/complete.html>. Acesso em 20/06/2017.
- AUSTEN, Jane. *The complete novels*. Ware: Wordsworth, 2007.
- BEAUVAIS, Jennifer. “Domesticity and the female demon in Charlotte Dacre’s *Zofloya* and Emily Brontë’s *Wuthering Heights*”. *Romanticism on the Net*, n. 44, 2006. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/ron/2006-n-44-ron1433/013999ar/>.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Bantam Books, 1981.
- BYRON, Lord, George Gordon. *Manfred*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/20158/20158-h/20158-h.htm>. Acesso em 29/06/2017.
- CERON, Cristina. “Emily and Charlotte Brontë’s Re-reading of the Byronic hero”. *Révue Lisa*, 2010. Disponível em <http://lisa.revues.org/3504>. Acesso em 28/06/2017.
- HUME, David. *Essays Moral, Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund, 1985.
- JOHNSON, Samuel. *Rasselas, Prince of Abyssinia*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/652/652-h/652-h.htm>. Acesso em 29/06/2017.
- MCKEE, Patricia. “Racialization, Capitalism, and Aesthetics in Stoker’s ‘Dracula’”. *Novel: a forum on fiction*, vol. 36, pp. 42-60. Durham: Duke University Press, 2002.
- MEYER, Stephenie. *Twilight*. New York: Little, Brown and Company, 2011.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1972.
- RADCLIFFE, Ann. “On the supernatural in poetry”. Disponível em http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf. Acesso em 28/06/2017.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>. Acesso em 28/06/2017.
- STOKER, Bram. *Dracula*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>. Acesso em 28/06/2017.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>. Acesso em 28/06/2017.

Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.

A presença da ideia de combate no teatro de Voltaire

Vladimir de Oliva Mota

Artes Visuais/Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

Parte-se, neste trabalho, do seguinte pressuposto: a ideia de combate articula os múltiplos gêneros literários trabalhados por Voltaire – cujo critério de escolha é o que, julga o filósofo, melhor se adequaria às circunstâncias da luta –, fazendo de sua obra um todo coerente; ao passo em que os fundamentos filosóficos daquela ideia lhe dão consistência. O combate em Voltaire é aqui entendido num duplo movimento: por um lado, como crítica e polêmica a tudo o que pareça um obstáculo ao bem-estar dos homens em sociedade: todas as formas de tirania, o dogma, a superstição, o fanatismo, a intolerância...; por outro, como divulgação de ideias de modo a contribuir para a reforma dos costumes, agindo sobre as paixões de seus leitores e espectadores, esclarecendo-os com o fim de frear o mal moral e em vista da civilização¹. O que aqui se pretende é indicar a presença da ideia de combate no teatro de Voltaire, considerando esse gênero como a mais importante artilharia do seu arsenal de luta filosófica. Para tal, a dramaturgia voltairiana será considerada em bloco e em períodos distintos da produção do filósofo, único meio de aproximação à compreensão do pensamento voltairiano.

PALAVRAS-CHAVE: Voltaire. Teatro. Combate. Filosofia.

RÉSUMÉ

On part ici du postulat suivant: l'idée de combat articule les multiples genres littéraires de Voltaire – dont le critère de choix des genres est ce que le philosophe trouve le mieux adapté aux circonstances de la lutte –, cet idée donne à son travail de la cohérence; tandis que les fondements philosophiques de cet idée lui donnent de la consistance. La lutte de Voltaire se comprend ici dans un double mouvement: d'une part, comme critique et polémique à tout ce qui semble un obstacle au bien-être des hommes dans la société, c'est-à-dire toutes les formes de la tyrannie, du dogme, de la superstition, du fanatisme, de l'intolérance...; d'autre part, comme la diffusion des idées à contribuer à la réforme des mœurs, qui agissent sur les passions de ses lecteurs et de ses spectateurs, en les éclaircissant pour enrayer le mal moral vers la civilisation. Le but ici est d'indiquer la présence de l'idée de combat dans le théâtre de Voltaire, considérant ce genre comme l'artillerie la plus importante dans son arsenal de lutte philosophique. Pour cela, la dramaturgie de Voltaire sera considérée en bloc et dans différentes périodes de la production du philosophe, le seul moyen d'approche à la compréhension de la pensée voltairienne.

MOTS-CLÉS: Voltaire. Théâtre. Combat. Philosophie.

1. Por “civilização” entende-se, nos termos de Robert Darnton: “uma combinação de elementos estéticos e sociais, costumes e valores, que empurram a sociedade para [...] um estado em que os homens são perfeitamente polidos e policiados [administração racional de si]” (DARNTON, Robert, 2013).

O teatro representa para a filosofia do século XVIII francês e para a obra voltairiana um poderoso instrumento de propaganda porque amplia significativamente o alcance do arsenal filosófico das Luzes, em geral, e de Voltaire, em particular. O teatro alcança as pessoas que desprezam os grossos livros e a massa que nunca lê. A esse respeito, comenta Léon Fontaine:

É para esses [os leitores que desprezavam os grossos livros], e para a massa ainda maior dos que nunca leem, que escreviam os autores dramáticos. Suas obras [...] estavam a serviço da filosofia, um poderoso instrumento de propaganda. Qual é o número daqueles que puderam conhecer as *Cartas inglesas* ou o *Contrato social* em oposição aos milhares de espectadores que, durante anos, em toda as províncias, aplaudiram *Brutus* ou *Mahomet*, o *Philosophe sans le savoir* ou *Figaro*? (FONTAINE, 1879, p. 7).

O teatro torna-se um privilegiado instrumento do combate de ideias porque eficiente na propaganda filosófica. Ainda segundo Fontaine, jamais o gosto do teatro foi mais vivo e mais expandido do que no século XVIII:

Era a idade de ouro dos espetáculos. Tudo contribuía para fazer da cena uma tribuna. A opinião pública – não encontrando para se manifestar nem assembleias eletivas, nem reuniões, nem imprensa independente – fizera a escolha pelo teatro. Lá se reunia, a cada noite, um público ardente [...]. Discutia-se calorosamente não apenas sobre a peça, mas sobre os [...] acontecimentos do dia. [...] Portanto, o teatro parecia se abrir e chamar a filosofia, que lá entrava. Um homem pode se dirigir a cada dia a milhares de espectadores reunidos [...]. Ele pode, como o desejar, modelar os corações pelo emprego das paixões, esclarecer os espíritos pelo raciocínio, seduzir os sentidos pela força atrativa da ação dramática, da encenação (FONTAINE, 1879, p. 9).

E essa era exatamente a proposta de Voltaire. Nessa direção, o filósofo fez com que seu teatro alcançasse uma popularidade poucas vezes vista. A partir de *Zaïre*, representada pela primeira vez em 1732, seu autor domina incontestavelmente os franceses: nem Diderot, nem Rousseau, nem o público hesitam em compará-lo a Corneille e a Racine. Na verdade, em número de representações, de 1741 a 1800, Voltaire chega mesmo a ultrapassar esses célebres dramaturgos, alcançando o posto de o mais representado durante 59 anos na *Comédie Française*². E o sucesso de Voltaire não se limitou a Paris ou mesmo à França, tornou-se internacional. Ele é, no século XVIII, o dramaturgo mais popular da Europa, conseguindo mesmo a proeza de ter nesse século, numa tradução de *Zaïre* para o inglês, um número de representações na Inglaterra superior a qualquer peça de Shakespeare (MENANT, 2007, p. 13-20).

Ronald Ridgway utiliza o termo “missionário” para caracterizar a finalidade do teatro de Voltaire. Isto é, as tragédias de Voltaire, exatamente por serem de Voltaire, não são sem importância para a história das ideias, pois “se há um escritor que exige que sua literatura seja ‘engajada’ [usando um termo anacrônico] é seguramente o autor das *Cartas filosóficas* e do *Dicionário filosófico*” (RIDGWAY, 1961, p. 14). Tudo se transforma em instrumento de combate sob a pena de voltairiana, ele consegue inserir uma tese política, religiosa e moral em uma peça com o fim de esclarecer os homens: “Plenamente consciente, desde o início, de sua vocação de ‘missionário’, ele tinha a paixão de esclarecer, de converter seus contemporâneos e, assim, modificar a sociedade e mudar o mundo” (RIDGWAY, 1961, p. 15). Assim, esse “engajamento” se efetiva não sem uma preocupação com questões da estética e da poética.

Sylvan Menant explica que o teatro de Voltaire é marcado por uma aspiração contínua ao sublime, a um sentimento que se experimenta diante do gesto. Assim, o sublime está ligado à moral, mas é de ordem estética. Diz Menant: “é o sentimento do belo moral absoluto” (MENANT, 1995, p. 47). No sublime, todos os homens se reencontram, “esse sentimento está na base de uma literatura que se quer universal” (MENANT, 1995, p. 47). Essa perspectiva estética está em consonância com um ponto central na filosofia

2. A esse respeito, ver: GOLDZINK, Jean. Introduction. In: VOLTAIRE. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.

voltairiana que a viabiliza, a saber: a ideia da existência de uma moral universal no coração de todos os homens³. Assim, a o filósofo-dramaturgo pretende uma poética que possibilite o sublime que, tocando a sensibilidade dos espectadores, esclarece-os.

No prefácio à peça *Hérode et Mariamne* de 1724, Voltaire reflete sobre a forma do texto com o propósito de influenciar o leitor, indicando a primeira regra do teatro: “é pintar os heróis conhecidos, tais quais eles são ou antes tais quais o público os imagina; pois é bem mais fácil levar os homens pelas ideias que eles têm do que querer lhes dar novas” (VOLTAIRE, 2004. p. 184). Com essa direção, ele compõe seus personagens de modo a produzir no seu espectador o efeito esperado: adocicar-lhe os costumes. Esse propósito deve atender à exigência de verossimilhança das peças, elemento essencial, pensa o filósofo-dramaturgo, para o gosto do público, a quem, por diversas vezes, se esforçou em agradar. A preocupação com a verossimilhança é declarada em várias ocasiões, entre elas, nas *Lettres sur l'Œdipe* (textos inseridos na publicação, em 1719, da peça *Œdipe*, confeccionada em 1718). Nessa obra, Voltaire avalia a importância do uso da verossimilhança no *Œdipe* de Sófocles, no de Corneille e no seu próprio, e constata o seguinte acerca dos dois primeiros: “Eu respeito muito mais, sem dúvida, essa tragédia francesa do que a grega, mas eu respeito ainda mais a verdade” (VOLTAIRE, 2001. p. 353). E confessa ainda que sua peça necessitaria de mais verossimilhança, pois se trata de uma exigência da arte do teatro (VOLTAIRE, 2001. p. 375). Nesse sentido, o trabalho de Voltaire consiste em adequar a peça a adocicar os costumes sem deixar de atender ao que ele pensa ser exigência de uma boa peça, a verossimilhança.

Assim ele procedeu em *Hérode et Mariamne*: a narrativa passa-se na Palestina sob o reino de Hérode. Este assassinara o antigo rei, tomou o poder e casou-se com a filha do rei morto: a virtuosa Mariamne. Verus, pretor romano e governador da Síria, também bastante virtuoso, pretende vingar a rainha, pois nutre por ela uma forte paixão, contudo, regrada. Mariamne planeja fugir com Varus e pedir ao senado romano refúgio e a coroa em nome do seu filho; para isso, ela conta com o apoio de Nabal, antigo oficial dos reis asmoneus. Hérode, que estava em viagem, retorna e, ao saber dos planos de Mariamne e Varus, em cólera, suspeitando de infidelidade da esposa com o romano, ordena a morte da rainha. Porém, o palácio é invadido pelos soldados de Varus. O pretor convida Mariamne para fugir, que recusa, argumentando que, como Hérode suspeita de sua honra, ela deve morrer para protegê-la. Varus é morto, Salome, irmã de Hérode, irada com a trama contra seu irmão, mata Mariamne. Nabal conta a Hérode sobre a fidelidade de Mariamne e de sua morte, Hérode enlouquece.

O balanço que o próprio Voltaire faz dessa peça em seu prefácio é esclarecedor do objetivo e da maneira como a obra foi confeccionada, isto é, como o autor relaciona o propósito de contribuir para aperfeiçoar os costumes dos homens com as exigências da arte do teatro:

Para que Heródoto pareça verossímil, era necessário que ele excitasse a indignação: Mas para agradar, ele devia afetar a piedade. Era preciso que se detestassem seus crimes, que se denunciasses suas paixões; e que esses movimentos tão violentos, tão súbitos, tão contrários, que fazem o caráter de Hérode, passassem rapidamente sucessivamente na alma do espectador. Se se quer seguir a história, Mariamne deve odiar Hérode e o esmagar com críticas; mas se se quer que Mariamne interesse, suas críticas devem fazer esperar uma reconciliação: seu ódio não deve parecer sempre inflexível. Por esse caminho, o espectador é tornado mais terno e a história não é inteiramente desmentida (VOLTAIRE, 2004, p. 185-186).

É preciso, portanto, pintar os heróis tais quais eles são, mas adocicando-lhes os caracteres desagradáveis, pois se deve pensar no público para quem a peça é dirigida ainda mais do que nos heróis que se deve destacar; dessa forma, “[...] deve-se imitar os pintores hábeis, que embelezam conservando a semelhança (VOLTAIRE, 2004, p. 185).

3. A esse respeito, ver: MOTA, 2010.

Desde a sua primeira peça, *Amulius et Numitor*, criada quando seu autor ainda estava no colégio Louis-le-Grand, até *Agathocle*, composta em 1777, Voltaire sempre esteve a corrigir e a refazer uma peça de teatro, sua maior paixão. E, ao ver de Michael Hawcroff⁴, o emprego do teatro como um veículo da expressão de suas ideias filosóficas é um dos traços mais marcantes da obra dramática de Voltaire e, talvez, a mais original. O teatro para Voltaire tem um potencial didático, goza de um poder bastante apreciado pelo filósofo: o de formar o espírito dos espectadores, habituando os homens a esclarecerem-se com o que a razão tem de mais puro, instruindo mais do que um grosso livro de moral, pois, diferente deste, a instrução se encontra completamente na ação⁵.

Em 1764, no conto em versos intitulado *Les trois manières*, Voltaire mantém-se coerente a sua ideia acerca da função pedagógica do teatro exposta desde *Œdipe*. Na abertura do conto, encontra-se uma significativa ideia do que representa o teatro para Voltaire. Em seus primeiros versos, extraem-se algumas das funções do gênero teatral: fazer amar a verdade sob a fábula, fazer reviver os heróis, os costumes e as paixões, e, sobretudo, instruir:

Que les Athéniens étaient un peuple aimable!
 Que leur esprit m'enchante et que leurs fictions
 Me font aimer le vrai sous les traits de la fable!
 La plus belle à mon gré de leurs inventions
 Fut celle du théâtre, où l'on faisait revivre
 Les héros du vieux temps, leurs mœurs, leurs passions.
 Vous voyez aujourd'hui toutes les nations
 Consacrer cet exemple et chercher à les suivre.
 Le théâtre instruit mieux que ne fait un gros livre.
 Malheureux esprits faux dont la sottise rigueur
 Condamne⁶ parmi nous les jeux de Melpomène!⁷

Como o teatro pode formar o espírito? Hawcroff defende a ideia segundo a qual o meio mais eficaz que Voltaire encontrou de conciliar teatralidade e filosofia não é exprimir a mensagem verbalmente no discurso dos personagens, mas, explica esse intérprete: “sugeri-la em suas ações, de sorte que cabe então ao espectador deduzir uma mensagem filosófica disso que ele vê” (HAWCROFF, 1997. p. 1490). Ou seja, tendo uma mensagem a passar, Voltaire não a faz explicitamente, verbalizando-a, mas servindo-se da ação teatral (pantomima) para incitar o espectador a pensar por ele mesmo, tornando-o crítico, esclarecido e, por conseguinte, virtuoso.

Todavia, entre os comentadores do teatro em Voltaire, essa não é uma interpretação consensual acerca de como esse gênero forma o espírito. Numa direção diferente, Leo Spitzer assegura que Voltaire empreende uma transposição da paixão no discurso racional, isto é, trata-se de uma característica do teatro voltairiano realizar a cena passional inteiramente falada: “trata-se de expor os fatos, de reconhecer

4. HAWCROFF, Michael. Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire. In: KÖVING, Ulla et MERVAUD, Christiane (Dir.). *Voltaire et ses combats* (Tome I et II). Oxford: Voltaire Fondation, 1997.

5. Por essa razão o presente trabalho se deterá mais sobre o teatro em Voltaire em relação aos outros gêneros explorados pelo filósofo.

6. Alusão à Genebra calvinista

7. “Como os atenienses eram um povo amável!/Como seu espírito me encanta e como suas ficções/Me fazem amar a verdade sob a fábula!/A mais bela, a meu ver, de suas invenções/Foi a do teatro, no qual se fazia reviver/Os heróis dos velhos tempos, seus costumes, suas paixões./Você vê hoje todas as nações/Consagrar esse exemplo e procurar segui-lo./O teatro instrui mais do que grossos livros./Infeliz dos espíritos falsos cujo tolo rigor/Conderna entre nós as inspirações de Melpômene”. VOLTAIRE, 2008. p. 85.

uma verdade, [...] de regular de maneira racional a relação entre dois personagens” (SPITZER, 2005, p. 341). A interpretação de Spitzer parece em conformidade com a análise das peças voltairianas que são apresentadas aqui. Spitzer é preciso ao indicar a transposição no discurso racional, pois se trata de uma ideia caríssima a Voltaire. Assim, é essa a perspectiva adotada por esse trabalho, embora a posição de Hawcroff não nega a defesa da tese aqui defendida, isto é, tanto Spitzer quanto Hawcroff, ambos defendem que o teatro em Voltaire tem como fim o combate pelo esclarecimento.

Da sua primeira peça, *Amulius et Numitor*, pouco se pode falar, pois, por alguma causa ainda não definida, só existem até hoje fragmentos dessa obra. Apesar disso, há passagens nas quais é possível identificar uma orientação do pensamento de Voltaire no texto: hostilidade a todo impedimento ao exercício legítimo do poder (RENEWICK, 2001). Essa hostilidade se tornará mais tarde, nas palavras de Pomeau, uma obsessão (POMEAU, 1995), como na *Henriada* (1723), por exemplo.

No seu primeiro sucesso, *Œdipe*, de 1718, cujo enredo é por demais conhecido, Voltaire, conformando-se ao gosto do tempo quanto à forma, cria, em relação ao conteúdo, uma obra de combate em defesa do esclarecimento, da razão, atacando as ações desmedidas, apaixonadas. Nessa peça, são destacados o tema das paixões na condução das ações dos homens e os problemas decorrentes das ações assim determinadas.

Desde a primeira cena do primeiro ato, Voltaire expõe seus personagens a escolhas face aos sentimentos desses: Philothète, rei de Eubéia, vai a Tebas em busca de uma paixão antiga: Jocasta. Perguntado pelo seu amigo, Dimas, o que faz em terra tão perigosa, pois Jocasta é esposa do rei Laio, Philothète confessa: “Mon trouble dit assez le sujet qui m’amène./Tu vois un malheureux que as faibles se entraîne:/De ces lieux autre fois par l’amour exilé,/Et par ce même amour aujourd’hui rappelé”⁸. Ou seja, as idas e vindas de Philothète a Tebas, ainda que contrárias à razão, pois se trata de um lugar que lhe é perigoso, ele o faz por fraqueza, por não conseguir governar seus sentimentos. Mais a frente, Philothète tenta justificar, pelo discurso, sua fraqueza em relação ao que sente por Jocasta e a tirania voluntária que sofre das suas paixões:

Je crus que loin des bords où Jocaste respire
Ma raison sur mes sens reprendrait son empire:
[...]
Je portais ma faiblesse aux bouts de la terre.
Le temps qui détruit tout, augmentait mon amour,
Et des lieux fortunes où commence le jour,
Jusqu’aux climats glacés, où la nature expire,
Je tâinai avec moi le trait qui me déchire.
Enfim je viens dans Thèbe, et je puis de mon feu,
Sans rougir aujourd’hui, te faire un libre aveu.
Par dix ans de travaux utiles à La Grece,
J’ai bien acquis le droit d’avoir une faiblesse⁹.

8. “Meu tormento diz bastante do motivo que me traz./Você vê um infeliz que sua fraqueza arrasta:/Desses lugares outrora pelo amor exilado,/E por esse mesmo amor hoje torna a ser chamado”. VOLTAIRE. *Œdipe*. In: _____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001. p. 173.

9. “Eu cria que longe dos limites onde Jocasta respira/Minha razão sobre meus sentidos retomaria seu império:/[...] Eu levava minha fraqueza aos dois cantos da terra./O tempo que tudo destrói aumentava meu amor,/E dos lugares infelizes de onde começa o dia,/Até os climas gelados, onde a natureza expira,/Eu arrastava comigo o dardo que me fere./Enfim eu venho a Tebas, e posso do meu fogo,/Sem enrubescer hoje, fazer-te uma livre confissão./Por dez anos de trabalhos úteis à Grécia/Eu bem tenho o direito de ter um pouco de fraqueza”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 175-176.

Essa passagem dá a entender que Philothète permite-se ser “fraco”, isso significa que ele seria capaz de não o permitir e, assim, controlar seus impulsos porque, de acordo com sua narrativa, ele o tinha conseguido até o presente momento, isto é, até a morte de Laio, Philothète manteve-se afastado de Tebas e dos perigos que essa cidade lhe representava, mesmo suas paixões para lá tentando o arrastar.

Na cena dois do ato dois, Voltaire continua a encorajar seu leitor, indicando, no discurso de seus personagens, a possibilidade de resistir às paixões, mesmo admitindo que elas sejam naturais e assim, impossíveis de serem eliminadas: a confidente de Jocasta, Égine, refere-se à imagem de Philoctète diante do público como meio de explicar o motivo pelo qual o povo o tomava por assassino de Laio: “Esclave d’un courroux qu’il ne pouvait dompter”¹⁰. Essa seria a motivação do crime. Em seguida, ao tratar dessa acusação popular a Philoctète pelo assassinato de Laio em razão do sentimento deste por Jocasta, Égine afirma: “Il n’en faut point douter [...]!/Ces peuples, qu’un faux zèle aveuglément anime,/Vont bientôt à grands cris demander leur victime”¹¹. Contudo, Égine não descarta a possibilidade de ter sido Philoctète o assassino em razão mesmo, mais uma vez, dos fortes sentimentos deste pela rainha. Em face dessa ponderação, Jocasta explica – com o intuito de defender Philoctète da difamação sofrida – que ninguém esconde os movimentos secretos do coração, mesmo que a virtude o domine (VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 188.). E, conclui a rainha: diante das paixões, embora não se possa extingui-las, é possível não ceder aos seus apelos. Voltaire assim descreve, pelo discurso de Jocasta, o que chama de movimentos secretos do coração aos quais é preciso resistir:

De la nature en nous indomptables enfants:
Dans les replis de l’âme ils viennent nous surprendre;
Ces faux qu’on croit éteints renaissent de leur cendre,
Et la vertu sévère en de si durs combats,
Résiste aux passions, et ne les détruit pas¹².

Essas passagens exemplificam de que forma o *Œdipe* de Voltaire é usado como arma de luta contra as paixões, como o teatro é um instrumento dos interesses da filosofia e, finalmente, o propósito mesmo da filosofia em Voltaire: combater pelo esclarecimento, tendo como alvo principal as paixões, em nome do aperfeiçoamento dos costumes.

Com a finalidade explícita, em razão do seu conteúdo, de combater as paixões, Voltaire expõe ao público em 1720 sua peça *Artémire*. O enredo dessa obra trata de uma esposa lamentosa – que dá nome à peça – do tirano Cassandre, rei de Larissa, com quem se casou para atender à ordem paterna, mas contra a própria vontade, pois Artémire amava o príncipe Philotas, dado como morto. Seu pai, após o casamento, reconheceu ter dado a filha a um tirano e, por se posicionar posteriormente contra a união, foi morto por Cassandre. Este, ao retornar da guerra, pede a cabeça da sua própria esposa ao seu favorito, Pallante, por saber dos sentimentos de Artémire por Philotas. Pallante, por sua vez, dá a Artémire a seguinte escolha: ou a morte ou desposá-lo. Pallante supôs que ela aceitaria casar-se com ele porque tinha convicção de que a virtude de uma mulher é apenas hipocrisia. Pallante possuía, na verdade, um projeto mais ambicioso: casar com a rainha e assassinar o rei, para isso contava não com a ajuda, mas com a complacência de Ménas, seu parente e confidente. Cassandre suspende a condenação de Artémire, Pallante inventa então ao rei

10. “Escravo de uma cólera que ele não podia aprisionar”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 186.

11. “É preciso nunca duvidar disso, [...]!Os povos que uma falsa devoção cegamente anima,/Logo vão aos berros pedir sua vítima”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 187.

12. “Indomáveis crianças da natureza em nós:/Dos recantos da alma, eles vêm nos surpreender;/Essas chamas que se crê apagadas renascem de suas cinzas,/E a virtude severa em tão duros combates,/Resiste às paixões, mas não as destrói”. VOLTAIRE, *Œdipe*, 2001, p. 188.

que a rainha estava tramando um crime com Ménas. Ao final, Cassandre, ferido de morte, reconhece a virtude da sua esposa e expira após ter perdoado Philotas e justificado a rainha.

Entre os temas exibidos nessa peça, ganham destaques aqueles que dizem respeito à moral. Para ilustrar essa ideia, essa peça ressalta a virtude inabalável da protagonista, mesmo diante das paixões mais devastadoras, como por exemplo, o medo da morte. Valem ser destacadas as palavras que Voltaire pronuncia a esse respeito pela boca de Artémire: “Eu conhecia meu dever, e sabia o que eu devo” (VOLTAIRE, 2001, p. 420). Quando indagada acerca da escolha entre morrer e casar com Pallante, que estava incumbido de assassiná-la por ordem real, a rainha, incorruptível, supera o medo e, escolhendo a morte, respondendo: “Eu aceito sua mão, mas para me matar” (VOLTAIRE, 2001, p. 421).

A dramaturgia voltairiana como instrumento do seu combate filosófico não se limita à tragédia. Embora Voltaire tenha escrito mais tragédias do que comédias, para o filósofo, ambos os gêneros podem ser utilizados para o fim de seu fazer filosófico. Há mesmo uma utilidade na multiplicidade de gêneros, diz Voltaire em carta a Berger de 24 de agosto de 1735: “Aquele que só tem um talento pode ser um grande gênio; quem possui vários, é mais agradável”. Qual é para Voltaire o melhor gênero? Responde o filósofo: “Aquele que é melhor tratado”, ou, como ratificará mais a frente, “todos os gêneros são bons, exceto o tedioso”¹³. Independente se pela tragédia ou se pela comédia, o objetivo de Voltaire é sempre o mesmo: tocar as paixões.

Voltaire tem uma veia cômica constante, que marca toda sua vida, desde *L'enfant prodigue* de 1736 até *Droit du seigneur* de 1762¹⁴, passando por *Nanine* de 1749. Como explica Goldzink, na pena de Voltaire, a tragédia deve tender à intensidade máxima dos recursos emotivos; enquanto a comédia deve unir o que agrada e o que toca (GOLDZINK, 2004, p. 214). Diz o filósofo no Prefácio à edição de 1738 sobre do seu *L'enfant prodigue*: “Se a comédia deve ser a representação dos costumes, essa peça parece ser bem característica. Vê-se nela uma mistura do sério e do gracejo, do cômico e do tocante” (VOLTAIRE, 1875).

Porém, mesmo na comédia, Voltaire condena o riso imoderado. O riso não é a qualquer custo, a paixão desmedida é negada, o prazer deve ser “sério”! O teatro de Voltaire é comedido, ele pensa que nem tudo é digno de aparecer no palco. Qual seria então o sorriso da comédia voltairiana? A essa questão, responde Goldzink: “O homem honesto sorri na comédia com o sorriso da alma, preferível ao sorriso da boca” (GOLDZINK, 2004, p. 314). Há passagens em suas comédias que devem mesmo levar o espectador a lágrimas, embora sem ser patético. Mesmo na comédia, o que há de importante é o mesmo que em toda a sua obra, a saber: sempre uma excelente moral. O “sorriso da alma” é aquele que não corrompe os costumes, mas que ajuda a aperfeiçoá-los. Esse é o objetivo latente em sua comédia, que imperceptivelmente esclarece os homens. É o que se pode perceber, para citar dois exemplos, em *Nanine* ou *L'homme sans préjugé*, de 1749, e *Le café* ou *L'Écossaise*, de 1760.

Em um texto de 1730, Voltaire explicita a finalidade de sua escrita de teatro, tanto a tragédia quanto a comédia. Trata-se do *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*, texto que serve de apresentação a sua peça *Brutus*. No *Discours*, Voltaire define, com simplicidade, o teatro e indica a finalidade de uma peça, a saber: o combate às paixões:

O teatro, seja o trágico seja o cômico, é a pintura viva das paixões humanas. [...] É necessário, ou que o amor conduza a infelicidades ou a crimes, para fazer ver o quanto ele é perigoso; ou que a virtude lhe triunfe, para mostrar que ele não é invencível¹⁵.

13. VOLTAIRE. CD-ROM, 1999-2005.

14. Publicada com esse título em 1763, mas encenada em 1762 com o título de *Écueil du sage*, pois o título verdadeiro não fora autorizado pela censura.

15. VOLTAIRE. *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875. VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.

Assim Voltaire fez em todos os escritos, desde suas primeiras obras; assim Voltaire orientou seu trabalho de filósofo com o fim de combater as paixões nocivas, esclarecendo os homens em vista da felicidade individual e coletiva. Essa perspectiva acerca de sua produção escrita é ainda mais evidente em uma obra de 1743, mais especificamente em *Avis de l'Editeur* da peça *Le fanatisme* ou *Mahomet le prophète*. Nessa *Avis* que escreveu para a edição de 1743, Voltaire defende sua peça dos ataques dos críticos. Estes dizem que *Le fanatisme* era uma obra perigosa, “feita para formar Ravailac e Jacques Clément [dois regicidas fanatizados]” (VOLTAIRE, 2004, p. 145). A resposta de Voltaire é uma excelente indicação do objetivo de seus textos: “[...] mais eu leio as obras desse escritor [o próprio Voltaire], mais eu as acho caracterizadas pelo amor do bem público” (VOLTAIRE, 2004, p. 146). Em seguida, o filósofo assegura que a *Henriada* foi escrita com o mesmo espírito que *Le fanatisme*, a saber: amar a verdadeira virtude, inspirando o horror contra o fanatismo (VOLTAIRE, 2004, p. 145). Eis a função do combate filosófico voltairiano.

Referências

- DARNTON, Robert. Voltaire, Rousseau e nós. Tradução Luzia Araújo. In: WOLF, Eduardo (Org.). *Pensar a filosofia*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013. (Fronteiras do Pensamento, 2).
- FONTAINE, Léon. *Le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*. Paris: Cerf et fils, 1879.
- GOLDZINK, Jean. Introduction. In: VOLTAIRE. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.
- GOLDZINK, Jean. Présentation. In: VOLTAIRE. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.
- HAWCROFF, Michael. Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire. In: KÖVING, Ulla et MERVAUD, Christiane (Dir.). *Voltaire et ses combats* (Tome I et II). Oxford: Voltaire Fondation, 1997.
- MENANT, Sylvain. *L'Esthétique de Voltaire*. Condé-sur-Noireau: CDU; SEDES, 1995.
- MENANT, Sylvain. Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII^e siècle: essai d'une problématique general. *Revue Voltaire*, Paris, N^o.7, p. 13-20, 2007.
- MOTA, Vladimir de Oliva. *Voltaire e a crítica à metafísica: um ensaio introdutório*. Aracaju: Editora UFS, 2010.
- POMEAU, René. D'Arrouet à Voltaire: 1694-1734. In: POMEAU, René et al.. *Voltaire en son temps* (Tome I). Oxford: Fayard; Voltaire Foundation, 1995.
- RENEWICK, John. Introduction à *Amulius et Numitor*. In: VOLTAIRE. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.
- RIDGWAY, Ronald S. *La propaganda philosophique dans les tragédies de Voltaire*. Studies on Voltaire and the Enlightenment century. Vol. XV. Genève: Institut et Musée Voltaire, 1961.
- SPITZER, Leo. Quelques interprétations de Voltaire. In: _____. *Études de style*. Traduction de Éliane Kaufholz et al.. Paris: Gallimard, 2005.
- VOLTAIRE. Artémire. In: _____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.
- VOLTAIRE. Correnpondances. In: _____. *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875.
- VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.
- VOLTAIRE. Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875. VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.
- VOLTAIRE. Hérode et Mariamne. In: _____. *Les oeuvres complètes* (3C). Oxford: Voltaire Foundation, 2004.
- VOLTAIRE. Le fanatisme ou Mahomet le prophète. In: _____. *Zaïre; Le Fanatisme; Nanine; Le Café*. Paris: Flammarion, 2004.
- VOLTAIRE. Les trois manières. In: _____. *Ce qui plaît aux dames et autres contes galants*. Paris: Babel, 2008.
- VOLTAIRE. Lettres sur *Œdipe*: écrites par l'auteur qui contiennent la critique de l'*Œdipe* de Sophocle, de celui de

Corneille, et du sien. *In*: _____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.

VOLTAIRE. Œdipe. *In*: _____. *Les oeuvres complètes* (IA). Oxford: Voltaire Foundation, 2001.

VOLTAIRE. Préface de l'édition de 1738 à L'enfant prodigue. *In*: _____. *Oeuvres complètes de Voltaire*. L'édition Moland. Paris: Garnier, 1875. VOLTAIRE-INTEGRAL. CD-ROM, 1999-2005.

Recebido em 25 de julho de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.

Poética do drama e esclarecimento: Diderot, teatro e educação

Christine Arndt de Santana

Universidade Federal de Sergipe/Teatro/UFS

RESUMO

No século XVIII francês, o homem esclarecido é aquele instruído nas ciências e dotado de valores morais que o orientem em suas ações; ou seja, espera-se que neste homem esclarecido sejam unificadas as qualidades do sábio (esclarecido) e do bom (virtuoso). Diderot, ao pensar sobre o Esclarecimento e em como alcançá-lo, entende que o teatro possui um poder pedagógico eficaz pois possibilita consolidar uma educação estética capaz de unificar as duas qualidades descritas. Neste sentido, este trabalho pretende demonstrar a necessidade de se entender o drama como um instrumento eficaz na formação do ideal humano em Diderot, compreendendo que este ideal somente é possível estabelecendo a junção entre o sábio e o bom e expondo que a reforma diderotiana proposta ao drama foi elaborada para que o teatro pudesse ser um instrumento eficaz na formação deste homem que se espera esclarecer, ao tornar a arte da representação mais próxima da “verdade da natureza”, ou seja, ao indicar mudanças que tornam a cena mais realista, mais próxima dos espectadores. No que diz respeito justamente à *mise en scène*, o realismo ambicionava a criação do que Diderot chamara de tragédia doméstica e burguesa, gênero novo, que seria capaz de encaminhar o homem ao Esclarecimento via uma educação estética.

PALAVRAS-CHAVE: Diderot. Poética. Drama. Teatro. Educação.

RÉSUMÉ

Au XVIII^e siècle français, l’homme éclairé est instruit dans les sciences et doté de valeurs morales qui orientent ses actions; c’est-à-dire que l’on attend que chez cet homme éclairé soient unies les qualités du sage (éclairé) et du bon (vertueux). Lorsque Diderot réfléchit sur les Lumières et sur les manières pour y arriver, il entend que le théâtre possède un pouvoir pédagogique efficace car il offre la possibilité de consolider une éducation esthétique capable de réunir ces deux qualités. En ce sens, cette communication a l’objectif de démontrer la nécessité de comprendre le drame comme un instrument efficace dans la formation de l’idéal humain selon Diderot, sans négliger le fait que cet idéal n’est possible qu’à partir de la jonction du sage et du bon, et que la réforme diderotienne proposée au drame a été élaborée pour que le théâtre puisse être un instrument efficace dans la formation de cet homme que l’on souhaite éclairer à travers le rapprochement entre l’art et la “vérité de la nature” – autrement dit, en indiquant les changements qui rendent la scène plus réaliste, plus proche des spectateurs. Concernant justement la mise en scène, le réalisme avait comme ambition la création de ce que Diderot appelait la tragédie domestique et bourgeoise, genre nouveau qui acheminerait l’homme aux Lumières via une éducation esthétique.

MOTS-CLÉS: Diderot. Poétique. Drame. Théâtre. Éducation.

As páginas que abrem a obra *O Filho Natural*, de Denis Diderot, podem ser consideradas, já que se trata da introdução a um texto dramático, como uma espécie de prólogo. Entretanto, ao se levar em consideração as estratégias literárias¹ utilizadas pelo *Philosophe* para colocar em prática as reformas que ele propõe nas poéticas confeccionadas no decurso de sua vida, este prólogo ao seu primeiro drama pode ser considerado uma espécie de Mistificação, uma vez que o primeiro parágrafo assim se apresenta:

O sexto volume da *Encyclopédia* tinha acabado de ser publicado e eu tinha ido buscar no campo repouso e saúde, quando um acontecimento, tão interessante pelas circunstâncias quanto pelas pessoas envolvidas, tornou-se o assombro e o tema de todas as conversas do lugar. Só se falava do homem incomum que, num mesmo dia, tinha tido a felicidade de arriscar a vida por um amigo e a coragem de sacrificar-lhe também paixão, fortuna e liberdade. / Quis conhecer aquele homem. Conheci-o, e achei que correspondia perfeitamente à descrição que tinham feito dele: sombrio e melancólico. [...] Contou sua história. Eu estremei com ele, diante das provações às quais o homem de bem se vê às vezes exposto e lhe disse que uma obra dramática cujo tema fossem essas provações impressionaria todos aqueles que têm sensibilidade, virtude e noção da fraqueza humana. / 'Ai!', respondeu num suspiro, 'o senhor teve a mesma ideia de meu pai [...]''².

Neste trecho, um personagem denominado "Eu"³, expõe as razões que o levaram a se afastar de Paris e apresenta o motivo da peça que será, no avançar do texto, apresentada. Toda esta Mistificação tem uma razão de existir: trazer um realismo ao que é apresentado, envolver o leitor numa trama que tenha a força de o tocar em suas paixões; e essa é a razão que leva Diderot a propor reformas nos gêneros literários que usou pois estes escritos foram feitos com uma finalidade bastante definida: levar os seres humanos a uma autonomia de pensamento, fazendo-os alcançar o esclarecimento proposto pelo Século das Luzes. Para que se possa compreender a relação entre a Poética do Drama e o Esclarecimento em Diderot, este escrito apresentará as propostas feitas, pelo *Philosophe*, ao Teatro, e a relação destas reformas com o que ele pensou sobre a Educação.

A poética do drama em Diderot, poética esta que permite ao *Philosophe* colocar em prática o seu projeto de Esclarecimento, uma vez que sua revolução dramática tem como finalidade tornar o gênero humano esclarecido, teve como seu primeiro escrito as *Conversas sobre o Filho Natural* (1757). Segundo Alain Bézu, é um dos primeiros manifestos da arte dramática, que anuncia os princípios de *mise en scène* que hoje parecem instintivos, mas que foram pensados por Diderot e que romperam com séculos de tradição. Nesta obra, é possível encontrar as propostas feitas por Diderot que podem ser, assim, resumidas: criar a tragédia doméstica e burguesa; aperfeiçoar o gênero sério; substituir os caracteres pelas "condições humanas", em todos os gêneros; ligar, estreitamente, a pantomima à ação dramática; mudar a cena, ao substituir os golpes teatrais pelos quadros, fonte nova de inspiração para o poeta e de estudo para o ator;

1. Tais estratégias podem ser, assim, resumidas: trazer um Realismo *avant la lettre* aos seus textos; utilizar-se de uma escrita que priorize os detalhes mais minuciosos, uma vez que é esta profusão de detalhes que gera a sensação de realidade no encadeamento dos fatos; sacrificar a bela página à bela ação; colocar a moral em prática, a partir das ações das personagens; utilizar-se da Mistificação, termo importante para a reflexão sobre as poéticas diderotianas. Esta palavra, no sentido mais adequado ao uso que por hora se faz dela, não surgiu no círculo diderotiano, mas sim no de seus inimigos que contara, dentre outras, com a presença de Palissot. Este grupo enganou, por muitos meses, um de seus integrantes: Poinssinet. Disseram-lhe que o Rei da Prússia estava à procura de um preceptor para seu filho e Poinssinet foi convencido de que poderia ser este preceptor. "Mistificar, portanto, é o verbo criado especialmente para Poinssinet, antes de tornar o mesmo que enganar um ingênuo e ganancioso sem escrúpulos." (ROMANO, Roberto. Introdução. In: DIDEROT, Denis. *Obras VII: A Religiosa*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção "Textos", p. 16). Diderot, ao se utilizar desta estratégia, escrevera, além de *A Religiosa*, outras mistificações, como, para citar apenas um exemplo, o conto *Les deux amis de Bourbonne*.

2. DIDEROT, 2008, p. 27-28.

3. O uso do diálogo é frequente nos textos de Diderot. Nesta sua primeira poética sobre o drama, além do texto da peça propriamente dita, existe essa apresentação, este prólogo, que é um diálogo entre Eu e Dorval e, ao término da peça, o leitor se depara com três *Conversas sobre o filho Natural*, que nada mais são do que a poética proposta por Diderot a sua peça, apresentada antes das referidas conversas.

a importância dada ao silêncio e ao ruído e a preocupação com o realismo na representação. O realismo, no que diz respeito à representação, causado por todas estas propostas – de extrema importância para que se entendam os procedimentos que possibilitam, segundo o *Philosophe*, fazer com que o teatro seja uma arte possuidora de um poder pedagógico eficaz – ambicionava a criação do que Diderot chamara de tragédia doméstica e burguesa, gênero novo que seria capaz de encaminhar o homem ao Esclarecimento.

Para o século XVIII, o teatro precisa ser compreendido como “cena do mundo”, ou seja, precisa ser realista ao ponto de possibilitar o estabelecimento de um paralelo entre a trama representada e o mundo, a vida social; e deve ter três de seus domínios estendidos: o público, os sujeitos e a cena. Quanto ao público e aos sujeitos, Diderot entende que a frequência ao teatro deve ser estendida a todos os homens que constituem a sociedade e não apenas aos pertencentes às camadas mais ricas. No que respeita aos sujeitos, ele introduz, à cena teatral a representação das condições sócio-profissionais e as relações familiares, que não devem estar associados aos “caracteres” (conjunto de traços característicos de um temperamento particular reunidos para fazer de um personagem uma espécie de arquétipo psicológico ou social); mas, sim, às “condições” humanas (os homens vivendo em suas relações sociais). Nesse sentido, o *Philosophe* cria a tragédia doméstica e burguesa, o que o leva a alcançar e aperfeiçoar o gênero sério, criação sua. Estas alterações garantem que seja estabelecida uma relação de reciprocidade entre os atores e os espectadores, possibilitada pela colocação da moral em prática, através das ações das personagens e, em razão disso, cria-se uma sensibilização no público, possibilitada pela capacidade de se identificar com o outro e compartilhar de suas tristezas e alegrias. O interesse do espectador está pautado na sua capacidade de se colocar no lugar das personagens e, em razão disso, a sensibilidade funda, no espetáculo, a moralidade e a sociabilidade. Assim, o espectador não deixa o teatro apenas com ilusões momentâneas e impressões fracas e passageiras.

No que respeita à cena, tornam-se necessários cenários maiores, com mobiliários, levando em consideração que, caso seja preciso, estes mobiliários sejam trocados, a depender do que se deve apresentar. Além disso, a importância de se ter um espaço reservado para que os atores fiquem aguardando sua entrada em cena, sem que sejam vistos pelo público. No que tange ao trabalho do ator, este precisa ligar, estreitamente, a pantomima à ação dramática e mudar a cena, ao substituir os golpes teatrais, “[...] incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens” (DIDEROT, 2008, p.107), pelos quadros, fonte nova de inspiração para o poeta e de estudo para o ator. “Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela” (DIDEROT, 2008, p. 107). A noção de quadro, emprestada da pintura, é caracterizada por tornar a cena mais realista, natural e verdadeira; realismo este, reforçado pela importância dada, também, ao silêncio e ao ruído na representação. Vale ressaltar que para alcançar este efeito, deve-se erguer uma parede entre a representação e o proscênio, ou seja, Diderot sugere uma quarta parede (retirada, no século XX, por Brecht) para que o ator possa, ao esquecer o público, atuar da maneira mais verossímil possível. Sobre o papel do ator, ele já se refere, nesta sua primeira poética, *Diálogos sobre o Filho Natural*, (1757), a importância de se discutir sobre a encenação e aperfeiçoa seu pensamento sobre este tema no *Paradoxo do comediante* (1773).

Todas as propostas descritas têm como finalidade estabelecer reformas que concorram para implementar um realismo (*avant la lettre*) na representação das peças de teatro. Para Diderot, os detalhes realistas dão experiência ao espectador; uma experiência de segunda mão, mas que possui o mesmo poder que aquela obtida com a vida, uma vez que a equivalência de emoções cria uma equivalência de condutas e estas têm um valor de engajamento. Todas as alterações propostas na arrumação do cenário, as mudanças acerca dos assuntos a serem dramatizados, os detalhes psicológicos, as nuances, os acentos, as expressões das paixões, as palavras e os gestos, (o silêncio e o ruído); todos esses aspectos têm o objetivo de criar no espectador uma confiança na verdade da história, da trama. Deve-se imitar as ações mais comuns da vida, cuja imitação possibilita melhor exprimir a natureza humana. O próprio Diderot afirma que é justamente esse conjunto de pequenos detalhes que proporciona a ilusão (DIDEROT, 1996). A arte

de construir uma trama consiste em ligar os acontecimentos de modo que o espectador de bom senso aí perceba sempre uma razão que o satisfaça. Quanto mais singulares forem os acontecimentos, mais forte deve ser a razão que os liga (DIDEROT, 1996). Em *Conversas sobre o Filho Natural*, seu autor afirma que a regra invariável para as verossimilhanças⁴ dramáticas é a experiência cotidiana (DIDEROT, 2005). O segredo do grande autor, dramaturgo, contista, romancista, artista, para Diderot, está no fato dele perceber e, após essa percepção, publicar o não dito, o não visto e o não sentido, que contém a experiência cotidiana; ele deve colocar em prática aquilo que permite a operação da passagem das percepções obscuras às percepções claras; ele precisa descrever o efeito cumulativo das pequenas percepções do detalhe, que permite através de sua soma finita os grandes acontecimentos. Para citar apenas um exemplo, eis o que Diderot fala sobre as nuances, os acentos, as expressões das paixões, as palavras e os gestos, (o silêncio e o ruído):

O que é que nos afeta no espetáculo do homem tomado por alguma grande paixão? São suas palavras? Às vezes. Mas o que sempre comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes embargadas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, um murmúrio qualquer travado na garganta, entredentes (DIDEROT, 2008, p. 119).

No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot responde que aquilo de que depende a ilusão são as circunstâncias, “[...] que a tornam mais ou menos difíceis de serem produzidas” (DIDEROT, 1996, p. 1297).

Este realismo proposto, juntamente com as reformas dramáticas propostas por Diderot, são os mecanismos que tornam o teatro uma máquina poderosíssima em transmitir valores e, desta feita, educar, produzindo uma moralidade que é, sobretudo, laica. No diálogo entre Dorval e EU, é colocada a fórmula que liga moralidade e teatro de maneira bem clara: “– Dorval: Para poder julgar em sã consciência, vamos por partes. Qual é o objeto de uma composição dramática? – EU: Eu acho que é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício.”(DIDEROT, 1996, p. 1297). E não nos esqueçamos que esta fórmula já se encontra em Aristóteles, em sua *Poética*. O poder pedagógico que o teatro possui diz respeito à potencialidade que ele tem de afetar os comportamentos humanos, modos de pensar; do poder que ele possui de transmitir valores que tornam os seres humanos melhores; valores estes que comungam para que seja despertado nos homens aquilo que os une em sociedade e que os tornam capazes de se diferenciarem dos outros seres: as características que une os homens em um conceito apenas: a humanidade. Ao propor a reforma do drama, Diderot quis, em última análise, melhorar a sociedade, uma vez que, ao tornar os seus membros mais humanos, trabalha para a configuração de uma sociedade melhor, composta por homens esclarecidos: homens sábios e bons que concretizarão a sentença que guiou o seu pensamento: *Instruídos – Virtuosos – Felizes*. Como compreender esta sentença? Vejamos o pensamento de Diderot sobre educação.

No século XVIII francês, o ser humano esclarecido é aquele instruído nas ciências e dotado de valores morais que o orientem em suas ações; ou seja, espera-se que neste ser esclarecido sejam unificadas as qualidades do sábio (esclarecido) e do bom (virtuoso). Diderot, ao pensar sobre o Esclarecimento e em como alcançá-lo, entende que o teatro possui um poder pedagógico eficaz pois possibilita consolidar uma educação estética capaz de unificar as duas qualidades descritas. Nesse sentido, o drama é um instrumento eficaz na formação do ideal humano. O *Philosophe*, ao tornar a arte da representação mais próxima da “verdade da natureza”, ou seja, ao encampar mudanças que tornam a cena mais realista, mais próxima dos espectadores, tem como finalidade fazer com que a arte dramática possibilite o alcance do ideal humano descrito. Nesse sentido, as reformas diderotianas à cena foram fundamentais para o surgimento do Drama Burguês e revolucionou a *mise en scène* uma vez que o surgimento deste novo gênero rompe com a maneira neoclássica de escrever e encenar as peças de teatro na França do século XVIII.

4. Para Aristóteles, verossimilhança é definida como aquilo que é possível ou o impossível que persuade. Para o século XVII, na França, verossímil é a realidade mais comum, ou o habitual. Para Diderot “[...] vero-símil não é o próprio verdadeiro, mas aquilo que se parece com ele, provocando em nós uma impressão que é o grande segredo da arte em geral”. Cf. MATOS, L. F. Franklin. Filosofia e teatro em Diderot. In: DIDEROT, 2005, p. 15.

A educação foi um tema recorrente e uma preocupação constante na obra de Diderot e, como um autor ilustrado, não poderia deixar de ter como “ordem do dia” a preocupação constante com a felicidade e o bem estar dos homens, que seriam possíveis através do esclarecimento dos seres humanos para que pudessem pensar de maneira autônoma, fossem virtuosos, vivessem em harmonia e, a partir de então, conseguissem construir um bem-estar social. Em sendo a educação o processo que possibilita se chegar à concretização desses objetivos é importante estabelecer a relação existente entre a reforma do drama e suas reflexões sobre educação, na tentativa de instituir um vínculo necessário entre sua filosofia e a sentença *Instruídos – Virtuosos – Felizes*; sentença esta que resume o que o esclarecimento, alcançado pela educação, possibilita aos homens: torna-os sábios, porque instruídos; bons, porque virtuosos e felizes, pois, ao serem sábios, eles saberão identificar aquilo que faz bem à vida social e, sendo bons, colocarão as necessidades sociais acima de seus desejos particulares, o que acabará levando a um estado de bem-estar; pois, nas palavras de Diderot, “Há apenas um dever: o de ser feliz”!

As teorias sobre educação diderotianas estão dispersas nas suas obras, ao longo de sua vida⁵. Entretanto, ao se agrupá-las e combiná-las é possível identificar suas ideias diretrizes e perceber que estas se encontram sistematizadas em seu *Plano de uma Universidade*. É possível considerar a moral e a psicologia como sendo as bases de sua pedagogia (MESROBIAN, 1913, p. 37), uma vez que cabe à moral atribuir uma finalidade à educação e à psicologia estabelecer a sua possibilidade e mostrar, ao mesmo tempo, os meios de se alcançar esta finalidade. Ambas resolvem o problema da possibilidade da educação e seus limites e indicam seu fim. A primeira preocupação da Pedagogia, de maneira geral, é determinar a finalidade, o objetivo da educação; uma vez estabelecida esta finalidade, ela servirá de princípio, do qual se pode deduzir todo o sistema. Contudo, antes de se determinar o objetivo da educação, deve-se perguntar: a educação é possível? A psicologia colabora para que se encontre essa resposta, visto que ela ajuda a determinar o limite do poder da educação, ao estabelecer as possibilidades desta.

Não é correto afirmar que exista uma psicologia propriamente dita em Diderot, uma vez que isso incorreria em um anacronismo. Entretanto, se o desejo deste *Philosophe* é que o primeiro capítulo de um bom tratado de educação seja acerca da maneira de conhecer as disposições naturais da criança, como ele afirma na *Réfutation d’Helvétius*, isso demonstra a sua preocupação, *avant la lettre*, com a psicologia.

Em que consiste então a importância da educação? Não é de todo fazer da primeira criança comumente bem organizada, aquilo que agradaria a seus pais que ela fizesse; mas, sim, aplicá-la constantemente à coisa à qual ela é própria: à erudição, se ela é dotada de uma grande memória; à geometria, se ela combina facilmente os números e os espaços; à poesia, se se reconhece nela o calor e a imaginação; e assim das outras ciências; e que o primeiro capítulo de um bom tratado de educação deva ser sobre a maneira de conhecer as disposições naturais da criança (DIDEROT, 1994, p. 856).

Mas, como a educação requer conhecer as disposições da criança e estabelecer a possibilidade do processo educativo e, também, atribuir uma finalidade à educação, é preciso formar o bom: assim, é necessário apresentar a virtude à criança. Para isso, faz-se necessário compreender a noção diderotiana de moral. Para os autores da Ilustração, a tarefa de erigir uma moral e uma virtude, fundamentadas em premissas filosóficas e apartadas da teologia cristã, fora um dos seus principais combates. A concepção de moral diderotiana se modifica no decorrer da vida do *Philosophe*. “Diderot não apresenta uma visão moral imutável durante sua vida de escritor. Ao contrário, suas ideias sobre o bem e o mal evoluem e se modificam continuamente até o fim de seus dias [...]”⁶. As concepções sobre a moral em Diderot são definidas a partir de suas relações com as contingências da realidade, o que acaba por não se chegar a uma certeza.

5. Issaurat chama a atenção para o fato de que o pensamento diderotiano sobre educação não está encerrado, fechado em seu plano. Ao se percorrer as suas obras, encontra-se “[...] esparsas e numerosas observações, reflexões, pensamentos finos e sempre finamente expressos sobre este sujeito que ele carrega no coração” (ISSAURAT, 1888, p. 09).

6. BLUM, C. Moral, Vertu. In: MORTIER, 1999, p. 325.

Não é oferecida uma epifania em seu maior grau; mas, sim, a possibilidade de ver os traços de uma longa experimentação, de um longo exame de consciência intelectual. Contudo, é possível apresentar, resumidamente, os três princípios da moral diderotiana que são retomados por seu autor durante sua vida: ser feliz é o dever do homem; a virtude é necessária à felicidade e para ser virtuoso é necessário contribuir para a felicidade dos outros (de onde é possível deduzir/extrair a sentença *Instruídos – Virtuosos – Felizes*)⁷. Esta sentença é recorrente, em ideia, no pensamento diderotiano e interliga, através de seus termos, a moral à educação, uma vez que o processo educativo que torna os homens instruídos, necessariamente os encaminha à virtude e a consequência disso é a felicidade individual e coletiva. Por essa razão, a moral está alicerçada nos três princípios recorrentes no pensamento de Diderot (ser feliz é o dever do homem; a virtude é necessária à felicidade e para ser virtuoso é necessário contribuir para a felicidade dos outros) e orienta, dá uma finalidade à educação, pois esta deve guiar os homens à concretização da sentença descrita acima.

Outra constante na moral diderotiana é a importância dada à virtude (que deve ser entendida como um sacrifício de si mesmo – *Elogio a Richardson*), ainda que para alcançá-la seja necessário sofrer, uma vez que somente a virtude leva o homem à felicidade. Em uma carta endereçada a Falconet, em 1766, citando uma ideia que aparece nos *Ensaio*s de Montaigne (1967), Diderot escreve: “[...] a justiça é muito nobre para procurar em outra locatária seu próprio valor” (DIDEROT, 1876, p. 176). Na peça *O filho natural*, em um diálogo entre Constance e Doval, a moça assim se expressa sobre a relação entre virtude e sofrimento:

As necessidades reais têm um limite; as da fantasia não. Por maior que seja a sua fortuna, Doval, se a virtude faltar a seus filhos, eles serão sempre pobres. [...] [a virtude] É a coisa mais bem conhecida no universo e a mais reverenciada. Porém, Doval, nós a ela nos apegamos mais pelo sacrifício que por ela fazemos do que pelos encantos que lhe atribuímos; e infeliz daquele que não lhe fez sacrifícios suficientes para preferi-la a tudo o mais, para só por ela viver, só por ela respirar; para embriagar-se em seu doce hálito e encontrar o fim de seus dias nessa embriaguês (DIDEROT, 2008, p. 78).

Sendo parte importante da sentença anunciada anteriormente, além de ser o que leva o homem à felicidade, a Virtude, no pensamento acerca da moral em Diderot, possui lugar de destaque, visto ser a base na qual se voltam a Instrução e a Felicidade.

Para Diderot, o prazer depende das afecções sociais; logo, o prazer individual depende da felicidade pública. Todo prazer pessoal está condicionado pela felicidade coletiva, pela utilidade pública que será a responsável por possibilitar a execução rigorosa da justiça. A virtude e a felicidade são o objetivo da vida. Em sendo o objetivo da vida a busca da felicidade para todos os membros da espécie humana, sua conservação e sua propagação, a finalidade da educação será, necessariamente, tornar as pessoas capazes de realizar a felicidade social, ou seja, preparar homens virtuosos e esclarecidos:

[...] ‘virtuoso’ para que a criança, transformando-se, um dia, em homem, possa colocar o interesse da sociedade acima do seu bem individual; ‘esclarecido’ para que ela possa bem distinguir esses dois gêneros de interesse, o público e o privado (MESROBIAN, 1913, p. 68).

Nesse sentido, a educação possui uma dupla finalidade: individual e social (coletiva). A primeira, a individual, deve estar sempre subordinada à segunda, a social (MESROBIAN, 1913, p. 69). A finalidade social (coletiva), em Diderot, deve ser considerada a partir de quatro pontos de vista: físico, intelectual, moral e estético (este texto irá se deter apenas no último ponto: o estético).

7. Deve-se entender por “os outros” o mesmo que “a espécie”, pois Diderot alarga aos limites biológicos da espécie à obrigatoriedade de se fazer o bem. Entenda-se por espécie a multidão de indivíduos organizados de uma mesma maneira, o todo, segundo sua concepção materialista do universo. Cf.: DIDEROT, Denis. Salon de 1767. In: *Oeuvres Complètes*, 1876, Tome XI, p. 124.

A possibilidade de se detectar a paixão dominante na criança, a partir de um olhar atento, desde seus primeiros anos de vida, viabiliza a educação, dando a ela o poder de adoçar os caracteres, esclarecer sobre os deveres, suavizar os vícios, “inspirar o amor à ordem, à justiça e às virtudes e acelerar o bom gosto em todas as coisas da vida” (DIDEROT, 2000, p. 264).

A formação do gosto, a partir de uma educação estética, é de extrema importância no pensamento diderotiano. Para o *Philosophe*, ao se formar o homem sábio e o homem bom, honesto, virtuoso, é necessário unir, nesse mesmo homem, essas duas qualidades. Isso somente é possível se a educação possibilitar acelerar, na criança, o nascimento do bom gosto uma vez que, para Diderot, não adianta ser bom, honesto, virtuoso se o gosto não for ensinado (DIDEROT, 2000, p. 264).

É-se homem; tem-se o espírito estendido; mas, falta-se o gosto [...]. Como eu darei o gosto a minha criança? [...] O gosto é o sentimento do verdadeiro, do bom, do belo, do grande, do sublime, do decente e do honesto nos costumes, nas obras do espírito, na imitação ou emprego dos produtos da natureza. Ele tende, em parte, à perfeição dos organismos, e se forma pelos exemplos, a reflexão e os modelos. [...] As crianças dos mestres do mundo não teriam outras escolas do que a casa e a mesa de seus pais. Agir diante de suas crianças e agir nobremente, sem se propor por modelo; aperceber-se delas sem as examinar; falar bem e raramente interrogar; pensar justo e pensar tudo alto; afligir-se das faltas graves, meio seguro de corrigir uma criança sensível; [...] (DIDEROT, 2000, p. 1102).

Diderot acreditava no poder do esclarecimento em orientar a vida em direção à virtude, que vale mais e melhor do que o vício, e é o único meio de se chegar à felicidade. Contudo, como retificar o espírito dos homens, através do desenvolvimento das faculdades intelectuais? Como obter este desenvolvimento? Através do estudo das ciências rigorosas, uma vez que a demonstração científica prepara para o tato [delicadeza] do verdadeiro que acaba por se aperfeiçoar a partir do uso do mundo pela experiência das coisas. Quanto mais se estende o uso dos sentidos e mais conhecimento se adquire, mais esclarecido o espírito se torna (DIDEROT, 2000, p. 1101). Por esta razão, ele exige energeticamente que todos saibam ler, escrever e contar. A instrução é propedêutica à moral; é necessária a ela. E o nascimento do bom gosto, a partir de uma educação estética, é a única maneira de garantir que o homem se torne sábio e bom.

Entretanto, o que fazer com aqueles cidadãos que não tiveram acesso à Educação e que representam a maioria da população na França, segundo Lepape? O próprio Diderot indica o que fazer: faz-se urgente criar o bom gosto nos homens; para tanto, a arte é uma excelente aliada; ela pode, com seu poder, cumprir o papel da instrução. Para que isso ocorra, é necessário que o filósofo seja poeta dramático, afirma Diderot no *Discurso sobre a poesia dramática*. Ele entende que a função do filósofo é moral, cabe a ele a missão de convocar os homens de gênio, poetas, pintores, músicos, para colocar em prática essa empreitada civilizatória e pedagógica, levando os cidadãos a amarem a virtude e odiarem o vício. Dumarsais, no verbete “Filósofo” da *Enciclopédia*, explica que a função do filósofo é ser um homem que quer agradar e se tornar útil; e ao aproximar essa ideia ao que pensou Diderot sobre a função do filósofo, a relação com o *Dulce e Utile* de Horácio não é fortuita.

Isso explica porque no mesmo período em que está dirigindo a edição da *Enciclopédia*, exatamente no momento em que essa tarefa passa por dificuldades: afastamento de D’Alembert e, em seguida, Rousseau; revogação do privilégio de impressão, por parte do Conselho do Rei; Diderot entrega ao editor uma peça de teatro, *O Pai de Família*, juntamente com a sua poética, o *Discurso sobre a poesia dramática*⁸. Neste seu escrito teórico sobre o drama, o *Philosophe* expõe a necessidade de se reformar a cena para que ela possa alcançar o poder transformador que a arte possui em adoçar os caracteres e fazer o surgir o bom gosto, levando o espectador a se tornar virtuoso. Ele identifica que houve uma mudança no público, que

8. Vale ressaltar que esta peça é de 1758 e *O Filho Natural* e suas *Conversas* de 1757; ou seja, a primeira poética é uma preparação, um ensaio, uma experimentação para a segunda.

não pode mais ser identificado com o do século XVII e, partindo desta premissa, ele propõe um conjunto de mudanças que levaria a uma total reformulação na teoria e na prática do fazer teatral. Vale ressaltar que no que respeita a estas propostas reformistas, é interessante notar que existe um fio condutor que as interliga e que pode ser resumido por um vocábulo apenas: realismo; ou, pelas palavras de próprio Diderot, a sentença “verdade da natureza”.

Referências

- D’ALEMBERT, Jean le Rond. DIDEROT, Denis. *Encyclopédie*. Édition en CD-ROM. Paris, Redon, 2002/2003.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- _____. *Obras I: Filosofia e Política*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção “Textos”).
- _____. *Obras V: O Filho Natural*. Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção “Textos”).
- _____. *Obras VI (3): O Enciclopedista. Arte, Filosofia e Política*. Tradução Newton Cunha e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção “Textos”).
- _____. *Obras VII: A Religiosa*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção “Textos”).
- _____. *Oeuvres Complètes*. Éd. J. Assézat; M. Tourneux. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1875. Tome III.
- _____. *Diderot. Oeuvres. Esthétiques-Théâtre*. Paris: Robert Laffont, 1996. (Collection Bouquins). Tome IV.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Éd. J. Assézat; M. Tourneux. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1876. Tome XVIII.
- _____. *Diderot. Oeuvres. Correspondance*. Paris: Robert Laffont, 1997. (Collection Bouquins). Tome V.
- _____. *Oeuvres. Esthétiques-Théâtre*. Paris: Robert Laffont, 1996. (Collection Bouquins). Tome IV.
- _____. *Oeuvres. Politique*. Paris: Robert Laffont, 1995. (Collection Bouquins). Tome III.
- _____. *Paradoxe sur le comédien*. Édition avec dossier. Paris: Flammarion, 2000.
- _____. *Diderot. Oeuvres. Philosophie*. Paris: Robert Laffont, 1994. (Collection Bouquins). Tome I.
- _____. *Oeuvres Complètes*. Éd. J. Assézat; M. Tourneux. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1876. Tome XI.
- ISSAURAT, Cyprien. *Diderot pédagogue*. Paris: C. Reinwald, Librairie Éditeur: 1888. (Conférence).
- MESROBIAN, Avédik. *Les conceptions pédagogiques de Diderot*. Tese pour le doctorat d'Université de Paris. Faculté des Lettres. Paris: Librairie G. Molouan, 1913.
- MONTAIGNE. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1967. (Collection L'intégrale).
- MORTIER, Roland. TROUSSON, Raymond. *Dictionnaire de Diderot*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- WILSON, Arthur. *Diderot*. Tradução Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Col. Perspectivas).

Recebido em 25 de julho de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.

Poéticas do cômico na literatura brasileira do século XIX: zombaria, malandragem, ironia

Jacqueline Ramos

Universidade Federal de Sergipe/Letras-ITA

RESUMO

Na produção literária brasileira do século XIX, há modos diversos da comicidade, que implicam em distintas concepções e funcionalidades do cômico. A vasta produção de comédias de costumes vale-se da ridicularização. A zombaria, sempre com certa carga de agressão, é tomada aqui, naquele sentido descrito por Bergson de reprimir desvios comportamentais visando a uma maior coesão social. Caso único, mas não menos importante, é *Memórias de um Sargento de milícias*, cuja neopicaresca apresenta a malandragem como estruturante da sociedade brasileira. Finalmente, com Machado de Assis temos o aproveitamento da sátira menipeia e da tradição luciânica, que vincula o cômico ao filosófico, sendo percebida em suas comédias, romances e crônicas¹.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Modos do cômico. Zombaria. Malandragem.

ABSTRACT

In the Brazilian literary production of the nineteenth century, there are different modes of comedy, which imply different conceptions and functionalities of the comic. The large production of comedies of customs is based on ridicularization. Mockery, always with a certain amount of aggression, is used as described by Bergson: a way of repressing behavioral deviations in order to get greater social cohesion. A unique but not less important case is *Memories of a sergeant of militias*, whose neopicaresca presents malandragem as structuring of Brazilian society. Finally, Machado de Assis brought to our literature the menipean satire and lucianic tradition, which links the comic to the philosophical, present in his comedies, novels and chronicles.

KEYWORDS: Brazilian literature. Modes of the comic. Mockery. Trickery. Irony.

O cômico, apesar da histórica discriminação que o relega à brincadeira, ao não sério ou ao pecaminoso (MINOIS, 2003; ALBERTI, 2002), é um gênero discursivo que explora criativamente os recursos da linguagem, tornando-o corpus privilegiado para o estudo dos processos de construção do sentido. O texto cômico, por natureza, é um dos que mais exige do leitor a consciência da polissemia da linguagem, sob pena de não entendermos a piada. O sentido chistoso engendrado pode estar explorando questões

1. Essa pesquisa conta com o apoio do CNPQ, edital Universal 2016.

do contexto sociocultural, através das mais diversas relações intertextuais ou interdiscursivas; ou pode estar explorando o plano textual, sugerindo os sentidos por meio de aliterações, ironias, trocadilhos etc. Fenômeno complexo, varia muito de uma sociedade a outra, no tempo e no espaço, marcando uma diversidade de modos e funções.

Os estudos prospectivos que fizemos até o momento acerca do cômico na literatura brasileira permitem afirmar que três tradições do cômico penetraram em nossa cultura durante o século XIX: a comédia de costumes, que se destaca em produção e pelo amplo sucesso de público; a picaresca, com o caso isolado de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida; e a sátira menipéica com Machado de Assis. Essas três tradições representam distintas concepções e funcionalidades do cômico. Vejamos, sucintamente, cada uma delas.

Comédia de costumes: ridicularização e zombaria

A comédia de costumes teve grande penetração nesse século graças à emancipação política e econômica do Brasil. Sem mais a tutela de Portugal, o afrouxamento da censura permitiu o surgimento de editoras, jornais, revistas, teatros, etc., o que foi também prócio ao cômico.

Essa forte presença do cômico pode ser entendida naquela função de dar vazão a conteúdos reprimidos (FREUD, 1977): seria elemento de desrecale social considerando a ausência do censor Portugal. Por outro lado, essa numerosa produção cômica concentra-se principalmente nas comédias de costumes, gênero que se caracteriza por seu aspecto moralizante. Percebe-se, assim, a ambivalência do cômico na própria história literária: representa a liberdade para compor textos antes proibidos, mas tal produção opta pelo cômico conservador, aquele que funciona como um “trote social” no dizer de Bergson (1987): menos que prática de liberdade, isso parece indicar o processo de transferência e de incorporação do repressor pela própria cultura.

O autor que se destaca é Martins Pena (1815-1848) que introduz o gênero em nossas letras, e cujas peças, a despeito de seu caráter conservador, revelam um atento olhar sobre as contradições de sua época. Coutinho (2004, p. 59) considera-o responsável pela criação do teatro brasileiro, já que suas peças se voltam para os tipos sociais e temas locais e surgem num momento em que o teatro era alimentado por traduções ou adaptações de composições estrangeiras. Das 28 obras teatrais produzidas pelo autor, 22 são peças cômicas, quase todas encenadas.

Martins Pena alinha-se à tendência romântica nacionalista ao trazer à cena tipos, situações e costumes tanto rurais quanto urbanos; na busca de uma literatura que expressasse os anseios de liberdade e identidade da nova nação. Esse nacionalismo romântico, segundo Roncari, foi “o período mais importante de tomada de consciência da nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos europeus ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português” (1995, p. 278).

Comédias leves e rápidas (geralmente de 1 ato), de grande aceitação do público, exploram a caricatura para enfatizar e ridicularizar os desvios comportamentais (o corrupto, o ingênuo, o malicioso etc.). No caso de *O juiz de paz da roça*, por exemplo, além dos tipos sociais explorados por meio da caricatura e do grotesco, o enredo apresenta estrutura típica do gênero: o quiprocó, – encadeamento de equívocos e confusões, criando uma impressão de caos, que na verdade prepara o desfecho: a surpresa da harmonia restaurada e os desejos atendidos.

A peça já apresenta a malandragem, por meio do personagem José da Fonseca, que foge da convocação militar e se vale do juiz, pai de sua noiva, para não ir preso. O juiz, por sua vez, é impiedosamente ridicularizado, rimos de seus desmandos, e sua “nobre” posição é traída por seu desleixo e por seu papel social, reduzido à resolução de picuinhas cotidianas, solicitações despropositadas apresentadas pelas pessoas do meio rural. A caricaturização grotesca nos revela o desvio moral do juiz, seu desleixo, falta de seriedade, de protocolo, de autoridade, falta de conhecimento de causa, discricionismo, ilicitude etc.

Pena utiliza-se também da comicidade de palavras, como na passagem abaixo em que explora o duplo sentido para gerar o efeito cômico nessa petição de um sitiante:

Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a vossa senhoria mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher (PENA, 2010, p. 12).

Enfim, a comicidade na peça descreve o cotidiano social, denunciando vícios e desvios comportamentais, funcionando, pensando com Bergson, em prol do ajuste de conduta, daí seu caráter conservador. Há uma série de aspectos sociais denunciados em suas comédias: o desmando das autoridades, a malandragem, o casamento como transação comercial, a ingenuidade e ignorância da população rural, a hipocrisia, a desonestidade dos comerciantes, a exploração do país por estrangeiros etc.

Outros escritores participam da cena teatral com suas comédias de costume que se fazem presentes durante todo o século XIX. É o caso de França Jr., Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Araújo Porto Alegre, entre outros. Gostaríamos de destacar brevemente a produção de dois autores: Qorpo Santo, cuja obra originalíssima e revolucionária ficou silenciada até o século XX, e Artur de Azevedo que, no final do século XIX, inova o teatro de costumes incluindo música e coreografias, com o que dá início ao teatro de revista no Brasil.

Qorpo Santo, pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, é um caso *sui generis* para o período. Intelectual atuante, foi dramaturgo, poeta, jornalista, professor, tipógrafo. A partir de 1862, teve sua sanidade mental questionada e foi considerado inapto para lecionar e gerir bens e família. Além de protestar em seu jornal, Qorpo-Santo recorre aos maiores especialistas da época no Rio de Janeiro que discordam do diagnóstico, no entanto, a interdição permanece. Organiza, então, e edita sua obra espantosa em nove tomos, intitulada *Ensiqlopédia ou seis meses de uma enfermidade*, reunindo no volume IV suas 17 comédias (todas escritas em 1866) que rompem com os padrões da época tanto ao tratar de temas tabus, como adultério, homossexualismo, quanto, e principalmente, por suas transgressões linguísticas, seu uso da paródia, do *nonsense* e do absurdo. Nenhuma delas foi encenada à época, a despeito da demanda e carência de textos para o teatro (que recorria muitas vezes a traduções e adaptações).

O silêncio a que foi relegada essa obra desnorteante só foi quebrado na segunda metade do século XX, quando recebeu atenção da crítica e conseqüente montagem de algumas das peças. Incompreendido ou indigesto a seus pares, ganhará outro estatuto naquele momento pós vanguarda européia:

Suas comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna: o olhar crítico, já treinado em Pirandello, em Jarry, em Ionesco, vê *nonsense* e absurdo como fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si, além de testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa. E o aspecto descosido daquelas comédias, o efeito de delírio que às vezes produzem, a força do instinto que nelas urge, enfim o dismantelo do quadro familiar decoroso do Segundo Império que nelas se vê, tudo se presta a uma leitura radical no sentido de atribuir a Qorpo-Santo uma ideologia, ou melhor, uma contra-ideologia, corrosiva, se não subversiva dos valores correntes no teatro brasileiro do tempo (BOSI, 1985, p. 274).

Suas peças são curtíssimas, com enredo caótico, que explora o grotesco, a paródia, o duplo (nomes diversos para a mesma personagem ou personagens diversos em espelhamento) ou o paralelismo situacional, ainda a violência presente nas pancadarias, na linguagem, no modo escandaloso para a época com que trata o tema da sexualidade. Vejamos alguns exemplos:

ESPERTALÍNIO – É verdade, minha querida amiga; tal qual as compreendi, as descrevi; assim elas são! Tu sabes, porém, do que eu não gostei? foi dele dizer-me que gostava de ver as mulheres bem asseadas e de ir (*pega nos peitos, beija-a e vai-lhe levantando o vestido, não muito*) fazendo assim (*com ar gracioso*) como nós costumamos fazer... (*beija-a, pegando nos peitos e levantando os engomados vestidos, etc.*) tu sabes, não? (*Duas páginas em branco, p. 368*).

TAMANDUÁ – É uma verdade! Entenderam certos esbirros de Polícia, que eles haviam de viver separados; diriam eles – que a mulher é para eles, e quem mais quisesse gozá-la, e o marido fizesse outro tanto com as mulheres que pudesse, ou que quisesse. O resultado foi padecerem ambos muito. O marido quase morreu por cinco ou seis vezes; e a mulher ficou de Professora Pública de cidade – uma simples cozinheira, e lavadeira! Cheios ou ralados de desgostos, abraçaram-se ontem nesta sala, ou na sala imediata; e hoje lá vão para o barro vermelho, com a firme resolução de gozar no outro Mundo a felicidade que neste lhes foi negada! (p. 244).
(como em *A separação de dois esposos*).

A primeira citação encena, com ênfase nos gestos, as investidas sexuais do personagem Espertalínio que age tal qual o personagem que condena. Espelhamento revelador de uma moralidade hipócrita. No segundo exemplo, pela boca do criado é descrita a “relação aberta” do casal e preparada a cena final em que a morte romântica é ironizada. Como vimos, Qorpo Santo coloca em cena o que deveria ficar oculto, seriam obscenidades para a época em que primava o decoro e a polidez. Apesar da ruptura que os aspectos vanguardistas de sua obra representam para a época ele se alinha ainda, na visão de Faria (1989, p. 167), à tradição cômica iniciada por Martins Pena, diferenciando-se, principalmente pela desestruturação do enredo linear, cuja fragmentação causaria a impressão de caos.

Já na segunda metade do século XIX, em pleno realismo, alinhada a essa tradição instaurada por Pena, a produção de Artur de Azevedo inova ao introduzir em suas peças a musicalidade e a dança, instaurando o teatro de revista no Brasil. No teatro de revista era feita uma retrospectiva dos acontecimentos do ano e frequentemente as peças eram usadas para se fazer uma crítica aos costumes e vícios da sociedade brasileira. Artur de Azevedo, inclusive, lança mão de seu talento como versificador, marcando também as falas com a musicalidade. Vejamos a título de exemplo a apresentação da cortesã Lola de *A capital federal*:

Eu tenho uma grande virtude:
Sou franca, não posso mentir!
Comigo somente se ilude
Quem mesmo se queira iludir!
porque quando apanho um sujeito
Ingênuo, simplório, babão,
Necessariamente aproveito,
Fingindo por ele paixão!

Engolindo a pílula,
Logo esse imbecil!
Põe-se a fazer dívidas
E loucuras mil!
Quando enfim, o mísero
Já nada mais é,
Eu sem dó aplico-lhe
Rijo pontapé! (1897, p. 60).

As revistas eram um grande espetáculo, com cenários ricos, número elevado de personagens, música, versos, coreografia e muita movimentação em cena. Décio de Almeida Prado (2003) considera *A capital federal* (encenada em 1897) como a obra-prima de Artur Azevedo e “o fecho de um período do nosso teatro – o fecho do século dezenove, para falar a verdade” (*apud* NEVES, 2006, p. 145). Apesar do sucesso de público, Artur Azevedo sofre críticas de seus pares que tomam esse teatro musicado como apelativo, fator de degradação da arte teatral.

De qualquer modo, continuamos naquela mesma funcionalidade do cômico, de ridicularizar, rebaixar os comportamentos desviantes e, com isso, ajustar o comportamento dos indivíduos. Vinculada ao prosaico, ao cotidiano, às classes mais baixas da sociedade, a comédia parece bastante propícia aos propósitos realistas de análise social. Apesar de conservador, esse tipo de manifestação cômica acaba por revelar um duplo padrão de moralidade social: por um lado o ideal ou desejável, expresso por leis, normas, regras de conduta, valores – reclamados, porque desrespeitados; e, por outro, seu real funcionamento, sempre um desvio em relação ao ideal.

Neopicaresca ou romance malandro

Publicado em 1853, *Memórias de um sargento de milícias*, único romance de Manoel Antonio de Almeida, surpreende por se afastar de qualquer traço idealizante em pleno romantismo. Por meio da perspectiva cômica e de uma visão desenganada da existência, a obra enfoca a vida e costumes de trabalhadores e agregados, marcando seu realismo, segundo Bosi, que conclui: “O seu valor reside principalmente em ter captado, pelo fluxo narrativo, uma das marcas da vida na pobreza, que é perpétua sujeição à necessidade, sentida de modo fatalista como o destino de cada um” (1985, p. 147).

O cômico na obra, apesar da presença da caricatura e do grotesco, distancia-se daquele explorado pelas comédias de costumes ao retomar a tradição dos anti-heróis do romance picaresco. É essa a posição de Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Mário Gonzalez. Antonio Cândido, entretanto, apoiado nos aspectos que distanciariam a obra da tradição picaresca, compreende *Memórias de um sargento de milícias* como romance malandro.

Antes de comentarmos a interpretação de Candido, é importante lembrar que as narrativas de Pedro Malasartes – tradição à qual a picaresca está relacionada – já circulavam oralmente e tiveram grande penetração em nossa cultura popular². Ora, parece consenso entre os críticos que a picaresca espanhola é tributária do ciclo de narrativas de Pedro Malasartes. Além disso, não podemos deixar de lembrar a inter-relação que sempre há entre a cultura popular e a erudita, principalmente considerando que Manuel Antonio de Almeida, segundo biografia de Rabelo (1963), teria utilizado em seu livro relatos de um velho sargento de polícia.

No caso de Malasartes, há um aspecto ético implicado, já que o protagonista usa de sua astúcia para vingar a espoliação e esfoliação sofrida pelo irmão; no caso do pícaro da tradição hispânica, em geral, parece que estamos diante do astuto desastrado, já que suas artimanhas em geral não dão certo, insucesso enfatizado pelo grotesco e ridículo. Tanto Malasartes quanto o pícaro seriam resultado de sociedades excludentes, violentas e opressoras. E a astúcia, em ambos os casos, é estratégia para driblar as forças

2. Damatta (1997) cita, além da variante publicada no clássico *Contos tradicionais do Brasil* de Câmara Cascudo (1967), as variantes de Pedro Malasartes recolhidas por Aluísio de Almeida (1951), Lindolfo Gomes e Silvio Romero (1954), Amadeu Amaral e Expedito da Silva (1976), além das versões que colheu como antropólogo entre os apinayé e sertanejos do Brasil central.

opressoras. Ao insucesso do pícaro contrapõe-se a atuação bem sucedida de Pedro Malasartes. Essa astúcia, Damatta associa ao *jeitinho brasileiro*, “um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (1997, p. 291). Uma sabedoria social, segundo o antropólogo, que revela “a relatividade e brechas que sempre existem no jogo do poder e nas relações concretas entre os fortes e os fracos” (1997, p. 294).

Candido também localiza no malandro um típico traço cultural brasileiro, traço que se destaca em *Memórias de um sargento de milícias* e que se diferencia da astúcia do pícaro da tradição hispânica:

O choque áspero com a realidade que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’. Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido pelas forças das circunstâncias (CANDIDO, 2004, p. 19-20).

A malandragem de Leonardo está desvinculada do problema da subsistência, mesmo porque está distante da condição servil. Não chega a se tratar de um herói enfeitado, o pai o deixa aos cuidados do padrinho e madrinha; é desocupado e se mete em enrascadas por travessuras e não para sobreviver. Ao contrário do pícaro, Leonardo não aprende com a experiência, nas relações pessoais possui sentimentos sinceros e, a despeito de sua conduta repreensível, “termina casado, depois de promovido, reformado e dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha”: aspectos que levaram o crítico a considerar Leonardo como “anti-pícaro” (CANDIDO, 2004, p. 21). O “nascer malandro feito”, ou seja, a astúcia pela astúcia, indicaria a motivação pelo jogo em si, afastando Leonardo do pragmatismo dos pícaros e aproximando-o do *trickster* e de *Pedro Malasartes*.

Candido também assinala que o recorte social retratado no livro se restringe à gente livre modesta, a qual a ação está circunscrita, ignorando tanto as camadas dirigentes quanto os escravos. Nesse grupo social enfocado pela obra, as relações humanas se dão segundo o que Candido denominou de “dialética da ordem e da desordem”: Leonardo (e também a maioria dos personagens) oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira. A força representativa do livro talvez se dê justamente por isso, por apresentar a dinâmica das relações na classe dos “homens livres”, mediadas pelo *favor*, que, para Schwarz (1992), configura-se como o nexos ideológico de nossa sociedade. Comadre e Compadre lançam mão de suas relações pessoais, de amizade, gratidão ou lealdade, para resolverem os problemas do protagonista, submetendo o interesse público ao privado: vigora o compadrio.

No desfecho, então, Leonardo se integra à ordem, distanciando-se sobremaneira de Malasartes, que recusa qualquer papel socialmente estabelecido, negando o próprio sistema social, vivendo no limiar e urdindo seu livre trânsito, sua liberdade. Ora, Leonardo parece um títere, não escapa a essa estrutura social mediada pelo favor, e é conduzido pelas teias das relações ativadas por seus padrinhos até se acomodar socialmente. No caso de Leonardo, conclui Candido:

Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência (2004, p. 45-6).

Ora, o foco nessa classe social, a dos homens livres, considerando que aí se urde nosso “nexos ideológico”, indicaria a formação de uma sociedade malandra, regida pelo favor, pelo compadrio, pela negociata. Essa representação da sociedade em *Memórias de um sargento de milícias* também foi notada

na análise que Mário González faz do romance à luz da picaresca e em que dialoga diretamente com o texto de Candido. O crítico contrapõe-se a Candido quanto ao gênero narrativo na obra em questão, argumentando a favor de uma neopicaresca. A despeito disso, o percurso analítico de Gonzalez conflui com as conclusões de Candido ao apontar a quebra do sistema maniqueísta da picaresca tradicional e, quanto aos protagonistas, ao perceber que “o pícaro se faz e Leonardo já nasce feito” (1994, p. 294), além disso, González observa que há outras personagens também malandras no contexto em que circula Leonardo, ele não é único nem o mais astucioso:

Toda sociedade parece apoiada na astúcia e na trapaça, a ponto de ser possível uma síntese da ordem e da desordem, como magistralmente demonstrou o professor Antonio Candido. Nesse sentido, quiza nenhuma personagem de *Memórias de um sargento de milícias* se salve de poder ser vista como um pícaro. Cria-se, assim, não apenas um ambiente picaresco, mas institui-se a tese de uma sociedade picaresca, onde, ao lado de Leonardo, alguns outros aparecem mais bem definidos ainda como malandros: Teotônio, o Toma-Largura, o Caboclo e outros (1994, p. 291).

Assim compreendido, esse romance neopicaresco desvelaria não o surgimento de um tipo social, mas o de uma sociedade em que a astúcia e malandragem se infiltrariam nos diversos segmentos sociais. Embora romance isolado no período, essa tradição picaresca conhecerá reverberações no século XX como nos dá a ver o elenco de obras discutidas por Gonzalez em seu estudo.

Voltemo-nos, agora, à questão da comicidade nessas obras, já que sua funcionalidade parece ampliar a problemática. Podemos dizer que rimos com Malasartes, nos identificamos com sua inteligência e astúcia, principalmente quando seu alvo representa alívio das formas de opressão. E não se trata do procedimento de inversão cômica em que o dominado passa a posição de dominador e vice-versa. No caso de Malasartes, lembremos, há a recusa à posição de dominação, esse sistema é que é ridicularizado e negado em favor de outro poder: o do exercício da liberdade – daí a astúcia pela astúcia que garante o espaço liminar/limítrofe. Já, no romance picaresco, rimos do pícaro, é ele o objeto de derisão, de rebaixamento, de ridicularização: comportamento rejeitado, o que deve ser evitado. Marcaria, assim, a interdição ao trânsito social.

Em *Memórias de um sargento de milícias*, rimos das estratégias sociais na resolução dos conflitos, que driblam as normas e se apoiam em acordos que envolvem interesses privados. Leonardo, de moleque travesso, que dá vazão a seus desejos, vira projeto dos padrinhos que, por meio das relações clientelistas, vão tirando ele de suas enrascadas e acomodando-o ao sistema social. Lembremos que, no caso de Leonardo, sua vida é conduzida pelos outros: o pai, *bon vivant*, que o larga; o padrinho que quer torná-lo padre, a madrinha que astuciosamente urde tudo (empenha-se no casamento, cuida de tirá-lo da prisão, consegue empregá-lo como soldado, livra-o novamente da cadeira e consegue sua promoção a sargento). Leonardo, moleque travesso, meio inocente, vira brinquedo nas mãos dos outros ou, talvez, motivo para que os atores sociais exercitem seu “poder” dentro do jogo clientelista da sociedade de então. Aliás, o tratamento caricatural de todas as personagens confirmaria a ridicularização do funcionamento social, da dialética entre ordem e desordem a que se refere Candido:

Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antonio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro [...] (2004, p. 38).

Trata-se de um romance em que tanto a galeria de tipos populares quanto as relações que se estabelecem entre eles são caricaturizados, ridicularizados, denunciando a farsa de uma sociedade pícara. O alvo da ridicularização no romance é a própria sociedade. Romance, aliás, em que já se verifica o uso do narrador irônico, que conversa com o leitor, que comenta o próprio narrar, suas interrupções, suas ironias – características da sátira menipéica.

Sátira menipéica e tradição luciânica

Com Machado de Assis temos um novo uso dos modos e formas cômicas que se distanciam da comédia de costumes então em voga e também não se identificam com a neopicaresca do romance de Manuel Antonio de Almeida. Sá Rego (1989), em seu estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, demonstra cabalmente a retomada da sátira menipéica e da tradição luciânica nesse romance. Ao investigarmos a presença do cômico na obra machadiana, notamos que esse modo de comicidade está presente nos vários gêneros que praticou.

Intelectual engajado, Machado de Assis tem também atuação significativa na instituição do teatro nacional: foi comediógrafo, crítico teatral, censor no Ginásio dramático. Para o teatro escreveu exclusivamente comédias, pouco estudadas ainda. Não se trata de produção da juventude, como muitos supõem, elas foram escritas ao longo de sua carreira, algumas depois mesmo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em que pese a crítica de Quintino Bocaiúva sobre suas comédias³, a recepção negativa está relacionada ao uso da comicidade de palavras aliada à ironia, que chama atenção ao discurso e não à encenação tão própria do histrionismo, da caricatura maniqueísta das comédias de costumes. Num momento em que se procurava a renovação do teatro nacional, o que Machado propõe são peças cômicas e, ao cômico moralizante de então, Machado responde com um humor desconcertante.

No caso das crônicas jornalísticas, o estudo de Brayner (1982) conclui tratar-se de um campo de prova ou, em suas palavras, “laboratório ficcional” preparatório para as inovações do enunciado romanesco. Vinculada ao jornal e aos flagrantes do cotidiano, Brayner acompanha nas próprias crônicas o debate acerca do gênero promovido por Machado. Além da avassaladora presença do humor, interessa-nos aqui destacar a presença do diálogo com o leitor como estratégia narrativa e traço de estilo: “as crônicas servem de domínio preferido para o ensaio de uma nova linguagem de caracterização dialógica, campo experimental para um tipo de narrador, não convencional, espontâneo, intruso, a comentar suas próprias decisões retóricas” (1982, p. 428). Ora, esse caráter dialógico tão evidente nas crônicas já havia sido apontado, como vimos, em seu teatro.

A relativização textual, princípio fundamental da perspectiva ficcional de Machado realista, segundo a estudiosa, se processa por meio da “ambivalência dialógica da verdade”, criando assim “a possibilidade de empregar e transmitir projetos ideológicos antagônicos com finalidade parodística” (1982, p. 429). Machado já considerava seu horizonte de expectativa, haja vista a intensa presença do leitor implícito, registrando possíveis reações e respostas, prevendo réplicas etc. Brayner conclui: “Um microdiálogo se estabelece entre o enunciado do autor e do leitor, conformando um texto bifocal com inúmeras variantes possíveis, mantendo sempre o mesmo princípio da dupla orientação do discurso” (1982, p. 430).

3. Araújo (2015) resgata essa crítica de Quintino Bocaiúva, mostrando como suas considerações foram sendo repetidas pela crítica. Vale revisitar alguns trechos da avaliação de Bocaiúva: “Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. São belas porque são bem escritas. São valiosas como artefatos literários, mas até onde minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma. [...] As tuas comédias são para serem lidas e não representada” (*apud* PEREIRA, 2015, p. 42).

Diálogo e ironia caracterizam essa comicidade que conhece seu ponto alto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nele, o defunto-autor nos adverte sobre o uso da *pena da galhofa* a serviço da *melancolia*: a perspectiva promovida pela comicidade acabaria na visão desencantada do mundo. Um dos procedimentos cômicos mais comuns consiste no deslocamento do sentido conotativo para o denotativo. Parece ser esse o procedimento a que recorre Machado na composição de seu defunto-autor, esse menestrel que nos apresenta o ridículo espetáculo da vida. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado cria, digamos, ao pé da letra, a perspectiva pleiteada pelo realismo, cujo resultado é uma ironia jocosa.

Trata-se de um narrador fraudulento como bem descrito por Schwarz (1990), pelo ponto de vista inverossímil que se coaduna ao tom de abuso deliberado desse enunciador caprichoso. Assim, ao criar tamanho distanciamento com o defunto que se torna escritor, Machado ridiculariza a pretensão realista pela impassibilidade e objetividade, retomando, pelo viés cômico, a lição kantiana da impossibilidade de se conhecer a essência das coisas. O recurso ao cômico nesse caso se dá em prol da construção dessa perspectiva utópica que coloca a voz enunciativa para fora das categorias de tempo e espaço. Por outro lado, ao criar essa perspectiva inverossímil, estabelece um distanciamento revelador da risível farsa social, de nossa ridícula condição. Lembremos do emplasto Brás Cubas, que fôra proposto em função da saúde pública (curar a nossa melancólica humanidade), justificando uma carta de privilégios ao governo; e, no âmbito privado, apresentado como negócio rentável. Filantropia e lucro são discursos que escamoteiam as verdadeiras intenções de Brás Cubas, reveladas pelo defunto autor e que se resumem a um movimento de volição: “sede de nomeada”. O defunto-narrador desmascara a si próprio, mostrando o jogo discursivo à serviço da *vontade*. Se assim for, Machado recorreria ficcionalmente ao pensamento de Schopenhauer que, ao propor o em-si kantiano como *vontade*, entende os discursos como representações que a justificam ou legitimam.

A compreensão da comicidade em *Memórias póstumas de Brás Cubas* tem sido ampliada pelos estudos que exploram a tradição da sátira menipéia, entendida como híbrido de comédia e diálogo filosófico. De um modo geral, então, a sátira menipéia seria um híbrido que promove a fusão do cômico e do sério, vinculando-se ao filosófico e afastando-se do caráter moralizante. Caracteriza-se, ainda, pela paródia, pela extrema liberdade da imaginação e por um narrador distanciado – todos caracteres identificáveis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ao estudar essa tradição na obra de Machado, Sá Rego (1989), procura ampliar essa caracterização genérica da sátira menipéia, optando por associar a comicidade de Machado à linhagem luciânica, depositária desse modo satírico engendrado por Menipo, e cujos autores foram lidos e citados por Machado como demonstra em seu estudo. Sá Rego elenca as principais características da obra de Luciano em cinco pontos:

- 1) criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do *kataskopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo (1989, p. 45-6).

Todas essas características são exaustivamente demonstradas por Sá Rego na obra de Machado de Assis, com ênfase em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A esse respeito não poderíamos deixar de citar também o estudo de Rouanet (2007) que, ao perseguir o discurso meta-estético em MPBC, mostra que o próprio Machado de Assis, ao circunscrever uma linhagem em seu prólogo (Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Garret), já estabelece uma forma para seu livro. A forma *shandiana*, como denomina o crítico, encerraria quatro características estruturais: “hipertrofia da subjetividade, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço e interpenetração do riso e da melancolia” (2007, p. 33). Ora, esses

escritores citados por Machado participam dessa linhagem que compõe a chamada tradição luciânica. Por vias transversas, Rouanet reafirma essa posição e a importância da comicidade na obra de Machado, discutindo, inclusive sua função:

Com seus predecessores, Machado cumpre conscienciosamente seu dever de suprir o leitor com tiradas cômicas, para fazê-lo rir. Mas, ao contrário de Sterne, não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos desse riso. Ao contrário, a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada. É o emplasto Brás Cubas que poderia curá-la. Mas o projeto fracassou, e tinha que fracassar, porque Brás não era suficientemente sério para produzir uma verdadeira invenção (2007, p. 220).

Enfim, à demanda da renovação do teatro e do desenvolvimento de uma consciência nacional, Machado de Assis responde com a incorporação dessa comicidade elaborada e complexa, que inquieta o leitor com o desvelamento das contradições sociais, filosóficas e estéticas. A perspectiva engendrada pelo inverossímil e caprichoso narrador Brás revela o auto-engano humano em criar discursos verossímeis que ocultariam a emergência do desejo. Nesse sentido, a comicidade machadiana sugere um comportamento pueril e fantasioso da humanidade, colocando-nos na posição cética de Demócrito para quem só resta mesmo o riso.

Considerações finais

De um modo geral, então, podemos dizer que no século XIX houve uma grande profusão do gênero cômico principalmente no teatro e nas crônicas, mas também presente em romances e contos e marcam, ainda, a entrada na nossa cultura de diferentes tradições: a comédia de costumes, o romance picaresco, a sátira menipéica. Tradições que implicam em perspectivas diversas: um viés ainda essencialista nas comédias de costume, sociológico em *Memórias de um sargento de milícias* e cético em Machado de Assis.

Com relação à funcionalidade do cômico, vimos que na comédia de costumes ele se presta a denunciar desvios comportamentais, cobrando uma moralidade que está sendo desrespeitada. Representou nossa maior produção e esteve presente ao longo de todo o século, o que contrasta com a tradição picaresca representada por uma única obra no período, cuja comicidade está a serviço do desvelamento das relações sociais clientelistas. No caso da sátira menipéica e da tradição luciânica, temos a atuação incisiva de Machado que incorpora esse veio cultural nos vários gêneros que praticou. Ironia cômica que, além de denunciar os mecanismos de dominação social e suas motivações, dá a ver os limites da proposta realista nas artes e, ainda, resgatando a filosofia dos cétricos e pessimistas.

Enfim, quando voltamos o olhar para o século XX, percebemos que o risível nas obras literárias se alimentam dessas três vertentes, às vezes numa dissolução de suas fronteiras como no caso de *Macunaíma*, às vezes na cristalização de um gênero a exemplo do teatro de revista ou em distintas atualizações como nos romances que Gonzalez (1994) denominou de neopicaresca.

Referências:

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ARAUJO, Ana Paula R. Vital. *A ambivalência do cômico no teatro de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Letras da UFS, São Cristóvão/SE, 2015.

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1985.
- BRAYNER, Sonia. Metamorfoses machadianas in: BOSI, Alfredo (org.) *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem" in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA, João Roberto. Qorpo-Santo: as formas do cômico. *Língua e Literatura*, São Paulo: FFLCH/USP, p. 155-169, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, vol. VIII.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- JOLLES, André. "O chiste" in: *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Kelly Cristina. *Artur de Azevedo e o teatro*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós Graduação em Letras da UFS, São Cristóvão/SE, 2016.
- SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*

A poética cômica de Aristófanes nas Dionísias de *Acarnenses*

Ana Maria César Pompeu
Núcleo de Cultura Clássica – DLE – UFC

RESUMO

Nossa pesquisa pretende estabelecer uma poética da comédia antiga grega, através do próprio comediógrafo Aristófanes, único representante do gênero, na fase mencionada, de quem temos peças completas, que antecipa a filosofia platônico-aristotélica em conceitos fundamentais acerca do fazer poético. A investigação se faz, primeiro, pela demonstração de que a comédia *Acarnenses* é o paradigma da comédia antiga aristofânica. Apresentamos então a gênese da comédia pela paródia de um canto fálico, na celebração das Dionísias Rurais, pela paz recém-adquirida por Diceópolis. Agradecemos o apoio do CNPq-Universal, Processo: 458142/2014-0.

PALAVRAS-CHAVE: Poética. Comédia. Aristófanes. *Acarnenses*.

ABSTRACT

Our research aims to establish a poetics of ancient Greek comedy, through the comic poet Aristophanes, the only representative of the genre, in the mentioned phase, of whom we have complete plays, that anticipates the Platonic-Aristotelian philosophy in fundamental concepts about the poetic making. The investigation is done, first, by the demonstration that the comedy *Acharnians* is the paradigm of the old aristophanic comedy. We then present the genesis of comedy by the parody of a phallic song, in the celebration of the Rural Dionysias, for the peace recently acquired by Diceopolis. We appreciate the support of CNPq-Universal, Process: 458142/2014-0.

KEYWORDS: Poetics. Comedy. Aristophanes. *Acharnians*.

Podemos sugerir, partindo de *Acarnenses* como paradigma, que a comédia antiga representava a consciência da própria festa cívica. Cívica porque tudo o que diz respeito à cidade está presente a essa ‘consciência de festa’, expressão a que chegamos por analogia à noção de ‘consciência do carnaval’ de

Bakhtin¹ e mais diretamente pela discussão sobre o sentido da palavra ‘comédia’ a partir do verbo *komázein* ‘festejar’ e de *kóme* ‘aldeia’. Aristóteles na sua *Arte Poética* 1448a, nos informa que alguns² consideravam a origem de comédia não do verbo *komázein* mas da palavra *kóme* ‘aldeia’, uma vez que os grupos de foliões, *kômoi*, não suportados na cidade, se deslocavam para as aldeias, na zona rural. Embora não seja comprovada a origem de *kom-* de *kômos* ou *komázein* e *kóme*, é provável que tenham uma raiz comum: *kei-*, que está em *koinós*, por exemplo³, com o sentido geral de ‘agrupamento’.

De qualquer maneira, devemos notar o aspecto rural da festividade de onde a comédia teria surgido, pelos entoadores dos cantos fálicos, segundo a sugestão de Aristóteles ou, ainda melhor, de acordo com a de Aristófanes em *Acarnenses*. Nesta peça encontramos o verbo *komoideî* (631) e a expressão *trygoidían poiôn* (499), além dos vocábulos *trygoidía* (500) e *trygikoîs* (628) para representar o fazer poético da comédia. *Komoideî* tem como objeto direto *tèn pólin hemôn*, que traduzimos como ‘faz comédia da nossa cidade’, com o sentido de zombar, e, em seguida, já no tempo verbal do futuro, com o objeto *dikaia*, ‘fará comédia de coisas justas’, não no sentido de zombar, mas de ‘fazer comédia’ mesmo⁴. Na primeira referência, trata-se da acusação de Cléon e, na segunda, da proposta do poeta para a sua comédia. Os dois objetos ‘cidade’ e ‘coisas justas’ formam o nome do protagonista: *Dikaiópolis*.

Por que Aristófanes utiliza o radical *tryg-*, de *trýx*, *trygós*, ‘borra de vinho’ ou ‘vinho novo’, para compor *trygoidía* ou *trygikoîs*? Seria para substituir o *trágos* ‘bode, vítima’, de *tragoidía*, e, desse modo, demonstrar que a comédia transforma o sangue do sacrifício no vinho da festa⁵, através da paródia, mas também da conscientização do devoto como espectador participante nos festivais dionisíacos, que contêm sacrifício? O certo é que Dioniso está presente em *Acarnenses* através do vinho das tréguas e nos festivais dionisíacos que serão celebrados por Diceópolis, Justinópolis, na nossa tradução. As Dionísias rurais começam a ser celebradas, e o entoador do canto a Fales é também o protagonista, interrompido pelo coro com ameaças; e, no final da peça, Dioniso estará presente através de um outro festival, as Antestérias, que já se iniciaram e vão se concluir, como uma continuação do primeiro ritual apresentado. Entre os dois rituais, Diceópolis, em seu discurso de defesa, disfarçado de Télefo, diz “este é o concurso das Le-neias”, o concurso no qual a comédia atual está concorrendo; Aristófanes, ao que parece, queria enfatizar as homenagens a Dioniso nos diversos festivais.

1. Segundo C. Platter, 2007, p. 1-2, tem grande potencial para explicar as características curiosas da comédia antiga o modelo de comportamento festivo, popularizado por Mikhail Bakhtin no seu estudo sobre Rabelais, como a ideia de ‘consciência do carnaval’, caracterizada por uma inversão das categorias da vida cotidiana, onde mendigos tornam-se reis, autoridades oficiais perdem seu elevado posto e são alvo de paródias e outras formas de ridicularização, durante o período do festival, em que o igualitarismo prevalece. Tais hierarquias e as restrições da vida cotidiana são deixadas de lado por um tempo, para que as necessidades do corpo sejam satisfeitas. Desse modo, são cultuados os excessos de alimento e bebida bem como a sua eliminação. A sexualidade deixa de ser fonte de vergonha e passa a ser proeminentemente anunciada. A morte só importa como a etapa do ciclo cósmico que antecede ao renascimento. Tais atos são executados pelo povo comum e tolerados pela cultura oficial, que só a grande custo os poderia suprimir. Mesmo que essa ‘virada’ das ortodoxias seja apenas temporária deixa traços de liberdade. Até mesmo o que parece ser preconceito aristocrático da comédia pode ser explicado, segundo C. Platter, 2007, p. 2, em termos carnavalescos, como a tentativa feita pela pólis de institucionalizar o riso do Carnaval, para, desse modo, delimitar as libertinagens e desestabilizações a que pode chegar. Podemos constatar com Platter que a cultura do Carnaval de Bakhtin pode ser um instrumento para a compreensão de alguns fenômenos cômicos que esclarecem a sociologia do gênero.

2. Os da Sicília, de onde veio o poeta Epicarmo, um dos mais antigos comediógrafos, requerendo para si a origem da comédia, referiam-se ao significado da palavra comédia vindo de *kômas*, ‘aldeias’, enquanto que os atenienses nomeavam-nas *démous*.

3. Cf. B. Pütz, 2007, p.121, que apresenta a discussão acerca do vocábulo *kômos* no seu estudo geral sobre simpósio e *kômos* em Aristófanes.

4. X. Riu, 1999, p.216, analisa essas expressões à luz de outras como *léxo dikaia*, *eipêin tà dikaia* e *eipêin kakà pollá*, concluindo a equivalência entre ‘falar de’ e ‘ridicularizar em uma comédia’. Portanto, a proposta do poeta é continuar fazendo aquilo por que foi censurado: ‘ridicularizar justiça/cidade nas suas comédias’ (631).

5. Como acontece em *Cavaleiros*, quando os dois escravos do Povo resolvem substituir o suicídio através do sangue de touro pela salvação através do vinho inspirador; ou, quando em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, o sangue do sacrifício de um porco ou de um bebê é substituído pelo vinho de um odre.

O primeiro festival, as Dionísias rurais, traz a paródia de um canto fálico, entoado por Diceópolis, o protagonista, que se confunde com o poeta no discurso de defesa; tal canto, como vimos, estaria nas origens da comédia, de acordo com Aristóteles.

[Justinópolis celebra as Dionísias rurais: organiza a procissão, faz uma prece a Dioniso e canta o hino fálico]⁶.

JUSTINÓPOLIS

Vam' orá, vam' orá!

CORO [avistando Justinópolis]

Cale a boca! Vocês num iscutaro, homes, um' oração?

Ele é o mermo quem caçamo. Mas vem todo mundo pra cá

Pra longe; pois o home sai, e parece que vai fazê um sacrifço.

JUSTINÓPOLIS

Vam' orá, vam' orá!

Que vá um poquin pra frente a canéfora.

O Xântias vai butá o pau reto.

Bota pra baixo o cesto, fia, pra gente cumeçá.

FILHA

Mãe, me d'ái a cuié de pirão,

Pr'eu ispaiá o pirão por riba deste bolo aqui.

JUSTINÓPOLIS

É, tá mermo bom. Ó sinhô Dioniso,

Que seja do teu gosto esta procissão que eu

Mando segui e ofereço sacrífice cum's de casa.

Possa eu celebrá com boa sorte as Dionísia matuta,

Apartado da tropa. Que as minhas trégua

Eu possa celebrá bem as de trint' ano.

Vamo, ó fia, bunita como tu é, bunito o cesto tu

Vai levá, c'uma cara de quem cumeu e num gostô. Que feliz

Quem casá cuntigo e fizé umas gatinha,

Q'elas num peide menos que tu, quando amanhecê.

Anda, e cuidado pra que no mei desse povo todo

Alguém iscundido não te roa os teus ôro.

Ó Xântia, é prciso que vocês dois leve reto

O pau atrás da canéfora.

E eu seguino vô cantá o hino do pau.

E tu, ó muié, fica assistino eu lá do teiado, vai.

Phales, cumpanhêro de Baco,

Cum ele fulia, perambula de noite, pula cerca, amadô de rapaz,

Dispois de seis ano falo cuntigo e volto feliz pro meu povoado,

Por tê feito trégua pra mim, que de confusão, de bataias

E dos Bataião tô apartado.

6. Nossa tradução em versão matuta para os personagens do campo (POMPEU, 2014).

É que é muito mais agradave, ó Phales, Phales!
 Incontrá no rôbo uma lenhadora moça,
 A escrava Trata do Estrimodoro , vindo lá do monte,
 Levantá ela pelo mei, jogá ela no chão e tirá o carço dela.

Phales, Phales!
 Se tu bebê cum a gente, na saída da bebedêra,
 De manhã tu vai inguli um pratão da paz;
 E o iscudo vai tá pindurado na larêra.
 (*Acarnenses*, vv. 236 ss.).

Observando os elementos do canto, as principais características da comédia estão presentes: sexo, bebedeira, comilança e paz. No entanto será melhor analisar não apenas o canto, mas todo o contexto no qual ele se insere, uma vez que encontraremos na procissão, além do falo, o cesto de primícias, a família, o sexo que gera filhos, a bebida, através de Dioniso, a comida, pelas primícias do cesto, e a eliminação de gases, que pode representar as outras eliminações da bebida e da comida, também presentes na comédia. E mais: o cantor ou poeta, o espectador, e a censura disfarçada nas alegrias de se livrar dos problemas da cidade em guerra e ainda a menção do nome de um dos representantes da guerra: Lâmaco. Esse estado de espírito aqui referido como uma representação é o proporcionado pela comédia, quando o cidadão assiste ao camponês, que traz o campo para a cidade; no momento em que faz o espectador rir do matuto, este mostra as máscaras e artifícios da vida na cidade⁷.

A cena do megarense no mercado de Atenas parece ser um exemplo da comédia megarense, uma fase primitiva do gênero cômico, também citada por Aristóteles na *Poética* (1448a):

ὄθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρώντας. διὸ καὶ [30] ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῶ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος: καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι [35] τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον: αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δῆμους, ὡς κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῆ κατὰ κώμας πλάνη ἀτιμαζομένων ἐκ τοῦ ἄστεως: [1448β] καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.

Daí também alguns declaram chamar dramas estas, porque imitam dramatizantes. Por isso também reclamam a tragédia e a comédia os dórios (a comedia os megarenses, os dali porque há democracia entre eles, e os da Sicília, pois de lá era Epicarmo o poeta, em muito sendo anterior a Quiônides e Magnes, e a tragédia alguns dos do Peloponeso), fazem prova os nomes. Pois eles dizem chamar *kômas* as aldeias, mas os atenienses chamam *dêmoi*, que os comediantes não de *komázein* são ditos, mas por percorrerem as aldeias por serem desprezados na cidade; e o fazer eles chamam *drân*, mas os atenienses *práttein* designam⁸.

A atitude do pai rústico que troca, por sal e alho, suas duas filhas, transformadas em porquinhas por um disfarce grosseiro, dito pelo próprio megarense ‘um artifício de Mégara’ (738), parece condizer bem com todo o desenrolar da cena. Há a associação da palavra “porquinha” ou “bacurinha” com a vagina, e, depois, quando se diz que ela não pode ser sacrificada por não ter rabo, a referência pode ser

7. Para D. Plácido, 2001, p. 21-23, a comédia é um privilegiado exemplo da integração do campo na cidade, convertida em festa cívica, como símbolo dos avanços da urbe. Mas a comédia conserva seus vínculos, quando o cidadão ri do camponês e este aponta os efeitos da política da cidade sobre o campo. A religião rural está presente em Atenas, e, embora represente um pensamento conservador, estranho aos interesses das novas formas econômicas ligadas à urbe, também traduz modos de comportamento e de pensamento que, desde sua origem, revelam o apego às formas livres de organização e de conduta individual.

8. As citações da *Poética*, de Aristóteles, são todas de nossa tradução, Pompeu, 2014.

associada também a um falo, que se tornará grande, grosso e vermelho. Há imitação da voz de porquinhas e ainda distribuição de alimento para elas e certamente para o público; as ervilhas e os figos simbolizam também o falo e a vagina. Tais recursos cômicos são normalmente considerados grosseiros por Aristófanes, e é interessante que, além da presença dos festivais ligados aos primórdios da comédia, também uma ‘comédia rústica megárica’ esteja representada, não sem um excelente motivo político. O canto coral que segue a cena do megárico faz menção a Cratino, poeta cômico rival de Aristófanes, e de Páuson, pintor ‘caricaturista’, também citado por Aristóteles na *Poética*, como representante de homens piores do que na verdade são (1448a):

ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ’ ἡμᾶς ἢ χείρονας [5] ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς: Πολύγνωντος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἶκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσειον ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

Mas já que os imitadores imitam agentes, e é necessário que estes sejam ou virtuosos ou vis (pois os caracteres quase sempre se encontram nestes apenas: Pois pelo vício e pela virtude todos se distinguem quanto ao caráter), seguramente imitam melhores que nós ou piores ou do mesmo tipo, como os pintores: Pois Polignoto copiava melhores, Páuson, piores, Dionísio, iguais. Ora é evidente que também cada uma das imitações das que falamos terá estas diferenças, e será cada uma para imitar coisas diferentes desta maneira.

Tais personalidades parecem corroborar a afirmação de que o poeta está elaborando uma poética do cômico, no que diz respeito a sua proposta de comédia.

Ainda podemos fazer uma leitura de outro artifício cômico na cena do beócio, que segue a do megareense, e é anunciada pelo coro no canto que intermedia os dois episódios dos estrangeiros no mercado de Diceópolis. O beócio chega trazendo muita mercadoria e é seguido por flautistas desde Tebas. Tal referência nos conecta com as primeiras linhas da comédia quando Diceópolis fala dos seus prazeres e dores, expressando sua alegria, ao entrar Dexíteo logo depois de Mosco e cantar uma beócia (14), confirmando o talento beócio em tocar flauta. Por algumas associações, o beócio se assemelha a Hércules: é seu conterrâneo, invoca tanto Hércules quanto Iolau e ainda leva nos ombros o sicofanta, que ele designou como um “macaco”, pois o herói tebano teria enfrentado os *kérkopes*, espécie de símios, e ainda há referência à gula dos beócios, “comedores de broa”, característica sempre associada a Hércules pela comédia. Olson (2002, liv-lxiii) apresenta o mito de Télefo e o de Hércules, filho e pai, respectivamente, como os modelos de *Acar-nenses*, e tais modelos vêm de tragédias mas não propriamente dos mitos. Lembremos que *Télefo* fez parte da mesma tetralogia que *Alceste*, que tem seus versos citados na identificação da enguia tebana à própria rainha Alceste, depois de ressuscitada por Hércules; nesse momento Diceópolis aparece como o rei Admeto, que recebe de volta sua esposa. Como Télefo serviu de modelo para personagens diferentes em diversos momentos da peça, Hércules também pode representar personagens variados. Portanto, Diceópolis, que se refere a Lâmaco como a Gerião⁹ (1082), pode ser comparado a Hércules em outro momento de *Alceste*, quando ele, ignorante da infelicidade de Admeto, comemora sozinho seu banquete de boas-vindas, do mesmo modo que Diceópolis comemora sua paz diante de todos os outros atenienses em guerra¹⁰.

O outro festival dionisíaco que se encena em *Acar-nenses* é o das Leneias, em que a peça era encenada. É interessante apresentar os muitos elementos de um simpósio e de um *komos* na comédia, que vemos como a consciência de participar do festival a Dioniso. Babete Pütz (2007, 1-19) avalia como invertidos esses elementos no início da peça, antes da confirmação completa das tréguas de Diceópolis. Um

9. Monstro vencido por Hércules.

10. A invocação final do coro a Diceópolis “Viva glorioso vencedor” seria a mesma dada a Hércules por Arquíloco (Frag. 324) ao louvar sua vitória em Olímpia, cf. S. D. Olson, 2002, lxi.

deles é o jogo do cótabo, responsável pelo rapto da prostituta de Mégara por jovens embriagados (525); o decreto de Péricles é comparado a *scholia* (532), canções de mesa, relacionadas às causas do início da guerra, apresentam uma distorção cômica da realidade. O vômito, que normalmente é relacionado à embriaguez ou comilança, é provocado por Diceópolis com os penachos de Lâmaco (585-6); na cena do megareense no mercado, ele afirma passar fome na frente da lareira, substituindo a tradicional fórmula simposiática “passar a bebida na frente da lareira” (752), no que Diceópolis responde que seria muito agradável ao som de uma flauta, comprovando a inversão da imagem do banquete. O beócio chega ao mercado de Diceópolis seguido por flautistas, que o atormentam, sendo a flauta um instrumento típico da Beócia. A autora não considera a cena como uma alusão ao banquete; mas podemos associar essa imagem da presença abusiva do som de tal instrumento com a sua total ausência na penúria do megareense, que na peça é contraponto da fartura do tebano. Outra referência à flauta pode ser encontrada na descrição dos velhos atenienses como “gasto como uma flauta usada” (681), indicando a perda da voz e da força; Nicarco servirá para o tebano como uma “taça de ruindade” (937-9). O coro, numa segunda parábase, refere-se à guerra como um convidado indesejado do banquete, que se embriaga demasiadamente e destrói tudo, fazendo ‘traquinice’ de um participante de um *kômos* violento (976-85). A partir da linha 1000, a imagem simposiática passa a ser positiva, apresentando diversos itens do banquete na cozinha de Diceópolis, que será o convidado especial do sacerdote de Dioniso para jantar, numa inversão das cenas iniciais, quando o protagonista era o único a chegar cedo à assembleia esperando os prítanes, sempre atrasados, agora é o próprio quem atrasa o banquete.

Por fim, as Antestérias, representadas no seu segundo dia, a festa dos Cângios, para onde o protagonista levará o próprio jantar com todos os alimentos conseguidos no mercado com a troca do sicofanta, que permitiu o acesso às excelentes mercadorias beócias. Em oposição, o soldado Lâmaco, representante da guerra, será convidado a participar de um combate contra um ataque beócio. Diceópolis vence o concurso de bebedeira, em que o campeão, aquele que primeiro esvaziar o cângio, ganha como prêmio um odre de vinho. Na volta de seus caminhos tão diferentes, no comentário do coro, Diceópolis aparece embriagado nos braços de duas prostitutas, enquanto Lâmaco ferido nos braços de dois soldados, contrapondo-se os termos de prazer sexual aos de dor física.

Considerações finais

Há como estabelecer uma poética da Comédia Grega Antiga a partir dos textos das peças do comediógrafo Aristófanes, especialmente *Acarnenses*, que traz uma revisão do gênero como uma justificativa da autoridade da Comédia para falar diante dos atenienses e aconselhar sobre justiça. Apresentamos, a seguir, um quadro comparativo entre a comédia na *Poética* de Aristóteles e a comédia em *Acarnenses* de Aristófanes (POMPEU, 2014, p. 150-152).

- a) A comédia se origina nos entoadores dos cantos fálicos, na *Poética* de Aristóteles; na *Poética* da Comédia Antiga em *Acarnenses* de Aristófanes temos as paródias dos rituais dionisíacos. Nas Dionísias Rurais há as Falofórias (procissão levando o falo). E Diceópolis (Cidade Justa), Justinópolis, na nossa tradução, é o Comediógrafo, que entoa um canto fálico. A Comédia tem origem rural, festeja os frutos do campo, cereais e vinho, Deméter e Dioniso. Anfíteo é Ambídeus, o portador das tréguas, que vem na forma de vinho e representa Dioniso. Ele tem ascendência em Deméter, a deusa que representa a Terra-Mãe; Justinópolis e o coro de *Acarnenses* são agricultores cultivadores de vinhas. Justinópolis cultua Dioniso, e o comediógrafo apresenta sua peça no ritual dionisíaco das Leneias, competindo pelo primeiro lugar no Festival. E Justinópolis é o vencedor do concurso dos Cângios, no Festival Dionisíaco das Antestérias. A Cidade Justa é Justinópolis, o protagonista que é a personificação do tema da comédia: a cidade justa.

- b) A comédia megarense é um estágio anterior da Comédia Antiga, na Poética Aristotélica, que afirma do ridículo ser o feio sem dor e o inocente. O matuto na cidade simboliza o ridículo, ao promover o confronto entre a natureza e o artifício. A Tragédia purifica os sentimentos de temor e piedade (compaixão), ela apresenta o sacrifício/sangue e morte, do indivíduo, representado no seu destino/responsabilidade pela ambivalência do espaço de atuação do divino e do humano. A Comédia “purifica” o ridículo, nos sentimentos de atrevimento e indignação, por apresentar o banquete/vinho e renascimento, do social no seu aspecto público ou privado, na ambivalência do espaço de atuação da cidade e do cidadão. Há a paródia de uma comédia megarense, rústica de humor grosseiro, na “Poética” de Aristófanes: O Megarense disfarça as filhas em porquinhos e as troca como marcador no mercado de Justinópolis. O Megarense é a caricatura do rústico, por isso nós o representamos na tradução como o matuto mais enfático em sotaque e inocência. A tradução matuta de *Acarnenses* propõe que as Dionísias rurais em Atenas se assemelham ao São João na roça no Ceará, pela Procissão do Falo de Dioniso e a Procissão do Pau de Santo Antônio em Barbalha, cidade cearense; pelo bolo de legumes como primícias da estação, apresentado na celebração de Justinópolis e o bolo de milho, o pé de Moleque, a pamonha do São João na roça; pelo vinho novo, nas Dionísias, e a cachaça, o aluá, o vinho quente, o quentão, nas Festas Juninas; pelo hino ao deus Dioniso/Falo e o hino a Santo Antônio, São Pedro, São João; pela paródia de comédia no canto fálico, sobre sexo, casamento, comilança, bebedeira, e o casamento matuto, que é uma pequena peça cômica com danças típicas, na quadrilha de São João; por ser Dioniso/Falo, o deus fertilizador dos campos e dos homens, e o Santo Antônio, o Santo Casamenteiro, nas simpatias, no chá da casca do Pau nos Kits Solteironas, na cidade de Barbalha, em Junho; por ser o campo transportado para a cidade, quando Justinópolis celebra as Dionísias rurais na cena cômica do Festival Dionisíaco na cidade de Atenas, em *Acarnenses*, e o arraial de São João, com roupas, pinturas, bandeiras, músicas típicas da roça, representado nas praças das cidades; pelas personagens aristofânicas do campo, como Justinópolis, o coro de *Acarnenses* e o Megarense, entre outros, e o matuto da roça nordestina/cearense; enfim pela paródia da tragédia, no sangue transformado em vinho, o sacrifício em festa, a perda em salvação, quando Justinópolis se disfarça do Télefo de Eurípides para fazer a justificativa das suas tréguas particulares, isto é, para falar de tema sério no disfarce do gênero sério; a salvação pela não seriedade/comédia, e a paz da festa representada na suspensão da guerra fratricida entre os gregos ou da guerra da cidade na eliminação do humano pelo ambição comercial e financeira seja na ágora ateniense antiga ou na política da cidade atual.
- c) O Teatro e a Pintura ou a *Mímesis* na Poética Aristotélica, na apresentação de Páuson, um pintor caricaturista, que representava os homens piores, como faziam os poetas cômicos. A comédia é uma *mímesis* de *mímeseis* (imitação de imitações), na “Poética” de Aristófanes. O coro faz menção a Páuson que não trocará de Justinópolis, o vencedor no mercado e no teatro, assim como Cratino, poeta cômico rival de Aristófanes, não esbarrará em Justinópolis. *Acarnenses* é o paradigma da comédia antiga na defesa da cidade justa que, para Aristófanes, é a comédia. A voz do poeta é a do cidadão Justinópolis, o espectador do teatro e participante da assembleia popular. A comédia de Aristófanes representa o teatro e a cidade, numa metateatralidade, unindo o ficcional e o real, pelo redimensionamento da ilusão dramática.

Referências

- ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- ARISTOPHANE, *Les acharniens, les cavaliers, les nuées*, Texte établi par Victor COULON et traduit par Hilaire VAN DAELE, Cinquième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (Collection des Universités de France).
- ARISTOPHANES, *Acharnians*, Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson, Oxford, 2002.
- ARISTOPHANES, *Aristophanes Comoediae*, Ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.
- ARISTOTLE, *Aristotle's Ars Poetica*. Ed. R. Kassel. Oxford, Clarendon Press. 1966.
- PLÁCIDO, Domingo, "Prácticas religiosas, regímenes discursivos y poder político en el mundo grecorromano, Introducción", en *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*, J. Gallego (ed.), Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 13-30.
- PLATTER, Charles, *Aristophanes and the carnival of genres*, Johns Hopkins, 2007.
- POMPEU, Ana Maria César, *Dioniso matuto: Uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*, Curitiba, Appris, 2014.
- PÜTZ, Babete, *The symposium and komos in Aristophanes*, Aris and Phillips, 2007.
- RIU, Xavier, *Dionysism and comedy*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.

O furor de Hipólito na *Phaedra* de Sêneca

Tereza Pereira do Carmo
Universidade Federal da Bahia/ILUFBA

RESUMO

Apresentaremos neste trabalho algumas notas para um estudo do discurso de Hipólito em *Phaedra*, do tragediógrafo romano Sêneca. Partindo do estoicismo que trabalha com a ideia de paixão como doença intelectual que priva a alma da saúde, pois uma alma saudável é uma alma racional, apontaremos para a presença do irracional na personagem Hipólito tendo o *furor* presente em suas palavras e ações. A partir da análise da personagem queremos mostrar que Sêneca aproveita o abandono da razão pela paixão como um erro de julgamento que contradiz a proposta estoica. Para Sêneca todos os homens estão sujeitos à paixão, mas deixar-se dominar pelo *pathos*, pelo irracional tem consequências funestas. Hipólito, mesmo considerando degradante a vida na cidade e no palácio e preferindo viver junto à natureza, deixa-se dominar pela paixão, perde a razão diante das adversidades e o furor que o domina tem como a consequência a catástrofe. Dessa forma, Sêneca apresenta, na tragédia os malefícios das paixões e, assim, o tragediógrafo e o filósofo se complementam.

PALAVRAS-CHAVE: Sêneca. Estoicismo. Furor. Hipólito.

RESUMEN

Mi contribución para la discusión propuesta en este foro es presentar algunas notas para un estudio del discurso de Hipólito en *Phaedra*, del tragediógrafo romano Séneca. Partiendo del estoicismo, en el cual la idea de pasión corresponde a una enfermedad intelectual que despoja el alma de la salud, ya que un alma saludable es un alma racional, apuntaremos para la presencia de lo irracional en el personaje Hipólito considerando el *furor* presente en sus palabras y acciones. A partir del análisis del personaje queremos enseñar que Séneca se vale del abandono de la razón por la pasión como un error del juzgamiento que contradice la propuesta estoica. Para Séneca todos los hombres están sometidos a la pasión, pero dejarse dominar por el *pathos*, por lo irracional trae consecuencias funestas. Hipólito, aunque considerando indigna la vida en la ciudad y en el palacio y prefiriendo vivir junto a la naturaleza, se deja dominar por la pasión, pierde la razón delante de las adversidades y el furor que lo domina tiene como consecuencia la catástrofe. Así, Séneca enseña los maleficios de la pasión en la tragedia y, de esa manera, el tragediógrafo y el filósofo se complementan.

PALABRAS-CLAVE: Séneca. Estoicismo. Furor. Hipólito.

Estoicismo em Roma

Podemos dizer *grosso modo* que a Filosofia Estoica divide-se em três momentos. Em um primeiro momento com Zenão, Cleanto e Crisipo ela discorre acerca da física, da lógica e da ética. Em um segundo momento destaca-se Diógenes, o babilônio que dá continuidade ao pensamento grego estoico de Zenão com ênfase na ética. A terceira fase é conhecida como Estoicismo Romano que tem Sêneca e o imperador Marco Aurélio como principais pensadores. No estoicismo desse período as questões acerca da ética são o destaque.

A época em que viveu Sêneca foi propícia ao florescimento da filosofia, pois, após o brilhante século de Augusto, Roma é tomada por novos cultos vindos do Oriente que colaborarão para a prática litúrgica dos romanos. Além disso, a perda da liberdade devido às perseguições de Nero fortalece o espírito prático do cidadão romano e o torna mais sensível aos estudos, de um modo geral, e à filosofia estoica, em particular.

Os cidadãos romanos se viram atraídos pela moral da resignação presente no estoicismo, sobretudo nos aspectos religiosos que essa teoria permitia desenvolver. Os problemas práticos, e não os puramente teóricos, levam o cidadão romano a se interessar pela problemática estoica, chamada pelos historiadores da filosofia, como Reale, Bréhier e Brun, de “neo-estoicismo” – a última flor da Estoá¹. Sêneca, sendo um homem típico de sua época, pôde especular filosoficamente e, assim, nos forneceu um amplo conhecimento da filosofia de sua época, em especial da filosofia estoica. Com Sêneca a filosofia estoica tem, pela primeira vez, a experiência do poder.

O estoicismo pretende reconciliar o homem com a natureza, pois só assim o homem seria livre e feliz, vivendo em consonância com o cosmo. Para alcançar essa harmonia é necessário que o homem supere o seu maior obstáculo, o *pathos*. As paixões são consideradas pelos estoicos como desobediências à razão e podem ser explicadas como resultantes de causas externas às raízes do próprio indivíduo; seriam, como já haviam mostrado os cínicos², devidas a hábitos de pensar adquiridos pela influência do meio e da educação. Segundo a filosofia estoica, é necessário ao homem desfazer-se de tudo isso e seguir a natureza, aceitando o destino e conservando a serenidade em qualquer circunstância, mesmo na dor e na adversidade. Enquanto a razão é o sumo bem, a paixão é o sumo mal. A maior doença da alma, segundo o estoicismo, é a paixão, porque ela desequilibra o homem distorcendo a alma de tal forma que a alma humana se torna contrária à natureza.

O sumo mal é um produto do desequilíbrio da razão e para os estoicos é uma responsabilidade do homem. Deixar-se dominar pela paixão leva o homem a agir contrário a natureza e a consequência é a infelicidade. A busca pela apatia³ não pede uma paixão moderada e sim uma ausência completa de paixão para que o homem possa alcançar a virtude e a felicidade. Para os estoicos toda e qualquer paixão deve ser extirpada.

A apatia é o ideal estoico a ser alcançado, é a natural aceitação dos acontecimentos, uma atitude passiva diante da dor e do prazer, a abolição das reações emotivas, a ausência de paixões de qualquer natureza⁴. As paixões são para os estoicos erros da razão ou consequências deles e atrapalham a felicidade

1. Zenão de Cicio (333/332-262 a.C.), fundador do estoicismo, ministrava suas aulas num pórtico em Atenas pintado por Polínoto. Em grego “pórtico” diz-se stoá. Por essa razão, a escola fundada por Zenão recebeu o nome de “Estoá” e os seus seguidores foram chamados “os da Estoá”, “os do Pórtico” ou simplesmente “estóicos”.

2. Escola de pensamento, fundada em Atenas, que prega a vida segundo a virtude, conseguida através do exercício, simultaneamente corporal e espiritual. Seu maior representante foi Diógenes de Sínope (353/355-323 a.C.). Cf. Reale, 1994. 18 Cf. CARDOSO, 2005, p. 128.

3. Completa insensibilidade às paixões, pois elas são erros da razão.

4. RUSSO, M. – Stoicism. Sophia on-line Philosophy courses. Disponível em <http://www.molloy.edu/academic/philosophy/sophia/ancient>. Acesso em 10/06/2017.

do homem. A lista de paixões deixada pelos estoicos mostra que a paixão é antes de tudo um fato, um estado de coisas que cada um pode constatar. Diógenes Laércio (séc. III d.C.) lista as paixões fundamentais elaboradas por Hécaton⁵:

- 1- a dor é uma contração irracional da alma; compreende a piedade, a inveja, o ciúme, o despeito, o desgosto, a aflição, o sofrimento e a confusão;
- 2- o medo é a expectativa de um mal; compreende o pavor, a hesitação, a vergonha, o espanto, o pasmo e a angústia;
- 3- o desejo sensual é um apetite irracional; compreende a indignação, o ódio, a rivalidade, a cólera, o amor, o ressentimento e a irritação;
- 4- o prazer é um ardor irracional que se apresenta como qualquer coisa de desejável; compreende a sedução, o prazer que extraímos do mal, a voluptuosidade e o desregramento.

Sendo divulgador da filosofia estoica em Roma, Sêneca utiliza-se da poesia dramática para ilustrar as tragédias decorrentes da luta entre as paixões e a razão. Segundo Horta e Matias (2010) é no teatro de Sêneca que encontramos representadas as principais linhas de força da teoria moral estoica. Observamos um desfile de personagens que, na sua essência tão miseravelmente humana, sofrem, lutam, duvidam e, inevitavelmente, acabam por tomar decisões. Sêneca, segundo Horta e Matias, nos apresenta personagens:

(...) atormentadas por conflitos interiores que as dilaceram espiritualmente, estas figuras debatem-se entre a paixão e a razão, o furor e a *bona mens*, e cada personagem assume o papel de *exemplum*, sobretudo através da demonstração de comportamentos reprováveis e criminosos, e também – apesar de em menor quantidade – de condutas irrepreensíveis e consonantes com a ideologia estoica (HORTA e MATIAS, 2010, p. 46).

O furor e a razão em luta é o *leitmotiv* do *corpus* trágico senequeano, segundo Giancotti (1953, p. 55), tendo em vista que os preceitos da escola estoica ganham vida nas personagens que materializam esta peleja.

Considerando os vícios, a maldade, a insensatez e, sobretudo, as paixões como fatores de desequilíbrio da ordem, que provocam o rompimento das leis naturais e acarretam consequências desastrosas, Sêneca propõe, para que se atinja a felicidade, o exercício da virtude, o domínio dos sentimentos e o enfrentamento das vicissitudes com tranquilidade absoluta, ou seja, com a preconizada impassibilidade estóica, a apatia.

As paixões são doenças da alma, conseqüentemente, são fraquezas do homem e, por isso, elas devem ser impedidas. O tolhimento e a ausência das paixões são a própria apatia estóica e, por conseguinte, gerarão felicidade, pois a felicidade é apatia e impassibilidade. Para Sêneca, o homem deve ser indiferente diante da sorte, diante do destino, mas esta sujeição ao destino pressupõe assentimento. Somente o homem livre das paixões pode dar seu assentimento ao destino, pode deixar-se conduzir por ele e não simplesmente ser submetido ao destino. Ainda que pareça paradoxal, o homem liberto das paixões é capaz desse movimento de sujeição com assentimento.

Por isso, Sêneca aconselha a Lucílio, nas 124 cartas, a fugir de todas as coisas que lhe possam causar a agitação na alma, pois o homem levado pela paixão deixa de possuir e torna-se possuído. Somente a alma livre das paixões, vivendo na virtude conforme a natureza e tendo a razão como guia, poderá alcançar a tranquilidade da alma. É exatamente nesse estado de ânimo que é possível para o estoico a aceitação do destino, conforme a filosofia estóica romana de Sêneca.

5. BRUN, 1986, p. 82.

Neste trabalho pretendemos apontar para o uso da razão e do furor, como paixão, no discurso de Hipólito, na *Phaedra* de Sêneca. Segundo os críticos, o furor e suas consequências são uma das características da *Fedra* senequena⁶, à medida em que as três personagens principais, Fedra, Hipólito e Teseu são movidos por este *pathos* em diferentes instâncias. Apresentaremos um breve resumo na obra senequena.

A *Fedra* de Sêneca

As tragédias de Sêneca abordam mitos já desenvolvidos por poetas gregos e latinos. Entretanto suas obras possuem, muitas vezes, originalidade, pois Sêneca faz modificações em suas tragédias mantendo, todavia, a coerência da ação, ainda que para isso tenha que fazer mudanças no mito tradicional.

Phaedra é uma inspiração dos Hipólitos de Eurípides (o *Portador de coroa* e o *Velado*), da *Fedra* de Sófocles e da quarta *Heróide* de Ovídio. A figura de Fedra domina a peça que tem um toque de alarme impressionante contra a conduta passional da mulher.

A tragédia tem início com Hipólito, filho de Teseu e enteado de Fedra, distribuindo as tarefas de uma caçada e invocando a deusa latina de sua devoção, Diana, deusa da caça e das florestas (vv. 1-84). Teseu encontra-se fora de seu palácio, pois desceu ao mundo inferior com seu amigo Pírioo, para tentar raptar Prosérpina, esposa de Plutão. Nos versos seguintes, Fedra se queixa à Nutriz do amor que sente por Hipólito e que não é correspondido. A Nutriz tenta demovê-la de seu propósito para que ela não fique tão infeliz (vv. 85-249). Ameaçando se matar, Fedra convence a Nutriz a procurar Hipólito para tentar convencê-lo a compartilhar do amor de Fedra (vv. 250-2073).

Em seguida temos uma intervenção do Coro que canta a vitória do amor sobre todas as criaturas (vv. 274-356). Em diálogo com a Ama, o Coro questiona o estado da rainha que, delirante, surge em cena. A Ama descreve os efeitos da paixão sobre Fedra e mantém a decisão de conversar com Hipólito (vv.357-430). Na cena seguinte temos o diálogo da Nutriz com Hipólito que não consegue convencer o solitário príncipe das alegrias e benesses dos favores de Vênus (vv. 431-579). Tropegamente, Fedra entra em cena e é amparada por Hipólito. Fedra solicita ficar a sós com o enteado e confessa seu amor incestuoso (vv.580-671). Hipólito fica horrorizado, ameaça matar a rainha e depois foge assustado abandonando em cena sua espada. A nutriz entra em socorro de Fedra e juntas, tramam a mentira de que o filho de Teseu tentou violar a rainha (vv. 672-735).

A segunda entrada do Coro é um discurso acerca da beleza de Hipólito e da efemeridade da beleza e finaliza anunciando o retorno de Teseu (vv. 736-834). Iniciando o terceiro ato, a Nutriz informa ao rei o estado da rainha. Fedra entra em cena e não quer revelar ao rei a causa de seu desejo de matar-se, mas Teseu ameaça arrancar à força o segredo da Nutriz através de tortura, e o segredo é revelado (vv. 835-902). Teseu acredita na mentira de Fedra e da Nutriz, que acusam Hipólito e encolerizado, Teseu suplica a Netuno que mate o filho naquele mesmo dia (vv. 903-958).

Novamente em cena, o Coro canta a submissão do homem aos desígnios da Fortuna e anuncia a chegada do mensageiro (vv. 959-990). O Mensageiro relata detalhadamente a aberrante morte de Hipólito e o rei culpa-se por ser o responsável por ela (vv. 991-112).

O quarto ato tem início com o Coro que canta a felicidade dos pequenos e a dor dos grandes e anuncia a entrada final de Fedra que adentra a cena com a espada de Hipólito na mão (vv. 1123-1155). Inicia o êxodo com Fedra confessando a Teseu a mentira acerca de Hipólito e matando-se sob o corpo di-

6. Cf. principalmente F. Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Bélin, 1995 y A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, 2003.

lacerado do enteado (vv. 1156-1200). A peça finaliza com Teseu atendendo ao pedido do Coro que ordena que o rei prepare uma pira crematória, recolha os pedaços do corpo do filho que estão espalhados e que se enterre Fedra (vv. 1201-1280).

A obra senequeana reflete a época vivida por ele. Ao escolher a filosofia estoica, propõe reflexões sobre a felicidade, a paz de espírito, a curta duração da vida, o descaso pelo desnecessário, o exercício da virtude; nas tragédias, permite-se um estilo pomposo e elaborado, vale-se dos mitos como alegoria, e, condenando heróis e heroínas que se deixaram vencer pelas paixões, condena, ao mesmo tempo, de forma cautelosa, os procedimentos comportamentais que caracterizavam os poderosos de sua época (CIZEK *apud* CARDOSO, 2005, p. 31).

O furor de Hipólito

Optamos por fazer uma análise da personagem Hipólito, que em um primeiro momento aparece como uma personagem equilibrada, livre e pura e durante o decorrer do texto vai tentando convencer o público que esta é a sua imagem verdadeira. No entanto, segundo Boyle essa imagem é:

(...) contradita por sua própria agressão, seu desejo de domínio, seu impulso à matança exibidos nas instruções de caça e na saudação à divindade na cena inicial da peça (BOYLE, 1985, p. 136).

Várias passagens da peça vão confirmar o furor de Hipólito. Desde o início o *ethos* de Hipólito está associado com o espaço da natureza e, mais especificamente, com o Reino de Diana. No entanto, esta é uma área caracterizada pela ambivalência, por definir simultaneamente a fertilidade, tranquilidade, destruição e medo (vv. 1-53)⁷.

Nos versos iniciais, Sêneca apresenta um Hipólito racional que descreve o processo para uma boa caçada. Conhecedor da arte da caça Hipólito vai apresentando, à maneira meticulosa de Sêneca, as estratégias, os instrumentos, a captura e o transporte da presa. No entanto, o furor não está ausente das palavras do devoto da deusa Diana, como podemos ver nos versos 31-43:

At uos laxas canibus tacitis
mittite habenas;
teneant acres lora Molossos
et pugnaces tendant Cretes fortia trito uincola collo. at Spartanos (genus est audax
audumque ferae) nodo cautus propiore liga: ueniet tempus, cum latratu caua saxa
sonent. nunc demissi nare sagaci
captent auras lustraquo presso
quaerant rostro, dum lux dubia est,
dum signa pedum roscida tellus
impressa tenet⁸.

7. Sobre a natureza paradoxal do reino de Diana, cf. A. J. Boyle, "In Nature's Bonds: A Study of Seneca's Phaedra", ANRW II, 32.2 (1985), pp. 1291-1292. Em sua análise da *Phaedra* de Seneca, C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton, 1986, mostrou como monólogo inicial, muito subestimado, estabelece todos os elementos trágicos do texto. Quanto ao âmbito estilístico do *canticum* de seus diâmetros métricas de contos e anapésticos monômeros, cf. J. Dangel, *Op. cit.*, "Sénèque, poeta fabricante...", pp. 210-214. 20.

8. Tradução em construção de Mateus Santiago (Pibic 2016-2017): Todavia, predei correias frouxas nos cães calmos; mas segurai pelas coleiras os cães molossos, e que os belicosos cães cretenses estendam as fortes correias com seus pescoços gastos. No entanto, sê cauteloso, predei os cães espartanos (raça de animal audaciosa e ávida) com um nó mais apertado: que venha o tempo, ressoem as rochas ocas com seus latidos. Agora, abaixados, que busquem rastros com seu olfato apurado, e que fucem sacrifícios com o focinho comprimido contra a terra, enquanto a luz está hesitante, enquanto o terreno orvalhado conserva, afundadas, as marcas das patas.

A cena descrita é dinâmica e inesperada para um prólogo. Como se fosse um deus, Hipólito coordena a caçada e informa ao público, de forma didática, cada procedimento para sair à caça. Empolgado com os acontecimentos futuros, Hipólito diz como proceder diante da presa abatida para que a caçada obtenha sucesso. Meticuloso e obcecado pela perfeição da arte da caça, Hipólito orienta seus companheiros de caçada em cada pormenor. Nos versos seguintes ele ensina a preparar emboscadas, para que o caçador vitorioso possa rasgar o ventre da caça com sua faca (vv.48-53). É exatamente nesta fala inicial que Sêneca dá dicas que a personagem não é tão insensível quanto apresenta e como deveria ser um verdadeiro estoico. Como todo e qualquer excesso pode levar à paixão, a racionalidade inicial de Hipólito já nos dá dicas que o *pathos* está presente na personagem e como diz a Nutriz acerca de Hipólito, em conversa com Fedra, no verso 240: *Ferus est. Ora, tendo em vista que a apatia é a forma estoica de se alcançar a ataraxia, ou seja, uma alma imperturbável, a tranquilidade interior, a felicidade verdadeira, percebemos que a obsessão de Hipólito pela perfeição da caçada, apresentado no prólogo, já aponta para um desequilíbrio da alma.*

Para Eleanora TOLA (2015, p. 6-7), nos versos iniciais é certo que Hipólito exhibe rastros de um caçador selvagem cujos movimentos ficarão inscritos na memória do espectador, tais como as apresentações circenses e as lutas dos gladiadores. A caçada é um ato que faz parte do culto à deusa Diana, culto este, que culmina no sacrifício das presas. A racionalidade e violência presente das palavras de Hipólito na descrição da caçada, que finaliza com morte prazerosa para o matador, já nos apontam para o *phatos* do herdeiro de Teseu.

Sêneca antecede o furor de Hipólito quando o torna caça e não mais caçador, pois a personagem possui um prazer desmedido pela arte da caça e isso o aprisiona. Diante dos rogos da madrasta, Hipólito sente-se acuado diante da caçadora que está à sua frente, no entanto, esta posição de presa não é o espaço adequado para um devoto de Diana. Sêneca então faz a inversão da cena. Hipólito torna-se violento e agarrando Fedra pelos cabelos, empunhando a espada, oferece a rainha em sacrifício à deusa da caça (v. 707-709):

En impudicum crine contorto caput
laeua reflexi: iustior numquam focus
datus tuis est sanguis, arquiteles dea.

Eis que tua cabeleira descarada eu inclino para trás,
com minha mão esquerda a torcer-lhe: nunca sangue mais justo
consagrou-se para os teus altares, ó deusa portadora do arco⁹.

O jovem caçador excessivamente racional do prólogo já não existe mais. Agora temos o caçador que no exórdio apresentava-se com resquícios de paixão pela caçada, tomado pelo furor contra a caça que se apresenta para tirar-lhe a razão. Hipólito age com violência diante da mulher que lhe ama. Transforma Fedra em caça nobre para oferecer à Diana.

A ira e a repugnância ficam manifestas na ação e nas palavras de Hipólito. Tomado pelo *Pathos*, Hipólito age com violência primitiva. Toda agressividade é exposta como se estivesse na floresta pronto para oferecer o sacrifício. Fedra será imolada como vítima sacrificial à deusa portadora do arco. A razão retoma e o jovem permite que Fedra viva, porque que tomada pela loucura, a rainha deseja a morte, já que não pode ter o enteado, mas a repugnância por Fedra e também pelas mulheres permanece. A espada que tocou o corpo de Fedra não tocará o corpo imaculado de Hipólito (v. 713-718), horrorizado e irado ele lança fora a espada contaminada, irremediavelmente maculada pelo contato com Fedra, logo a espada,

9. A partir deste ponto a tradução latina é de nossa autoria.

extensão do seu corpo virgem. Ainda com horror pelo acontecido, Hipólito apela para Tanais¹⁰, o deus-rio que detestava as mulheres, para purificação de seu corpo. Esqueceu Hipólito em seu rogo, a vingança que Vênus lançou sobre Tanais: o incesto. Fugir não é uma opção. Com um grito desesperado, Hipólito sai de cena: “O siluae, o ferae”, “Ó Selvas, ó feras!” (v. 718).

Não é a primeira vez que Hipólito manifesta seu ódio pelas mulheres. Em diálogo com a Ama em versos anteriores, a Nutriz o aconselha a gozar sua juventude, a frequentar a cidade, ir para civilização e conviver com os cidadãos. Hipólito responde a ama (vv. 483-564) que a cidade é o espaço para os vícios, fora dos muros da cidade o homem retorna a idade de ouro vivendo em harmonia com os deuses e com a natureza, é necessário deixar os palácios e adentrar as florestas (vv. 483-485), para fugir dos vícios e dos males. Ao final do discurso ele explicita o seu ódio pelas mulheres culpando-as de todo o mal que existe no mundo.

Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex
obsedit animos, huius incestae stupris
fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt
et uersa ab imo regna tot populos premunt (vv. 559-560).

Mas a mulher é a condutora dos males: artífice dos crimes,
persegue os espíritos, por causa de seus adultérios incestuosos,
tantas cidades fumegam, tantos povos fizeram guerras e reinos,
destruídos desde os fundamentos, atormentam tantos povos.

Enfatiza, nesta fala, o quanto a mulher é a grande causadora da infelicidade, dos crimes de adultério incestuosos, das guerras entre os povos. Ele acusa as madrastas de ser a pior de todas as feras. Finaliza o seu discurso afirmando que somente Medeia, a mulher de Egeu, faz de todas as mulheres um gênero terrível. Lembremos que Medeia é a avó materna de Hipólito, já que ela casa-se com Egeu e tornara madrasta de Teseu, ainda que por um curto período. Odiar as mulheres é um prazer para Hipólito. Perder a mãe é um consolo, pois assim ele pode odiar livremente todas as mulheres (vv. 578-579). O ódio de Hipólito às mulheres apresentado neste discurso, mostra o quão distante a personagem encontra-se da Stóia, já que para os estoicos é necessário extirpar toda e qualquer sensibilidade humana (ULLMANN, 1996, p. 27). Ora, até este momento Hipólito desconhece o amor de Fedra. É possível que ele profira este discurso em razão de sua devoção a deusa Diana, mas claro é que sua misoginia é irracional. Amar odiar as mulheres é deixar-se vencer pelo *pathos*.

O terceiro momento de furor de Hipólito acontece na narração do mensageiro no quarto ato. Hipólito ao abandonar a casa paterna amaldiçoa a sua terra e invoca o pai repetidamente, ou seja, amaldiçoa a sua pátria e confirma que é filho de Teseu. O grito pelo pai não é escutado por Teseu, mas é escutado por Netuno que responde com uma sonora tempestade. Para Teseu, Hipólito cometeu um *scelus nefas*, um crime hediondo ao estuprar a madrasta. É preciso expiar o crime cometido e romper com os laços de sangue, os vínculos parentais, pois Hipólito é um selvagem, um *monstrum*. A pedido de Teseu, que acreditou na mentira de Fedra e suplicou ao deus dos mares a morte imediata do filho, Netuno envia um monstro marinho e taurino para caçar Hipólito. O monstro, enviado por Netuno, é definido como um mal, bem maior que o medo, conforme os versos 1031-1034. As características do monstro marinho são especificadas em seguida como ambíguas e multiformes: o monstro enviado pelo mar é um misto de touro e de criatura gerada nas ondas, seu pescoço é azul marinho, possui enorme juba, os olhos vomitam fogo de um lado e do outro, o dorso é escamoso e suas medidas são maiores que uma baleia sendo capaz de destruir os navios mais velozes em alto mar (vv. 1036-1049).

10. Afrodite vingava-se de Tanais inspirando-lhe um amor incestuoso pela mãe (Grimal, 2014, p.427).

Novamente Hipólito é caça e caçador. Segundo o mensageiro, o touro surge das águas e os companheiros de Hipólito fogem assustados com a visão monstruosa e da possível catástrofe. O jovem príncipe, no entanto, enfrenta a fera não apenas em atos, mas também em palavras. Diante do monstro “taurimarinho” Hipólito fica só e desprovido do medo. Antes de partir para o duelo grita (vv. 1066-1067):

Haud frangit animum uanus hic terror meum;
nam mihi paternus uincere est tauros labor.

Esse fútil terror não destrói minha coragem,
na verdade é trabalho próprio de meu pai vencer os touros.

Novamente o clamor pelo pai. O pai que matou o minotauro, o pai é matador de monstros, logo o filho em sua arrogância, concebe-se como matador. Hipólito recusa o amor da filha de Minos, irmã do minotauro, que é filho do touro de Creta, presente do deus marinho. Netuno não poupa Hipólito, e ainda que ele seja corajoso, não é um herói como o pai Teseu. Se agisse racionalmente, Hipólito não enfrentaria o monstro marinho e não seria despedaçado pelo monstro. Mas tomado pelo furor, Hipólito sente-se protegido por Diana, deixa-se arrastar no conflito emocional entre a razão e a paixão pela caça que o leva a catástrofe. Os cavalos assustam-se e saem do controle do caçador que fica preso nas rédeas. Ao cair no precipício os cavalos levam o corpo de Hipólito que se despedaça na queda. O mensageiro nos conta detalhadamente como o corpo de Hipólito fica espalhado pela praia, temos o *sparagmós*, o dilaceramento da vítima. Os servos vagam pelo campo fúnebre com os cães que antes saíam com Hipólito em caçadas, agora estes cães rastreiam os membros de seu amo (vv. 1105-1108).

Bem ao gosto senequeano, temos vários pedaços do corpo de Hipólito enumerados por Teseu: a mão direita, a mão esquerda, um rosto que já tinha sido belo. A beleza selvagem de Hipólito está desintegrada, não há mais corpo, não há mais Hipólito, não há mais filho, apenas restos, membros destroçados, dilaceramento e sacrifício. Estes membros espalhados que são entregues a Teseu. Um corpo despedaçado pelo furor que Teseu, pai e algoz, tenta montar como se fosse um quebra-cabeça.

Entre a *ratio* e o furor encontra-se o trágico em Sêneca visto que a paixão deve ser evitada, abolida da alma em benefício da razão. A arrogância de Hipólito no tratamento que dá às mulheres deixa clara a perda da razão, a morte cruel a que é submetido graças ao monstro marinho enviado por Netuno atendendo ao pedido irado de Teseu acaba com o furor. A paixão venceu a razão. Quando Sêneca permite que a paixão impere em suas personagens ele garante o trágico. A peça termina de forma funesta, Teseu recolhe os pedaços do corpo de Hipólito, Fedra entra em cena com a espada de Hipólito, conta a verdade para Teseu acerca da inocência de Hipólito e mata-se sobre os pedaços do corpo do filho. O Coro ordena o funeral dos dois. Cabe ao pai, como consequência de sua irada ação enterrar o filho, o mesmo pai que suplicou aos deuses a morte do filho chora e lamenta, pois o seu pedido foi atendido. O homem é o responsável pelas suas ações porque “... a felicidade ou a infelicidade não tem origem nos acontecimentos do mundo, mas na alma dos homens” (CACCIALGIA, 1974, p. 81).

Em resumo percebemos que Hipólito é tomado pelo furor em três momentos específicos, no prólogo quando declara o amor em demasia à caçada, no ódio às mulheres antes e depois da confissão de Fedra e no enfrentamento ao monstro marinho enviado por Netuno. É este furor que o leva a morte, ao dilaceramento do corpo. Assim a catástrofe acontece. Para Sêneca o trágico está enraizado no próprio homem. Se o mal atinge o homem é porque ele o procura quando não age segundo a *ratio*. Deixando-se levar pelo *pathos* o homem jamais atingirá a felicidade, como o que aconteceu do Hipólito, pois sua tragédia é individual, sua morte, e coletiva, a morte do reino de Teseu. Esta é a minha leitura da reescritura romana que Sêneca faz do mito.

Referências

- BOYLE, A. J. *In Nature's Bonds: a Study of Seneca's Phaedra*, ANRW II.32.2: 1284–1347, 1985.
- BRÉHIER, É. *História da filosofia I/1*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- BRUN, J. *O estoicismo*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- CACCIAGLIA, Mario de, L'etica stoica Nei drammi di Seneca. *Rendiconti dell'Instituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze*. v. 108, 1974, p. 78-104.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Palameda, 2005.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca*. *Letras Clássicas* 3, 129-146, 1999.
- CARMO, Tereza P. *Didascálias no OEDIPVS de Sêneca*. 2006. 127p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Letras, Universidade federal de Minas Gerais.
- DUPONT, *Les monstres de Sénèque*. Paris, Bélin, 1995.
- DUPONT, F. Le prologue de la Phèdre de Sénèque. *REL* 69 (1991), pp. 124-135.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. MEC/FAE, 1992.
- GLARE, P. G. W. *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1982.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- LEBRUN *et alii*. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LEEMAN, A. D. Seneca's Phaedra as a Stoic Tragedy, en J. M. Bremer (ed.) *Miscellanea tragica in honorem*. J.C. Kamerbeek, Amsterdam, 1976, pp. 199-212.
- RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. *Fedra de Sêneca: discurso literário e perspectivas para um estudo filosófico*. 1992. 443p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- RICCI, Ângelo. *O teatro de Sêneca*. Porto Alegre: UFRGS, 1967. (Conferências, 2).
- RUSSO, M. *Stoicism. Sophia on-line Philosophy courses*. Disponível em: http://www.molloy.edu/academic/philosophy/sophia/ancient_lit/happiness/stoicism2.htm. Acesso em: 10/06/2017.
- SCHIESARO, A. *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge, 2003.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A. Notas para uma leitura da Phaedra de Sêneca. *Euphrosyne*, Lisboa, v. 12, 1983/84, p. 155-176.
- SÉNECA. *Tragédias. Tome II: Fedra – Edipo – Agamenón – Tiestes – Hércules em el Eta – Octavia*. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Madrid: Editorial Gredos, 1980. (Colección Biblioteca Clásica Gredos).
- SÉNÈQUE. *Tragédies. Tome I: Hercule furieux – Les Troyennes – Les Phéniciennes – Médée – Phèdre*. Trad. Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- TOLA, E. Configuraciones poéticas del furor en la Fedra de Sêneca. *Praesentia* 16, 2015.
- ULMANN, Reinoldo Aluysio. *O estoicismo romano: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, (Filosofia, 45).
- VEYNE, Paul. *Sêneca y el estoicismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.

O espaço-tempo do herói grego

Orlando Luiz de Araújo
Núcleo de Cultura Clássica – DLE – UFC

RESUMO

Era próprio dos heróis da Grécia arcaica e clássica não descurarem da sua condição honrosa, tampouco de questionarem o seu papel na guerra, na cidade, nas práticas sociais, como entrevemos, por exemplo, nos poemas épicos de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*. A despeito de, aparentemente, pouco problemático, e fácil de definir, o herói se esconde sob muitas máscaras, o que torna pertinente a pergunta o que é um herói grego. Seguindo o desenvolvimento do gênero na Grécia, buscamos definir o que seria um herói. Para isto, usamos como fontes os poemas homéricos, a poesia lírica de Tirteu e o teatro, especialmente, de Sófocles. O herói grego, visto como uma potência integrada à coletividade, será abordado na sua relação com o espaço e os objetos (o acampamento de guerra, o escudo, o palácio etc.), que o constituem enquanto tal, e com o tempo a (i)mortalidade, o cotidiano etc.).

PALAVRAS-CHAVE: Herói. Épico. Lírico. Dramático.

ABSTRACT

The heroes of archaic and classical Greece do not neglect their honorable condition, nor question their role in war, in the city or in social practices, as we see, for example, in the epic poems of Homer, *Iliad* and *Odyssey*. Despite seemingly little problematic, and easy to define, the hero hides under many masks, which makes pertinent the question what a Greek hero? Following the development of the literary genre in Greece, we sought to define what would be a hero. For this, we use as sources the Homeric poems, lyric poetry of Tyrtaeus and the theater of Sophocles. The Greek hero, seen as a power integrated to the collective, will be approached in his relation with space, objects, and with time.

KEYWORDS: Hero. Epic. Lyrical. Dramatic.

O que é um herói?

Não temos, de forma alguma, a pretensão de respondermos à pergunta *O que é um herói grego?* Ela deve ser vista muito mais como um ponto de partida retórico, para tratarmos da concepção de herói grego antigo – na sua figuração épica, lírica e dramática –, do que da reta de chegada em que o vencedor é coroado e venerado, como os atletas dos hinos triunfais de Píndaro. Como ilustração do herói, toma-

mos como exemplo o Canto XI da *Ilíada*, de Homero. Após um longo dia de batalha, com vitórias sobre os troianos, os aqueus, Odisseu e Titono, regozijam-se e oferecem sacrifícios à deusa Atena. No entanto, Zeus não consente aos aqueus um longo descanso e, mal surge a Aurora, envia-lhes a medonha Discórdia (Ἐριδα...ἀργαλέην, v. 3-4). Essa põe-se de pé junto à nau de Odisseu, que se encontrava no meio entre às de Aquiles e as de Ajax, o filho de Télamon. Ao colocar-se no centro, a deusa Discórdia poderá ser ouvida pelos guerreiros que se encontram nas duas extremidades, os quais confiam, grandemente, na força do braço e na própria virilidade.

A Discórdia é o ponto que une três grandes heróis: Aquiles, Odisseu e Ajax. Acordados e instados à ação, cada um toma sua posição na linha de combate: Aquiles, o melhor dos aqueus, Odisseu, o homem do *lógos*, e Ajax, a fortaleza inexpugnável dos gregos. Homero utiliza a discórdia (ἔρις) como o elemento estruturante do poema, que lhe permite continuar a narração do ponto que estava prestes a terminar: o regresso dos guerreiros à pátria, pois, ao ouvir o grito enorme e terrível (μέγα τε δεινόν v. 10) da deusa, a guerra lhes parece mais doce do que regressar à amada terra, e a narrativa de guerra prossegue.

A partir de um elemento bem concreto, a saber, os três heróis mencionados, Homero, externamente, organiza os eixos narrativos que lhe permitem dar continuidade e unidade ao poema, e, internamente, a figura de Agamêmnon, o chefe dos gregos na expedição a Troia, é o elo que se separa da Discórdia, que tem a função de dispersar os heróis, e, ao mesmo tempo, organizá-los na linha do combate, ordenando-lhes que se armem, sendo, ele próprio, o primeiro a vestir seu bronze reluzente (νῶροπα χαλκόν v. 16). O substantivo νῶροψ (o que é brilhante) seguido do atributo χαλκός introduz o aspecto físico e militar de Agamêmnon: a indumentária com adereços dourados, a descrição do escudo e as lanças brônzeas de pontas afiadas dão a dimensão, não apenas bélica e militar, mas também física, do guerreiro que as carrega.

Na *Ilíada*, o herói é, sem dúvida, alguém imbatível na guerra, capaz de tomar a decisão de lutar e que está sempre bem disposto e pronto para o combate, entretanto os deuses, em caso de necessidade, podem intervir – e farão –, para que a guerra não deixe de acontecer, como o grito da deusa Discórdia que impele os heróis ao combate. Para concederem honra ao rei de Micenas, as deusas Atena e Hera trovejam no Olimpo, torcendo por sua vitória e pela perdição de Heitor, o herói representante dos troianos. Mais um herói é introduzido na narração, desta feita, o inimigo dos gregos: Heitor, cuja estatura física e social é igual às dos gregos Ajax, Aquiles e Odisseu. A diferença se faz pela posição espacial em que cada um se encontra. Apesar de estarem em lados opostos, gregos e troianos buscam a glória imorredoura (*kléos*) a que todos os heróis da *Ilíada* perseguem. Apesar da imortalidade da mãe e da sua pequena invulnerabilidade, Aquiles sabe que morrerá jovem, mas a glória não o abandonará; Heitor, ao sair do palácio de Troia, deixando a esposa, o filho e os parentes, para combater com Aquiles, sabe, antecipadamente, que morrerá, mas isto não é razão para abandonar a busca pela glória que advirá da luta. Aqui, é preciso chamar a atenção para o “orgulho da poesia homérica” (Nagy, 1999, p. 38-39) que permite tanto a gregos quanto a troianos combaterem e morrerem para obter “a glória dos aqueus” (*Ilíada*, XI, 227).

O *kleós*, a glória imortal, é a categoria a que os heróis perseguem. Aquiles não é um dos melhores dos aqueus, ele é o ἄριστον Ἀχαιῶν (*Ilíada*, 1.244, 412; 14.271, 274), o melhor de quantos foram combater em Troia. Se todos os heróis perseguem-na, e se Aquiles é o melhor dos guerreiros gregos, o que são os seus pares que o acompanham em destreza e lhe equivalem na força? Na discussão com Agamêmnon, Aquiles se refere ao rei como alguém que reivindica ser o melhor dos aqueus (1.91; 2.82). No Catálogo das Naus, o narrador também canta Agamêmnon como o mais nobre (ἄριστος 2.580) que comandava a tropa mais numerosa dos soldados. Se o herói se define por sua participação no campo de batalha, na sua disposição para agir em combate e sua sagacidade na guerra, podemos afirmar que de quantos heróis foram a Troia todos, com exceção de um, talvez Tersites, possuam os requisitos que os erguem à categoria de herói. Logo, temos que nos interrogar como o poeta faz no Catálogo, inquirindo as Musas acerca de quem é o melhor dos homens: “Mas entre eles quem era o melhor diz-me agora tu, ó Musa” (2.761).

Nesse contexto, a distinção do poeta se faz entre cavalos e homens, selecionando-os dentre aqueles que foram os melhores que acompanharam os filhos de Atreu, Agamêmnon e Menelau, a Troia. Dentre os cavalos, os melhores são as éguas do filho de Feres, já para os homens, o poeta introduz um novo ἄριστος (2.768): Ajax, o filho de Télamon, que foi o melhor, enquanto Aquiles permanecia fora do combate ressentindo sua cólera, pois de longe Aquiles é o melhor (φέρτατος 2.769).

No Canto X, que ficou conhecido como a Dolonia, os aqueus planejam uma expedição contra os troianos, após deliberarem, antes de decidir quem acompanhará Diomedes, os dois Ajax se oferecem como voluntários, assim como Mérion, Antíloco, Menelau e, por fim, Odisseu (10.228-232). Agamêmnon dá a Diomedes o direito de escolher “o melhor (*áriston*, 10.236)” herói no grupo. Diomedes não pode escolher um homem menos bom, por uma questão de honra, ainda que o homem menos bom seja “mais real” (*basiléuteros* 10.239). Sem hesitar, Diomedes nomeia Odisseu alguém que excele no pensar (període noêsai 10.247), alguém que ele sabe que voltará são e salvo. Odisseu, assim, parece merecer o título de melhor dos aqueus, colocando-se ao lado de Aquiles e de Ajax. Mas como um homem *polýtropos*, exclama a Diomedes:

Tidida, não me louves nem repreendas em demasia.
Dizes coisas entre os Argivos que eles já sabem.
Mas vamos! Pois a noite se esvai e a aurora se aproxima;
os astros já avançaram e já passaram mais de dois terços
da noite: só nos resta agora a terceira parte. (*Ilíada*, 10.249-53)

Dizer coisas entre os Argivos que eles já sabem é o alerta que Odisseu faz a Diomedes para que esse não leve coruja a Atenas. Em outras palavras, é como se Odisseu dissesse, no interior da narração, que os gregos conhecem a tradição que o elogia. Como o homem da palavra e da meditação, Odisseu exorta Diomedes à ação, deixando o exagero do elogio para outro momento, ou outro gênero, não cabendo, em um poema de guerra, fazer o elogio pessoal. De um lado, é como se Odisseu reivindicasse o reconhecimento da sua excelência em outro poema, de outro, Homero vai cantá-lo na *Odisseia*, onde o herói é, verdadeiramente, o *áristos Akhaiōn*, o melhor dos aqueus.

No Canto XI da *Odisseia*, ao encontrar Aquiles no Hades, Odisseu se refere a Aquiles como o melhor dos Aqueus, abrindo mão do título que lhe fora dado pelo poeta. Mas Aquiles parece não estar satisfeito com o título e reivindica para si a vida de Odisseu, dito de outro modo, parece reivindicar, também na *Odisseia*, o papel de melhor dos Aqueus, quando este cabe a Odisseu, já que o poema canta as glórias de Odisseu e sua tentativa de voltar a casa.

Odisseu é uma figura controversa por ser o homem da linguagem. Diferentemente de Aquiles e Ajax, ele põe as questões que lhe são razoáveis e lucrativas, assim ele se aproxima da subjetividade que emergirá com os poetas líricos gregos, mormente Calino e Tirteu, que cantarão a seriedade da guerra, fazendo o elogio necessário, mas também de Arquíloco, com sua verve satírica, que entre o general e o homem zambro, elegerá o segundo, desde que se ponha a salvo. Odisseu constrói sua fama como o melhor dos aqueus não pelo que ele faz em Troia, mas pelo que faz na *Odisseia*. Tirteu, o poeta lírico, exorta o herói, agora já refletido, a pensar a fronteira da vida e da morte, da morte no campo de batalha, mas a honra e a glória perene por ter defendido a pátria:

Eia! Combatei, juntos nos navios! Caso algum de vós
Seja golpeado ou ferido e encontre a morte e a sina,
Que morra! Não é vergonha p'ra quem defende a pátria
Ser morto! (495)¹

1. Tradução de Rafael Brunhara.

Se em Homero, como bem observa Snell (1992, p. 43), não há “uma reflexão genuína, um diálogo da alma consigo mesma”, pois “os homens homéricos ainda não despertaram para a consciência de possuir na sua própria alma a origem das suas próprias forças, não pretendem atrair tais forças mediante quaisquer práticas mágicas, mas recebem-nas de um modo completamente natural como dons dos deuses” (1975, 46). “Em Homero, não são os pobres e os fracos que se encontram mais perto de Deus, mas os fortes e os poderosos; o abandonado de Deus, isto é, o que está afastado dos deuses e deles não recebe dom algum, é Tersites”, o herói da exceção em tudo na *Iliada*, pois tem a covardia que repugna os heróis, é excessivo nas reclamações, enfim, destoa dos heróis que, como acentua Vernant, se inscrevem no ideal da “bela morte” como fonte das suas ações, não lhe cabendo o tremor, nem o temor.

Se Aquiles, Odisseu e Ajax são destemidos na *Iliada* e na *Odisseia*, podendo cada um a seu turno ser considerado o melhor dos aqueus, na produção literária posterior, esses heróis assumem feições distintas da homérica. Ajax é o herói de temperamento épico que é arrastado pela morte, por se recusar a viver em um mundo cujos valores destoam daqueles do mundo da epopeia; Aquiles reaparece na tradição trágica, mas sua dimensão não excede a do herói épico, cuja brevidade da vida lhe trouxe o reconhecimento, restando-lhe apenas um papel secundário na produção subsequente; já Odisseu, como o homem do cálculo, continua tecendo histórias quer como o narrador dos feácios, na *Odisseia*, quer como intruso na história alheia, como vemos no *Filoctetes*, de Sófocles, e a tentativa de roubar as armas do herói homônimo da peça.

O projeto dos heróis da Grécia arcaica e clássica parece ser o de não estarem sozinhos, mas, quer na vida, quer na morte, serem lembrados. O que é um herói grego? A pergunta se faz para definir o que seria um herói grego em todos os seus estados e dimensões heroicas. Poderíamos mesmo afirmar que eles são tanto os heróis das narrativas mitológicas, quanto aqueles que se constituem como produtos literários inscritos num contexto cultural determinado. O herói grego, encarado como uma potência integrada a diferentes formas literárias, pode ser abordado em sua relação com o espaço no qual se insere (o retorno de Agamêmnon ao palácio, e a volta de Odisseu a Ítaca são modelos proeminentes) e no tempo, como o encontro de Odisseu e Aquiles no Hades, a grande diferença do herói homérico para o herói trágico, por exemplo, tem Ajax como paradigma. Enfim, a partir da noção de herói, podemos discutir as comunidades humanas (a família, a cidade, as práticas sociais) ou as formas pelas quais o herói aparece aos homens e como eles podem ser representados ao lado do humano, visto que são semideuses ou quase imortais.

Como leitor ou ouvinte dos poemas homéricos, sabemos que Troia será destruída, que Heitor será morto, que Aquiles, mesmo imortal, será morto. Sabemos, antecipadamente, que Troia será destruída; mas muito mais grave ainda é a consciência/ dos troianos de que a desgraça será coletiva, é a certeza de que a cidade está destinada ao desaparecimento, incorporando, de alguma maneira, a morte. Agamêmnon sabe que Troia cairá, mas Heitor parece não se preocupar com isto, diz a Andrômaca, sua esposa:

Todas essas coisas, mulher, me preocupam; mas muito eu me envergonharia dos Troianos e das Troianas de longos vestidos, se tal como um covarde me mantivesse longe da guerra. Nem meu coração tal consentiria, pois aprendi a ser sempre corajoso e a combater entre os dianteiros dos Troianos, esforçando-me pelo grande renome de meu pai e pelo meu. (6.441-46)

Recorrendo ao célebre nome do pai, à imagem do sentimento de vergonha do herói que, de forma covarde, foge da guerra, e ao aprendizagem – sempre voltado para a virtude guerreira –, Heitor constrói sua imagem heróica. Sua estatura heróica consiste na sua dimensão de homem corajoso. Tal dimensão o torna livre, tema que, verdadeiramente, lhe preocupa, pois sabe que chegará o dia em que a sacra Troia será destruída:

Mas não é tanto o sofrimento futuro dos Troianos que me importa,
nem da própria Hécuba, nem do rei Príamo,
nem dos meus irmãos, que muitos e valentes tombarão
na poeira devido à violência de homens inimigos –
muito mais me importa o teu sofrimento, quando em lágrimas
fores levada por um dos Aqueus vestidos de bronze,
privada da liberdade que vives no dia a dia:
em Argos tecerás ao tear, às ordens de outra mulher;
ou então, contrariada, levarás água da Messeida ou da Hipereia,
pois uma forte necessidade terá se abatido sobre ti. (6.450-58)

A consciência de que somente a coragem e a disposição para o combate não são capazes de salvar a si mesmo e evitar a violência contra as mulheres troianas entra na composição do que é ser um herói grego. Apesar da força, Heitor sabe que não será capaz de evitar o sofrimento dos que ama, especialmente, a degradação física e moral daquelas que se tornarão escravas dos gregos.

Aqui, parece-nos estar uma possível resposta para a pergunta *O que é um herói grego?* Mais do que o medo da morte, o herói teme a perda da liberdade, o aniquilamento pela perda do direito de ser chefe da sua própria armada e rei do seu próprio trono. Heitor sabe que morrerá, pois a vida é efêmera, mas não suporta a ideia de que sua esposa seja escrava de um grego. Nas palavras de Heitor, encontramos o eco de uma longa tradição que aparece nas páginas do historiador Heródoto, quando um grego interpela um persa e o censura dizendo que este desconhece o que é ser grego, visto que desconhece o sentimento de liberdade e o que é ser livre. Mais ainda, o herói não é apenas o homem dos grandes e maravilhosos feitos, mas é aquele que alguma importância e vantagem trouxe para a cidade, permitindo que o povo do lugar o possa cultuar no centro cívico da comunidade.

Para finalizar, o herói é aquele que se coloca entre o humano e o divino, mas que pertence a ambos. Dito de outra forma, não seria o mesmo que se colocar entre o deus e o animal, como Aristóteles coloca o homem? A partir daqui, outra pergunta à maneira socrática, mas o que é o homem? Não é esta a pergunta de Sócrates a Alcibíades acerca da natureza humana, a que esse responde não sei? Mas o poeta, talvez mais ousado do que o filósofo, arrisca dizer o que é o homem, se não na sua totalidade, pelo menos no que ele tende a ser: de todos os animais, o mais extraordinário, mas também, no contexto da *Antígona* de Sófocles, o mais terrível. E quem são, no contexto da *Ilíada* e da *Odisseia* os mais terríveis, por serem os mais extraordinários diante da busca pelo *kléos*, a glória imortal, senão Aquiles, na *Ilíada*, e Odisseu, na *Odisseia*, mas Heitor, como o homem sem nenhuma proteção, também não é um dos melhores na sua humanidade, especialmente no que ela tem de heroica? Assim, retomamos a pergunta *O que é um herói grego, afinal?* Não é aquele que é cantado pelo poeta, porque este ouviu o canto da boca das Musas?

Referências

- BRUNHARA, Rafael. *As elegias de Tirteu: Poesia e performance na Esparta arcaica*. São Paulo: Humanitas, 2014.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguins Classics Companhia das Letras, 2011.

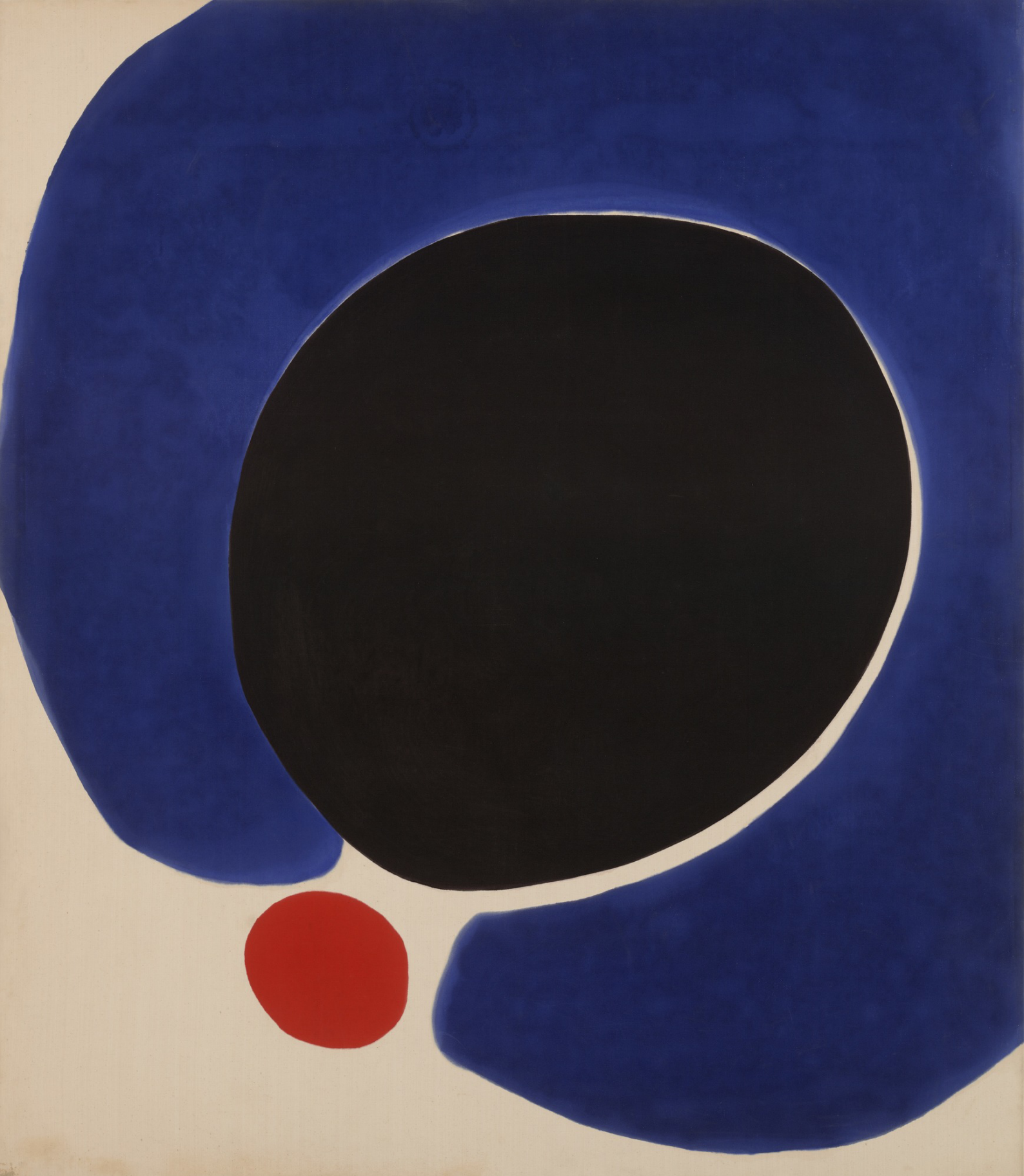
NAGY, Gregory. *The best of achaeans: Concepts of the hero in archaic greek poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.

SINEUX, Pierre. *Qu'est-ce qu'un dieu grec?*. Paris: Klincksieck. 2006.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mara Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.

*Recebido em 25 de agosto de 2017.
Aprovado em 25 de novembro de 2017.*



Cleopatra Flesh (1962), de Jules Olitski - Pintura de polímero sintético sobre tela (264.2 x 228.3 cm)
Acervo do MoMA - Museu de Arte Moderna, Manhattan/New York City - www.moma.org



GeFeLit | Grupo de estudos em Filosofia e Literatura

UFS | Universidade Federal de Sergipe

CNPq | Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico