

# Ficção e Memória

Estudos de Poética,  
Retórica e Literatura

Marcelo Lachat  
Natali Fabiana da Costa e Silva  
Organizadores



# **Ficção e Memória**

**Estudos de Poética,  
Retórica e Literatura**

Copyright © 2017, Autores

**Reitora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Superti

**Vice-Reitora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adelma das Neves Nunes Barros Mendes

**Pró-Reitora de Administração:** Wilma Gomes Silva Monteiro

**Pró-Reitor de Planejamento:** Prof. MSc. Allan Jasper Rocha Mendes

**Pró-Reitor de Gestão de Pessoas:** Emanuelle Silva Barbosa

**Pró-Reitora de Ensino de Graduação:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Margareth Guerra dos Santos

**Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Cristina Guimarães Queiroz Simões

**Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias:** Prof. Dr. Rafael Pontes Lima

**Pró-Reitor de Cooperação e Relações Interinstitucionais:** Prof. Dr. Paulo Gustavo Pellegrino Correa

**Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá**

Tiago Luedy Silva

**Editor-Chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá**

Fernando Castro Amoras

#### Conselho Editorial

Ana Paula Cinta	Luis Henrique Rambo
Artemis Socorro do N. Rodrigues	Marcus André de Souza Cardoso da Silva
César Augusto Mathias de Alencar	Maria de Fátima Garcia dos Santos
Cláudia Maria do Socorro C. F. Chelala	Patrícia Helena Turola Takamatsu
Daize Fernanda Wagner Silva	Patrícia Rocha Chaves
Elinaldo da Conceição dos Santos	Robson Antonio Tavares Costa
Elizabeth Machado Barbosa	Rosilene de Oliveira Furtado
Elza Caroline Alves Muller	Simone de Almeida Delphim Leal
Jacks de Mello Andrade Junior	Tiago Luedy Silva
José Walter Cárdenas Sotil	

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F444f Ficção e memória: estudos de poética, retórica e literatura / Marcelo Lachat, Natali Fabiana da Costa e Silva (organizadores) – Macapá : UNIFAP, 2017.  
240 p.  
Modo de Acesso: <www2.unifap.br/editora>  
ISBN: 978-85-62359-90-3  
1. Poética. 2. Retórica. 3. Literatura. I. Marcelo Lachat. II. Natali Fabiana da Costa e Silva. III. Universidade Federal do Amapá. IV. Título.

CDD: 800

#### Capa e Projeto Gráfico

Larri Pereira



Editora da Universidade Federal do Amapá

Site: [www2.unifap.br/editora](http://www2.unifap.br/editora) | E-mail: [editora@unifap.br](mailto:editora@unifap.br)

Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, Campus Marco Zero do Equador  
Macapá-AP, CEP: 68.903-419

# Ficção e Memória

Estudos de Poética,  
Retórica e Literatura

Marcelo Lachat  
Natali Fabiana da Costa e Silva  
Organizadores





## Sumário

Apresentação .....	7
Teatro da Memória: monumento “barroco” e retórica .....	9
<i>João Adolfo Hansen</i>	
O Intelectual e as áreas periféricas.....	33
<i>Luiz Costa Lima</i>	
O <i>Labirinto Cúbico</i> de Penhafiel e o <i>Homo Quadratus</i> .....	43
<i>Marcello Moreira</i>	
Ficção para deleite e desengano do mundo: os <i>Apólogos Dialogais</i> de D. Francisco Manuel de Melo .....	61
<i>Marcelo Lachat</i>	
Em nome do Pai, a Ilumiara contra a cruel Moça Caetana .....	81
<i>Marcos Paulo Torres Pereira</i>	
Dimensões das antiguidades na obra de Mário Faustino .....	103
<i>Maria do Socorro Fernandes de Carvalho</i>	
O papel da memória nas travessias de um narrador.....	121
<i>Maria Lúcia Outeiro Fernandes</i>	
Fluxo de consciência: uma poética da solidão .....	145
<i>Natali Fabiana da Costa e Silva</i>	
Notas sobre a construção ficcional da memória em <i>Diário da queda</i> , de Michel Laub.....	165
<i>Rejane Cristina Rocha</i>	
Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? / Materialidade do texto e expectativas de leitura. Concordâncias ou discordâncias? .....	182
<i>Roger Chartier</i>	
Ambiguidade, paradoxo, dupla injunção: imagens que atraíam.....	213
<i>Suzi Frankl Sperber</i>	
Sobre os autores .....	235



## Apresentação

Esta obra nasceu de um intento ousado: é fruto do convite a professores-pesquisadores consolidados no campo acadêmico que, não raras vezes, serviram e servem de fonte para as pesquisas realizadas por nós, organizadores da coletânea. Ela é, portanto, diálogo entre a nossa admiração e a generosidade dos autores que a compõem.

Assim originado, este livro tem como foco discussões sobre ficção e memória em diferentes “tempos”, abarcando questões de poética, retórica e literatura, mas sem a preocupação de uma historiografia literária tradicional ou de supostas continuidades ou rupturas cronológicas. Embora com um tema geral definido, esta obra é composta por textos que discorrem, livremente, acerca de assuntos específicos escolhidos pelos autores. Por isso, não apresentamos cada um desses textos, mas convidamos à sua leitura, pois resumi-los, parafraseá-los ou comentá-los seria limitar o alcance de suas próprias apresentações. Também por isso, dispomos os estudos seguindo, tão somente, a ordem alfabética dos nomes dos autores.

*Ficção e Memória: Estudos de Poética, Retórica e Literatura* é, enfim, uma coletânea de textos que se organiza pelas leituras que dela, em conjunto, possam ser feitas e pelas relações que entre eles possam (ou não) ser observadas. Daí a necessária brevidade destas nossas palavras iniciais, para que os estudos que se seguem, livres, falem por si.

*Marcelo Lachat  
Natali Fabiana da Costa e Silva*





---

## Teatro da Memória: monumento “barroco” e retórica<sup>1</sup>

---

João Adolfo Hansen

Neste seminário sobre “monumento barroco”, vou tratar de alguns princípios que regulam as práticas de representação do longo século XVII luso-brasileiro (1580-1750), para depois comentar um texto português de 1737, que descreve um monumento. Começo lembrando que nesse tempo a doutrina das artes é aristotélico-escolástica, sendo prescrita como sistema regrado de operações dialético-retóricas de definição, análise e ornamentação das matérias representadas nas obras. É uma *técnica* – não uma “estética” – que regula os efeitos artísticos, funcionando como o *saber-fazer* de uma instituição anônima e coletiva de lugares-comuns, argumentos e ornatos aplicados segundo os vários decoros e verossímeis de gêneros integrados às práticas de celebração da hierarquia. Nesse tempo, o estilo é prescritivo e funda-se em pressupostos miméticos: a representação emula modelos ou autoridades.

O texto português de 1737 que referi encontra-se no *Códice 677- Papéis Vários*, dos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e descreve um monumento a ser levantado em louvor do rei D. João V, de Portugal. Como é costumeiro nos textos desse tempo, tem um título longo: *Descripçam da Engenhosa Maquina, em que para memoria dos seculos se colloca a marmorea estatua do sempre magnifico Rei, e Senhor nosso D. João V. Inventada, e delineada por João Antonio Belline de Padua Escultor, e Arquitecto*<sup>2</sup>. É um texto descritivo caracterizado por técnicas retóricas da *evidentia* que compõe visualizações de cenas e objetos; no caso, a descrição segue um eixo imaginário de baixo para cima, ou do soco da obra para o obelisco que a encima, acumulando descrições das partes intermediárias. O autor do projeto, Giovanni Bellini, foi um dos principais arquitetos italianos divulgadores do estilo escultórico de Bernini no reinado de D. João V. Dentre as várias obras que produziu imitando Bernini, talvez a mais bem realizada seja o Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, posto em 1747 na Igreja Jesuítica de Santarém.

Proponho o texto que descreve o monumento porque fornece informações sobre modos históricos de representar e critérios da interpretação contemporânea

---

1 Texto falado no seminário Teoria do Monumento Barroco organizado pelo Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP, em julho de 1994.

2 Veja-se o fac-símile anexo (nota dos organizadores).

que devem ser considerados quando se trabalha a representação do Antigo Estado português em chave histórica. Por exemplo, chamo-lhes a atenção para o fato de o monumento ser definido como “máquina”. Com o nome, indica-se o artifício (*mekhané*) e sua indústria: a obra transforma certas matérias, compõe-nas harmonicamente em suas partes integradas e funciona operando certos efeitos, como dispositivo de produção da presença soberana do Estado monárquico português. Na máquina, a imagem de D. João V aparece ladeada de inscrições latinas – a da direita afirma a força do rei, declarando que a “triumfante arquitetura” é erguida para a memória perpétua do Bragança com que a dinastia atinge o esplendor; a da esquerda propõe a fecundidade, figurada nas águas que irrigam a terra. Caracterizada pela força, soberania e fecundidade, a significação da representação plástica da figura do rei é homóloga dos significados das inscrições latinas. Assim, o “relâmpago de fogo na mão direita” faz de D. João V uma espécie bélica de novo Júpiter, enquanto o “escudo com a Divina pomba” na esquerda alegoriza a difusão caridosa da Fé católica pelas armas de Cristo. Sobre o cavalo épico, o Rei coroado pisa os “Bárbaros cegos”, numa figuração do imperialismo da “política católica” portuguesa, significando “Senhorio do mundo”, novamente traduzido em latim, nas duas medalhas esculpidas com batalhas marítimas e terrestres: “João V. Rei de Portugal e Potentíssimo Senhor da África e Índias, vencedor dos Bárbaros. Que, como ótimo e máximo em todo o Orbe de todas as terras é conhecido e venerado”. Outras inscrições, triunfos, troféus e emblemas aparecem, como as alegorias da América, da África e da Ásia. Todas se integram no retrato encomiástico em que, dominando tudo, a Cruz da Ordem de Cristo com o lema de Constantino, *In hoc signo vinces*, declara a vocação católica do Império Português.

Na representação que hoje é classificada como “barroca”, tais efeitos eram chamados de “o belo eficaz”. Sua doutrina pressupunha que os estilos aplicados para os produzir evidenciavam nas formas plásticas e discursivas a proporção decorosa do juízo do autor que os tinha inventado. A representação era tida como harmonicamente proporcionada e adequada, ensinando, agradando e persuadindo, quando a memória do público se fazia sinônima de seus signos, numa função de reconhecimento. É o que o adjetivo “engenhosa”, em “engenhosa máquina”, permite inferir, pois indica os procedimentos de invenção do objeto. Assim, o adjetivo significa que a máquina a que se aplica resulta de operações intelectuais definidas então como *perspicuidade* e *versatilidade*. Por *perspicuidade*, entendia-se a capacidade lógico-dialética de penetração e análise do assunto a ser representado – no caso, a instituição real corporificada no Rei D. João V. Pela aplicação das dez categorias aristotélicas à matéria, a perspicuidade a dividia, operando classificações, definições, distinções, semelhanças, diferenças etc., que esquematizava, como

classes de conceitos a serem ornados como substância metafísica, substância física, qualidade, quantidade, ação, paixão, lugar, relação, modo, hábito. No caso, por exemplo, classificado como substância, D. João V é “homem”, “alma”, “pessoa mística”; como qualidade, é “ótimo”, “heroico”, “católico”; como ação, “vitorioso nas guerras”, “difusor da civilização contrarreformada”; como quantidade, “rico”, “possuidor de conquistas” etc. A *versatilidade* era a capacidade retórica de relacionar as classes de conceitos esquematizados pela perspicuidade uns aos outros e ao todo da peça por meio da analogia, que produzia efeitos *agudos*, como metáforas ou alegorias que emulavam, ou seja, que imitavam e superavam outras do mesmo gênero. No caso do monumento, a versatilidade compunha agudezas de pedra, cujo artifício devia ser imediatamente entendido pelos discretos da época, como o documento pretende: por exemplo, o pedestal de ordem coríntia com dois cativos acorrentados significaria “despojos régios... Persa um, e Africano outro”. Não sendo tão facilmente entendidas pela plebe dos não-doutos, que provavelmente não conheceriam todas as referências retórico-poéticas citadas, assim mesmo as agudezas deviam impor-se pelos efeitos de maravilhamento do artifício, sendo admiradas por todos segundo várias razões e apropriações. No caso, o acúmulo de elementos, a amplificação, a tradução do plástico pelo discurso e vice-versa visavam o efeito persuasivo.

Como diziam os autores do século XVII, um dos fins das artes é persuadir coisas civis com a suavidade da imitação. Para se obter o efeito persuasivo, os signos plásticos e verbais também nesse caso são aplicados como silogismo poético ou entimema operando com “coisas civis” que interessam à República. O entimema é uma forma de pensamento que, pela comparação de dois termos por meio de uma semelhança comum a ambos, propõe uma conclusão metafórica: se o leão é um animal forte e se Aquiles é um guerreiro forte, pode-se dizer que “Aquiles é um leão”. O argumento ornado pelas imagens e discursos é entendido como metáfora de base e geralmente é figurado segundo uma analogia de proporção, em que  $A:B::C:D$ . Por exemplo, esculpe-se ou desenha-se um ouriço para significar que, assim como tem espinhos e fere os inimigos de perto e de longe, o homem ou o reino metaforizados pela sua imagem têm armas e com elas ferem inimigos de perto e de longe; uma palmeira significa a vitória; o pelicano bicando o próprio coração ou as patas é o amor divino; uma rosa, a Virgem Maria etc. Da mesma maneira, se Medusa petrifica os que a olham, a representação de Perseu com a cabeça de serpentes estampada no escudo aparece no monumento para “deixar imóveis como pedras de admirados, aos que com menos respeito quiserem olhar mal o fabricado”. Todos os detalhes, mínimos que sejam, obedecem a um cálculo preciso que os integra com proporção. No século XVII e ainda no XVIII, esses signos eram aplicados segundo uma técnica interpretada aristotelicamente,

como disse no início. Basicamente, ela especificava três espécies de diferenças entre os signos: a diferença era *material* e consistia em se utilizar figura plástica ou em se utilizar palavra. Na *Descriçãam* do monumento de D. João V, usam-se palavras em latim e figuração plástica equivalente e óbvia. Outra diferença era *final* e consistia em se significar algo universal ou particular, moral ou físico com os signos. No caso, são representadas tanto coisas que então eram universais (a Fé católica, o Império, o regime monárquico, a sociedade de ordens), ou particulares (vitórias de D. João V), morais (as virtudes políticas do rei) e físicas (as terras portuguesas). A terceira diferença era *formal* e consistia em se saber se o signo estava sendo utilizado como mero elemento discreto, diferencial, ou já como uma proposição, um enunciado ou um argumento.

Entre os textos que então fornecem esses tópicos e procedimentos, lembro o tratado de Lomazzo sobre as pinturas convenientes para túmulos, cemitérios, templos, consistórios e lugares de dignidade, como palácios reais ou igrejas subterrâneas e outros lugares melancólicos (Lomazzo, 1971); também os tratados de arquitetura de Palladio e Scamozzi, que retomam Alberti e Vitruvius (Palladio; Scamozzi, 1971). Os textos de Gilio, *Due Dialogi*, de 1564; de Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, de 1582; e de Possevino, *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, de 1595, são úteis para elucidar certas disposições contrarreformistas da representação desse tempo (Gilio; Paleotti; Possevino, 1971)<sup>3</sup> na Itália, na Espanha e em Portugal, principalmente nas passagens em que Gilio censura a *maniera* de Michelangelo e êmulos. Gilio propõe que os efeitos fantásticos daqueles que chama de “pintores poetas”, os pintores hoje classificados como “maneiristas”, que pintam segundo a imaginação, sejam substituídos pela adequação icástica da representação produzida por “pintores historiadores”, que imitam casos de narrativas da história sacra. A mudança proposta por Gilio especifica o programa artístico da Contra-Reforma: a teologia passa a orientar a representação. É ela que, cem anos depois, fundamenta no *Sermão da Sexagésima* a censura de Vieira ao fantástico da oratória culta dos dominicanos rivais, propondo a teologia como modelo icástico da pregação adequada à dilatação da Fé e do Império. No caso do monumento, as metáforas e alegorias são transparentes e orientadas nesse sentido de integração político-teológica: fundem a força bélica com a caridade

---

3 Cf., por exemplo, PALEOTTI: “Concluimos que, com respeito à pessoa pública, é lícito ao príncipe erigir para si mesmo a estátua, não sendo os seus méritos ou deméritos que o tornem digno ou indigno da mesma, mas nuamente se refere à autoridade régia e potência pública, às quais convém tal prerrogativa, como também o portar a veste de brocado não depende da virtude ou da bondade do senhor, mas da dignidade ou grau que tem” in BAROCCHI, Paola. Op. cit., caps. XVII/XVIII.

católica na soberania da “pessoa mística” do rei, figurando a aliança de temporal e espiritual que faz de D. João V o rei querido pela Providência para guiar o Império Português como braço direito de Roma- o que se vê, por exemplo, na alegoria dos anjos custódios que o guardam.

Quanto a Paleotti, pode ser útil lembrar passagens em que discute os modos de compor retratos de amantes, santos, hereges e também retratos públicos e particulares de poderosos, afirmando que a soberania do reino torna lícito que o Príncipe ordene a elevação de monumentos celebratórios da pessoa real, não importa que sua pessoa particular seja boa ou má. Aplicado ao louvor da *persona mystica* estudada por Kantorowicz em seu texto clássico sobre a “dupla pessoa do rei”<sup>4</sup>, o texto de Paleotti evidencia algumas funções contrarreformadas das artes aplicadas à propaganda do poder.

No caso luso-brasileiro, arquitetos, escultores, pintores e poetas chamados para realizar o monumento pensavam sua invenção, sua disposição e ornamentação como metáfora espacializada. O monumento é um emblema posto em pé e, como alegoria, figura um conceito heróico ou nobre. Ou, como se lê no texto, “a braveza do Lusitano ânimo”. Para projetá-lo, os autores recorriam a um fundo comum de temas e formas, que achavam em autoridades do que se poderia chamar uma poética do *ut pictura poesis* ou uma doutrina da produção de objetos simultaneamente plásticos, pictóricos e discursivos.

Para isso, os autores de monumentos hoje ditos “barrocos” reativam a ideia horaciana de que a visão é mais impressionável que o ouvido, recuperando também o sentido antigo do verbo grego *graphein*, *desenhar/escrever*. Segundo esse sentido antigo, o *desenho* é a forma que o juízo do artífice assume quando é iluminado pela luz natural da Graça do Verbo divino, que aconselha o bem da forma como ordem proporcionada ao fim para o qual é feita. Acreditam, como Possevino, que *disegno: segno di Dio*, “desenho: signo de Deus”, pressupondo que a representação exterior das artes é um *desenho* cuja forma explicita o *designio* interno do juízo do autor iluminado pela luz da Graça como *signo de Deus*.

Sempre pressupondo que as semelhanças das imagens e discursos aplicados é análoga ou participativa, os autores luso-brasileiros de monumentos dos séculos XVII e XVIII também tratam das três espécies de signos que representam exteriormente a representação interna do *desenho*. Num primeiro caso, supõem que uma coisa determinada pode significar outra por mera convenção: por exemplo, a roupa púrpura significa a guerra, mas também a santidade; alguém figurado como Netuno, como no retrato de Andrea Doria pintado por Bronzino, é um almirante; as mãos cruzadas no peito e o olhar dirigido para si mesmo

---

4 KANTOROWICZ, 1989.

significam santidade; uma pluma à direita, partido guelfo; à esquerda, gibelino. No caso do texto em questão, são inúmeras essas convenções: cavalo pisando homens significa triunfo da fé católica sobre a heresia; cruz gravada no globo, o destino católico do universo; a coroa, domínio; o elefante, prudência etc.

Um segundo modo de relação dos signos consiste em fazer que a coisa representada signifique por certa conexão estabelecida entre a forma significante e o conceito significado: por exemplo, a pena e as letras, o leito e o ócio. No caso do monumento de D. João V, a lança de Minerva significa as ciências, a espada implica a guerra, o raio remete ao poder etc. Em terceiro, algumas coisas podem significar outras por semelhança entre algo físico e moral: por exemplo, a âncora que imobiliza o navio significa a constância do auto-domínio das paixões; o arminho, animal que prefere morrer a sujar o pelo, significa o ânimo gentil que prefere morrer a agir mal; o ouriço, as virtudes heróicas ofensivas e defensivas; a águia, atributo de Júpiter, a soberania real e o poder. No caso, o obelisco que encima o monumento descrito significa a elevação das virtudes reais, coroadas no alto pela Justiça, pela Fama e pela Vitória...

Como construção espacial, o monumento é obra relacionada à arquitetura, à escultura e à pintura; como metáfora ou alegoria plástica, é modelado por lugares-comuns retóricos da memória de casos discursivos da história e da poesia. É produzido para ser simultaneamente visto e lido e, como disse, nele são integrados discursos e artes pictóricas e plásticas. Textos básicos, que necessariamente devem ser retomados, pois fornecem lugares-comuns da memória anônima dramatizada, são a *Retórica*, de Aristóteles; a *Retórica para Herênio*, do Anônimo; o *de Oratore*, de Cícero; e a *Institutio oratoria*, de Quintiliano. Como se sabe, no século XV os lugares-comuns da invenção dessas obras foram atualizados platonicamente na interpretação dos hieróglifos egípcios feita pelos florentinos da Academia de Careggi, como Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Então, o hieróglifo foi entendido por eles como a visualização total e simultânea da Ideia platônica, sendo proposto como ícone ou imagem cuja simultaneidade é superior à sucessividade temporal do discurso. Na interpretação metafísica, que foi corrente até Champollion decifrar a Pedra de Roseta, a simultaneidade espacial do hieróglifo alegoriza a contemplação das essências: ele é uma Ideia platônica que se torna sensível. Recuperando a noção de que o hieróglifo é uma síntese temporal, para representar hieroglificamente um verso de um poeta latino, como “A dura morte derruba tanto os velhos quanto os jovens”, os artífices do século XVII representariam um diamante, uma foice, uma cara de idoso, uma de jovem e um ramo de louro, reciclando a antiga técnica das medalhas romanas. Na de Otaviano, por exemplo, um crocodilo desenhado significava o Egito submetido por Roma.

A apropriação dessa interpretação do hieróglifo pelos autores dos séculos XVII e XVIII faz com que a simultaneidade dos elementos aplicados na obra seja também a simultaneidade espacial *legível* de uma escritura feita com imagens e que é interpretável como uma figura porque a espacialidade tem ordenação retórica como entimema. No caso, é preciso que se imagine a relação simultânea de *plástico/discurso*, que é própria do *ut pictura poesis*, pela qual o monumento é concebido como um hieróglifo de pedra, simultaneamente escrita que se vê e imagem que se lê. Seu suporte teórico-doutrinário é uma “arquitetura mental” de lugares-comuns da memória anônima e coletiva de usos consagrados que novamente são dados em espetáculo. Bernini, citado por Bellini no uso de um elefante traduzido com a letra *Prudentia virtutum Princeps est*, “A prudência é a principal das virtudes”, idealizou em 1667 a colocação, na Piazza della Minerva, em Roma, de um obelisco egípcio sobre o dorso de um elefante esculpido por Ercole Ferrara. A imagem do elefante alegoriza a virtude ético-política da prudência e seus complementos, a memória e a paciência. No século XVII, os hieróglifos<sup>5</sup> egípcios ainda eram considerados uma escritura sagrada monumental, como se pode ler na interpretação deles feita pelo Padre Athanasius Kircher<sup>6</sup>. Pensando na simultaneidade da percepção da forma do hieróglifo egípcio, Alberti já o tinha proposto como triunfo sobre o tempo, aconselhando seu uso para as construções de túmulos. Desta maneira, o elefante com o obelisco egípcio no dorso também propõe ao espectador uma escritura cifrada, um enigma ou um hieróglifo. Nele, a interpretação dos contemporâneos de Bernini *lia* que toda a sabedoria universal é suportada pela prudência ético-política que ensina a morrer bem. Neste sentido, a citação do elefante por Bellini é um reforço propagandístico da “política católica” de D. João V, pois o elefante também significa, no caso, que ele é um rei anti-maquiavélico e que sua política não se dissocia da ética cristã fundada na prudência.

Pode-se também dizer, por isso, que o monumento hoje dito “barroco” é uma teatralização de princípios teológico-políticos, às vezes espacializados como teatro fúnebre, outras como teatro heroico, e sempre como teatro sacro, *theatrum sacrum*, típico da representação dual dos mistérios da Fé católica posta em prática e difundida pelos jesuítas desde o século XVI. Por exemplo, como se pode ver nos altares dramaticamente iluminados de Bernini em igrejas romanas contrarreformadas, como a Santa Maria della Vittoria; na igreja de Weltenburg, na Baviera; ou, num caso próximo de brasileiros, nos altares da Igreja do Pilar, de Ouro Preto.

5 No século XVII, sistematiza-se a noção de que o hieróglifo equivale a uma palavra, fazendo-se então vários elencos de correspondências ou equivalências de imagem/palavra.

6 BALAVOINE, 1988



A organização dos livros de empresas, emblemas e *rebus*, frequentíssimos nos séculos XVI e XVII, toma por referência central essa ideia de uma figuração simultânea de imagem e letra que compõe os emblemas e as empresas como um hieróglifo, por meio de uma imagem, chamada *corpo*, acompanhada de um mote latino, chamado *alma*. *Corpo* e *alma* traduzem-se entre si, fazendo a síntese de *sensível/inteligível*. Incluindo a preceptiva dos tratados antigos de retórica, tais livros são depósitos de lugares-comuns de uma memória de casos narrativos articulada alegoricamente. Os autores de obras de escultura, arquitetura, pintura e poesia dos séculos XVI, XVII e XVIII usam-nos como fonte de argumentos para a invenção e ornatos adequados. No caso do texto, as figuras alegóricas da Fama, Vitória, Ciência, Virtude, Soberba etc. são extraídas desses livros.

Dos que circularam em Portugal no século XVII, lembro aqui principalmente *Hieroglyphica*, atribuído a um alexandrino do século V, Horapolo, e os inúmeros textos que o retomam: o *Emblemata*, de Alciato, de 1521, conjunto de emblemas moralizados cristãmente; o *Hieroglyphica*, de 1556, de Johannes Pierius Valerianus que, entre outras coisas, propõe a figuração alegórica de animais, atribuindo às suas imagens várias significações teológicas, astrológicas, éticas, políticas etc.; e, do final do século XVI, em 1593, o *Iconologia*, de Cesare Ripa, que é uma espécie de dicionário geral das imagens e motes aplicáveis à figuração de entidades abstratas, como a Paciência, a Mentira, a Fraude, a Compaixão, a Beleza, a Graça etc. Ripa fornece as figuras alegóricas que referi.

No caso português e espanhol, também seria oportuno lembrar as *Metamorfoses*, de Ovídio, então chamadas de “transformações” e lidas como repertório de referências mitológicas que os autores moralizam, adaptando-as ao sentido católico do tempo. E como se trata de figuração contrarreformada, é básica como fornecimento de matérias para a representação, principalmente nas ordens religiosas, a grande hagiografia do século XIII, *A Legenda Áurea*, de Jacobus de Varagine, que narra histórias de vidas de santos, beatos e mártires.

No monumento, como lugares-comuns, tais esquemas e temas formam argumentos poético-retóricos aplicados e visualizados com imagens também codificadas. No uso dos signos, o monumento teatraliza também a memória dos usos sociais mais adequados do signo. Sendo simultaneamente representativo e prescritivo, semântico-pragmático, o monumento é, por isso, um magnífico testemunho arqueológico de uma *forma mentis*, uma forma mental e suas categorias, testemunhos de modos sociais de formar e interpretar: como um todo, é uma síntese cultural, uma concreção espacial da memória coletiva.

Tem-se de lembrar que, sendo ordenado retoricamente, o monumento inclui-se num gênero específico, o *epidítico* ou *demonstrativo*, que celebra um evento, coisa ou pessoa particulares. Nele, os discursos das instituições contemporâneas

e significações particulares de acontecimentos ou circunstâncias que envolvem o objeto representado são selecionados e aplicados de modo encomiástico ou laudatório, preenchendo-se com eles os esquemas dos lugares-comuns de pessoa (*loci a persona*) do gênero. É fundamental lembrar que, no caso ibérico, a matéria institucional que preenche os esquemas retóricos é interpretada escolasticamente, do que decorre essa espécie de íntima fusão e confusão de dois princípios, um temporal, outro metafísico, ou *finito e infinito*, como teatralização da teologia-política visível também nos exemplos do texto de Bellini. Na teatralização, a hierarquia do corpo político do Estado é dada a ver como um espetáculo sagrado e natural, místico e histórico.

No texto de Bellini, a aplicação de signos convencionais de guerra e de fé (as armas, o cavalo, os bárbaros subjugados, a cruz da Ordem de Cristo) compõe a imagem equestre do Rei como o *vir virtutum, varão de virtudes*, modelo cristão de perfeição ético-política em que toda a ordem temporal do Reino se espelha, pois a “pessoa mística” do monarca se confunde com a ordem espiritual do Papado, de que Portugal se pretende o cristianíssimo defensor. A figura de D. João V do texto tem por modelo a imagem do Rei da doutrina jurídica do *pactum subjectionis* então ensinada no curso de Cânones em Coimbra. Na doutrina, Suárez e outros contrarreformistas definem o corpo místico” do reino como a unidade de uma vontade coletiva que se aliena do poder e o transfere para a “pessoa mística” do Rei, que se torna “cabeça” do corpo político do Estado subordinado, submetido ou súdito. No contrato, a soberania real é sagrada porque figura a vontade coletiva que se aliena nela, segundo o modelo jurídico da escravidão, recebendo em troca os privilégios que a hierarquizam em ordens e estamentos. Celebrando a pessoa real ou a “cabeça”, a comunidade ou “corpo” também se auto-celebra, pois demonstra reconhecer e revalidar o pacto que a funda como natureza de corpo político de ordens e estamentos hierarquizados. Por outras palavras, a apologia das virtudes da “cabeça” é entendida como defesa dos interesses do “corpo”.

Por isso, falar do monumento dito “barroco” também pressupõe a possibilidade de analisá-lo segundo três grandes recortes, cuja formulação é encontrável no texto em anexo: o primeiro é o das categorias e procedimentos retórico-poéticos que, na forma de lugares-comuns e ornatos, estruturam sua espacialidade ou visualização alegórica; o segundo é o dos assuntos contemporâneos dramatizados; o terceiro, o da interpretação teológico-política dos assuntos e dos procedimentos e categorias, evidenciada como um apelo ao destinatário da obra nos discursos esculpidos, nos signos plásticos e, ainda, na relação sintática que se estabelece entre as imagens e os discursos aplicados.

É oportuno insistir no valor posicional ou sintático dos signos, pois a ordem que recebem também define sua significação. Como diz André Chastel quando trata das alegorias “barrocas” da vaidade, nelas a *musca depicta*, a mosca pintada, significa “morte” quando aparece sobre um crânio, pois a relação *moscalcrânio* implica a referência ao tema da decomposição material do corpo, que é próprio desse gênero elegíaco. Pintada sobre um pano ou uvas de uma natureza morta, contudo, é apenas mosca, ou um detalhe decorativo, que acompanha as frutas. No texto em questão, não é discutida a posição que o monumento deveria ocupar no espaço da cidade, nem a relação que se estabeleceria entre o lugar da sua colocação e o olhar para que houvesse uma observação adequada, que necessariamente implica o “ponto fixo” da visão. Tem-se de considerar a posição e a relação porque o monumento é espaço qualificado, espaço hierarquizado e hierarquizador da memória coletiva do poder.

Na Península Ibérica do século XVII, o monumento conserva seu caráter sacro inicial de pedra fúnebre; na Espanha, durante todo o século, relaciona-se com os catafalcos dos *castra doloris*, os castelos de dor, montados dentro de igrejas para o enterro dos grandes do Reino. No chamado *Siglo de Oro* espanhol, aliás, o termo “monumento” também tinha significação funerária nas letras, como na *Fábula de Polifemo y Galatea*, no verso em que Góngora refere o rochedo que esmaga Ácis, “*Urna es mucha, pirâmide no poca*”, em que é sinônimo de *urna* e *pirâmide*. Góngora também chama o túmulo de El Greco de “urna”: “*Tanta urna a pesar de su dureza*”<sup>7</sup>. E Quevedo<sup>8</sup>, num soneto em que trata da passagem do tempo, diz que “as horas cavam em meu viver meu monumento”, referindo-se à estela fúnebre, pedra ou monumento com a inscrição tumular<sup>9</sup>.

Como demonstrou Julián Gallego, na Espanha do século XVII o escrínio em que depois da Missa da Sexta-Feira Santa se guardava o Santo Sacramento até o dia seguinte chamava-se “monumento”<sup>10</sup>. Existia então uma equivalência: se o termo “monumento” nomeava um sepulcro, pois guardava o corpo de Cristo na Sexta-Feira Santa, também era comum na época a elevação de construções, chamadas “monumentos”, para receber os despojos sagrados de mortos da Casa Real na encomendação de suas almas—*castra doloris* ou “castelos de dor”.

Ficou famoso o *castrum doloris* levantado em 1603, em Madri, pela Companhia de Jesus em honra de sua protetora, a imperatriz Maria da Áustria.

7 GÓNGORA, 1972, p. 632.

8 QUEVEDO, 1932, p. 424.

9 Cf. QUEVEDO. “Azadas son las horas y el momento/ que, a jornal de mi pena y mi cuidado/ cavan en mi vivir mi monumento”. *Obras Completas- Obras en Verso*. Madrid, Astrana Marín, 1932, p. 424.

10 GALLEGO, 1968, p. 134.

Mais uma vez, a Companhia demonstrou ser dotada para os enigmas, os emblemas e as agudezas. Toda a igreja foi coberta de hieróglifos. Uma gravura da época mostra o monumento, que tem a forma de uma torre piramidal, numa óbvia referência ao Egito, coroada pelo globo terrestre; a torre é ornada com brasões carregados por esculturas de anjos vestidos de vermelho. Toda a igreja foi revestida de preto e houve tantos poemas em Latim, Grego, Hebreu e Espanhol, ornados de “*graciosas, artificiosas y costosas pinturas*”, que os papéis formaram duas fileiras superpostas, dando a volta ao templo. A águia imperial aparecia junto do *IHS* jesuítico, que era gravado sobre um coração coroado pelo diadema real. Também se figurava o brasão da Imperatriz como um escudo protegendo o Sol da Companhia de Jesus contra as flechas de seus inimigos, e, sempre, como um hieróglifo, significando a águia católica que protege a fé das harpias heréticas ou que espanta os répteis – metáforas das doenças, que a Imperatriz taumaturga curava só por sua presença.

Na Espanha, tornou-se costumeiro esse teatro da morte: o de Isabel de Bourbon em 1645, em Madri; o que a cidade de Saragoça ergueu para o príncipe Baltasar Carlos e, ainda, o catafalco de Felipe IV, em 1666, no Convento da Encarnação, de Madri, deram origem a inúmeros livros de descrições, com pranchas e gravuras, emblemas, empresas e hieróglifos, reciclados continuamente como material para outras pompas fúnebres e monumentos. Sabe-se que havia concurso público para a execução desses catafalcos; num deles, como informa o mesmo Gallego, o prêmio para o primeiro colocado era uma tela de Dürer, o que pode ser indicativo da importância dada à sua construção, considerando-se a fama do pintor.

Essa teatralização católica do culto dos mortos, talvez iniciada na Itália e difundida por Felipe II na Espanha e em Portugal, foi comum em toda a Europa do século XVII, ainda chegando ao XVIII em outros países católicos, como a Polônia e a Hungria. No século XVII, o monumento assim entendido relacionava-se imediatamente com o culto católico das relíquias de santos, numa íntima relação, tipicamente contrarreformista, de religião e poder temporal. Neste sentido, pode-se generalizar: posto numa praça, o monumento teatralizava as relíquias do poder e a íntima fusão de teologia e política da sua doutrina. É o que ocorre no monumento do texto que estou citando.

Ele evidencia que, dando conta de um material retórico-poético tradicional que é imitado plasticamente, o monumento aplica quatro formas principais de representação, que já citei e que hoje estão praticamente esquecidas: o emblema, a empresa, o hieróglifo e o *rebus*. Como disse, o emblema e a empresa usam imagem (*corpo*) e discurso (*alma*), diferindo entre si pela quantidade de imagens e palavras, pela clareza e pelo uso: o emblema figura um conceito geral e público;

a empresa, um pessoal e particular; o emblema admite mais imagens e palavras e tende a ser claro, enquanto a empresa é economicamente hermética. Das outras duas formas, o hieróglifo é composto só de imagens, ou só de letras, como um enigma. Quanto ao *rebus*, literalmente “com coisas”, é uma sequência de imagens de objetos que, ao ser vista e lida, forma uma sequência de sílabas ou palavras em determinada língua. Não ocorre, no caso do texto que estou citando, mas essas formas constituem padrões para as alegorias de conceitos heroicos, dispostos como uma narrativa teológico-política apologética do poder monárquico.

Como disse, o autor do monumento supunha que, ao ler/ver as metáforas de pedra, o espectador era capaz de buscar, na erudição de sua educação letrada, o fragmento citado como metáfora esculpida; ou, ainda, que era capaz de buscar o texto todo; e também de encontrar as palavras equivalentes na referência letrada, para traduzir os conceitos que a obra representava plasticamente. Havia, para tanto, duas possibilidades: cada elemento plástico podia equivaler a uma frase ou equivaler a elementos de um vocabulário. Ou seja: no monumento, cada elemento plástico podia funcionar como enunciado ou como letra.

Como Giovanni Pozzi<sup>11</sup> já demonstrou, ao analisar a natureza morta como alegoria, que o uso do elemento pictórico e plástico isolado pode parecer absolutamente polissêmico ou indeterminado para nós, quando pensamos em todos os textos de autoridades possíveis de serem citados. Pozzi demonstrou, no entanto, que é a relação sintática que o elemento esculpido ou pintado estabelece com outro que produz uma significação unívoca, como no caso da mosca que referi.

É o que também ocorre na pintura espanhola do século XVII, como em Zurbarán ou Murillo, em que os valores das várias posições da mão de personagens são definidos pela relação com outras partes do corpo. Muitas dessas posições eram extraídas dos *Exercícios Espirituais*, de Loyola, tendo-se também de lembrar a gestualidade do teatro, da ópera e dos modelos de comportamento cortesão então correntes. Em telas do século XVII que figuram o triunfo da morte, como as de Valdés Leal para o Hospital de la Caridad, de Sevilha, o valor posicional das imagens alegóricas da *vanitas* é mais explícito ainda, pois os signos e suas relações são convenções estereotipadas. Na *Descriçãam* de que estou tratando, “águas” e “lança de Minerva” admitem várias significações, quando isoladas. Mas a relação “água tocada pela lança” significa somente “águas científicas”, como se pode ler na descrição. Por outras palavras, a representação de “água tocada pela lança de Minerva” é uma alegoria clara, para contemporâneos do

---

11 POZZI, 1988, p. 69-79.

monumento, significando que, sob D. João V, a sabedoria e o desenvolvimento das artes tornam o reino português uma nova Arcádia.

Todos esses elementos se subordinam um a um, como partes, ao todo da peça, segundo o gênero. Se o castelo de dor ou o catafalco da celebração fúnebre figuram o louvor elegíaco, utilizando lugares comuns e ornatos do luto, como caveiras, ossos, morcegos, urnas, cinzas, panos roxos e pretos, para compor os hieróglifos que são atributos da censura da vaidade corrente na poesia elegíaca, o monumento a ser erigido ainda em vida de D. João V é relacionado ao gênero epidítico ou demonstrativo da oratória e ao épico da poesia, como disse. Incluindo-se em um gênero festivo e em um gênero heroico, ele é um encômio épico posto em pé e nele se aplicam lugares-comuns da tópica “armas e letras” que, ainda no século XVII luso-brasileiro, definia a excelência humana do herói cristão.

Por outras palavras, o monumento hoje classificado como “barroco” é uma alegoria que espacializa visualmente a qualidade teológico-política do Estado católico monárquico, recorrendo às técnicas retóricas da *evidentia*, que produzem efeitos visuais sensibilizadores dos sentidos. Como visualização de ações heroicas dignas de lembrança, compõe-se de hipotiposes ou alegorias que figuram ações visualmente; com isso, condensa e celebra narrativamente a exemplaridade de um tempo já gasto ou realizado. Por exemplo, o feito heroico dos antepassados, a vitória bélica contra estrangeiros, a expansão da fé católica contra a heresia, a conquista territorial da América, África, Ásia, um feito particular de D. João V etc. A coisa, pessoa ou evento comemorados são dados a ver nas imagens como modelos de ação heroica e virtuosa já vivida por varões ilustres, recicláveis na memória coletiva para a experiência do presente e do futuro. Por isso, o monumento também se dá a ver como um teatro pedagógico, pois condensa exemplos das matrizes virtuosas que devem orientar a ação segundo os vários decors da hierarquia.

Por exemplo, a mitologia, continuamente referida, e que é utilizada alegoricamente, de modo cristão, para figurar princípios físicos e, quase sempre, princípios teológico-políticos do Estado monárquico. No caso do texto em anexo, Zéfiro e Fauno significam o ar que sustenta o globo das conquistas portuguesas; Minerva, que toca as águas do monumento com a lança, faz universais as ciências lusitanas; Sereias e Tritões, acompanhados de golfinhos, figuram o mar da expansão mercantil da Fé; Pégaso, o cavalo que fez surgir com a batida do casco a fonte de Castália, das Musas e de Apolo, dá às águas esculpidas a conotação poética de águas musicais, águas das Musas, águas que fazem o Rei e Portugal patrocinadores das Artes (e Bellini aqui cita também o gosto acentuado de D. João V pela música italiana); o ancião Tejo, coroado de

um castelo, significa Lisboa defendida e certamente é uma emulação da Fonte dos Quatro Rios construída por Bernini na Piazza Navona, em Roma. Também é lugar-comum épico figurar os rios como velhos deuses, como se pode ler na fala do Ganges, em *Os Lusíadas*. A Fama, como disse, é alegoria buscada no *Iconologia* (1593), tratado sobre emblemas de Ripa, e a representação tradicional de dardos e flechas metaforiza os signos de força bélica e defesa; uma inscrição heroica feita na pele esculpida de um leão cita um dos trabalhos de Hércules etc.

Com esses exemplos, também quero dizer que, no seu espetáculo, o monumento pressupunha orientação e interpretação do sentido do tempo diversas da nossa – isto é, diversas do tempo iluminista que caracterizou a modernidade, enquanto houve, como contínuo evolutivo de progresso, superação do presente, crítica e psicologia de sujeito liberal. Na representação, o tempo do Antigo Estado português compõe-se como a repetição de um padrão ou a forma mental de uma *autoridade*, que se ordena a si mesma como memória do que já se repetiu em outros momentos anteriores à sua ocorrência. O tempo do Antigo Estado também avança em linha reta do passado para o futuro, mas avança como repetição de uma Identidade indeterminada que é comum às diferenças temporais. Dados dois momentos diferentes do tempo, eles são entendidos como análogos, pois em cada um deles se repete um terceiro, a Identidade divina, que é comum a ambos como causa e fundamento deles. Como um conceito absoluto e indeterminado, a Identidade divina é causa primeira de todos os seres e conceitos, que se tornam semelhantes pela participação nela e evidentemente diferentes, pois são indivíduos incluídos em várias espécies e gêneros, segundo diversas hierarquizações. Donde, também, a constante “barroca” de compor a representação como um teatro das semelhanças que nas diferenças alegorizam a Causa Primeira e vice-versa.

A concepção da analogia que regula a representação implica também a reciclagem da idéia ciceroniana da *historia magistra vitae*, a história mestra da vida, cujos casos são reatualizados como padrão ético-político das ações de uma história providencialista. Logo, o monumento dito barroco é erigido como um teatro hierárquico e providencial dos lugares-comuns autorizados e costumeiros da memória coletiva iluminada pela luz de Deus.

Evidentemente, sendo arquitetura e escultura, está implicada no monumento a questão da proporção, como representação icástica ou fantástica. Quando, por exemplo, Bernini amplificou fantasticamente inúmeras vezes o baldaquino para servir, com quase 30m de altura, como toldo protetor do altar de São Pedro, em Roma, ele o fez cenograficamente. A cenografia, que é uma técnica óptica de produção de deformações proporcionadas, calcula a correta distância da observação e a correta proporção das partes observáveis do objeto para que se produza o efeito maravilhoso desejado.

Lembro aqui a anedota contada por Emanuele Tesauro<sup>12</sup> num texto fundamental sobre o decoro estilístico da representação conceptista, “*Il Giudicio*”, “O Juízo”, que faz parte de seu livro *Panegirici*, de 1625. Tesauro conta que os atenienses encomendaram a dois escultores, Fídias e Alcman, uma cabeça da deusa Palas Atena, que deveria ser colocada sobre uma coluna alta. Quanto as peças foram apresentadas aos juízes, todos riram da escultura de Fídias, que era totalmente deformada e por isso cômica, e admiraram a de Alcman, que tinha as proporções magnificamente traçadas. Mas Fídias pediu então que as peças fossem colocadas no alto, sobre a coluna; então, reduzida pela distância à proporção correta, a sua apareceu magnífica, enquanto a de Alcman tornou-se um borrão sem medida.

A anedota recicla elementos postos por Platão no *Sofista*, nas passagens em que o Estrangeiro eleata discute a *mimesis*, propondo que há duas espécies de imagens, *imagem icástica* e *imagem fantástica*. Como é sabido, Platão define *icástico* como “proporcional à essência”, entendendo *fantástico* como deformação ou desproporção da imagem icástica. É oportuno observar que, no caso da anedota de Tesauro, Fídias produz uma imagem que, ao ser vista de perto, aparece fantástica, porque é deformada, enquanto que, posta acima e longe, torna-se icástica. Ocorre o contrário com a imagem de Alcman, que parece icástica de perto e torna-se fantástica de longe. Nos dois casos, é evidente a questão da distância – e não de qualquer distância – mas da *distância exata* para a observação exata: se a cabeça feita por Fídias fosse colocada um pouco mais acima, ou mais longe, também tornaria a ser fantástica. Por outras palavras, Fídias calcula a distância exata para que a deformação encontre no olho e no cérebro do observador a correspondência em uma imagem já conhecida por ele como opinião verossímil sobre o que está sendo representado para ele. Assim, como uma anamorfose, sua deformação se torna proporcionada, quando é vista de um ponto determinado como distância exata.

Ora, a representação do monumento dito “barroco” também é feita com signos de argumentos poéticos extraídos de várias fontes; os signos são aplicados como semelhança proporcionada à opinião verossímil. De modo sintético e agudo, expõem para o espectador um conceito nobre, que sempre leva em conta o decoro, ou seja, a memória social dos usos adequados e suas convenções de reconhecimento.

A representação é fundamentalmente teatral, assim, porque põe em cena um conjunto conhecido de referências tradicionais que devem ser reconhecidas com proporção. Logo, deve ser aplicada por meio de certas formas codificadas, que já

---

12 TESAURO, 1978.



referi: a *inscrição*, que explica com brevidade o conceito; a *cifra*, abreviatura ou redução do conceito a um estilema; o *enigma figurado*; o *hieróglifo*, o *emblema*, a *empresa* etc.

No texto, a descrição começa pelo soco da obra e logo refere “alguns emblemas, e letras postos em vários lugares”. Fala-se em seguida de um “penhasco vomitando por muitas partes com arte copiosas águas”. As águas, típicas do gosto “barroco” pelo dinamismo, são obviamente físicas, mas, no caso, seu uso torna-se metafórico. Como se pode ler no texto, o penhasco figura a firmeza e a constância do Reino; logo, as águas são também os problemas vencidos pelo Rei, segundo a velha tópica do navio que é conduzido pelo piloto através das tempestades até o porto seguro. Como metonímias de rios da América, África e Ásia, também significam as possessões de Portugal. As “águas” são, assim, tanto elementos de um léxico quanto argumentos.

Essa faculdade integrativa que condensa significados disparatados numa unidade teológico-política especifica o sentido alegórico geral da peça como um teatro sacro, hierárquico-pedagógico, do poder monárquico. Para um exemplo final, volto a lembrar a figura estereotipada de D. João V. É extraída do *Iconologia*, de Ripa, e retoma imagens tradicionais: cavalo heroico, bárbaros hereges sob os cascos, águas científicas, espírito magnânimo, raio fulminante na mão direita das armas, cruz católica na esquerda do coração. Monumental, Dom João V é um Júpiter católico de aparato, “barrocamente” sincrético, pompa e circunstância dos cenários do poder.

*Cotia, SP, 22/5/1994.*

## Referências bibliográficas

BALAVOINE, Claudie. “*Hiéroglyphes de la Mémoire: Émergence et métamorphose d’une écriture hiéroglyphique dans les arts de mémoire du XVIIe et du XVIIIe siècle*” in *XVIIIe Siècle*. Paris, Société d’Études du XVIIIe siècle, jan/mars 1988, no. 158.

GALLEGO, Julián. “*Symboles et allégories dans la vie espagnole. Leur importance dans les cérémonies et dans les fêtes*” in *Vision et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siècle D’Or*. Paris, Klincksieck, 1968.

GILIO, Giovanni A. *Due Dialogi (Degli errori e degli abusi de’pittori circa l’istorie)*, 1564, in BAROCCHI, Paola (A cura di). *Scritti D’Arte Del Cinquecento*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, 3 ts.

GÓNGORA y Argote, D. Luís de. *Fábula de Polifemo y Galatea* in *Obras Completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Mille y Gimenez/ Isabel Mille y Gimenez. Madrid, Aguilar, 1972.

KANTOROWICZ, Ernst. *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 1989.

LOMAZZO. *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584, in BAROCCHI, Paola (A cura di). *Scritti D’Arte Del Cinquecento*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1971, 3 ts.

PALEOTTI. *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*(1582) in BAROCCHI, P.- op.cit.

PALLADIO. *I quattro libri della architettura di Andrea Palladio*. Venezia, 1570; SCAMOZZI. *L'Idée della Architettura Universale*, 1615, in BAROCCHI, Paola–op. cit.

POSSEVINO, A. *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1595) in BAROCCHI, P. -op. cit.

POZZI, Giovanni. “*Des roses et des lis pour Marie: une antienne peinte* “ in *XVIIe Siècle*. Paris, Société d’Études du XVIIe Siècle, janvier/mars 1988, no. 158, pp. 69/79.

TESAURO, Emanuele. “Il Giudicio” in RAIMONDI, Ezio (org.). *Il Cannocchiale Aristotelico* (Scelta). Torino, Einaudi, 1978.

DESCRIPÇAM  
D A  
ENGENHOSA MAQUINA,  
EM QUE PARA MEMORIA DOS SECULOS  
SE COLLOCA  
A MARMOREA ESTATUA

Do sempre magnifico Rei, e Senhor noſſo

D. JOAÕ V.

*INVENTADA, E DELINEADA*

POR

JOAÕ ANTONIO BELLINÉ  
DE PADUA,

Escultor, e Architecto.



**L**NTRE algúſ elogios ſe deſcobre ( principiando pelo fundamento ) a planta terreal, em a qual ſe obſervará clara, e diſtintamente, o que a obra em ſi comprehende, Entradas, Eſcadas, Varandas, Penhaſcos, Aſſentos de Eſcatuas, aſſim como no primeiro, e nos demais corpos da meſma planta exterior, e interiormente ſe diviza, Caza de Agoa, Condutos della, Repuxos, e Expedientes.

Principia pois a elevação da Maquina por hum grande Sóco, com o qual ſe busca o olivel, e ſuperficie, com algúſ emblemas, e letras poſtos em varios lugares. Sahe hum grande penhaſco vomitando por muntas partes com arte copioſas agoas, e recebendo-as outra vez em ſi, as conduz a diverſos tanques, que artificiozamente eſtaõ em roda do meſmo penhaſco.

Sobe elevadamente eſte penhaſco, ornada a ſua altura em algúſ lugares com triunfos, e inſcripções; ſendo a da parte direita: *Lufitana proles, que in quinto Monarcha ſplendore optimo clareſcit, hac triumphante archiectione electa ad perpetuam ejus memoriam collocatur.* E da parte eſquerda a ſeguinte letra: *Moles eſt adinſtar fontis verum etymon Joannis numero quinti; nam ille ſcauriginis more omnem irrigat terram, & ſecundat.*

No meio deſtas letras, algú tanto mais aſſima, ſe vê huma figura, que reprezenta eſpirito magnanimo, e intrèpido com hum relampago de fogo na mão direita, ſignificando terror, e na ſiniſtra hum eſcudo com a Divina pomba nelle, expelindo raios ſignificativos da caridade, com que os da Fé por eſta Mageſtade ſe tem transportado aos Paizes mais remotos, que viviam em trevas; cuja absoluta liberdade moſtra a gentileza do cavallo, em que eſtã a meſma figura ſem rèdeas, nem prizaõ alguma atropelando a Barbaros cegos, depois de dar a mão aos alumiados.

Coro2-ſe

Coroa-se esta figura com coroa, que solidamente significa *Senhorio* de terra; para mostrar o munto, que tem naquellas; e o modo do seu conseguimento se faz manifesto em duas medalhas esculpidas com batalhas de Mar, e Terra.

Tem esta figura para expressão do seu triunfo a seguinte letra: *JOANNES V. Lusitaniae Rex, Potentissimusque Dominus Africae, ac Indiae, Barbarorum triumphator. Qui ut optimus, omniumque maximus in toto terrarum Orbe cognitus est, & veneratus.* Ficando ao lado da batalha terrestre a letra *A Joanne V. Rege Magno excitata moles, quae incredibili pulchritudine, atque artificio miraculum nuncupari potest.* E ao lado da batalha naval a seguinte: *Joannes V. in hoc sumptuoso architecta factio maxime lucet.*

Segue-se hum corpo de arquitectura, dando por gentis escadas ascenso a huma bem ornada Varanda, guardada de balaústes, e pilares, tendo em hús medalhas, e em outros Troféos; e sobre o da entrada a figura da America à parte direita, e no da esquerda a da Africa, adornadas do modo, que por si se dão a conhecer.

Parte-se esta Varanda no meio entre dous pilares, descaçando junto a elles à direita, a figura da Europa, e à esquerda a da Azia: e avançando com hum pedaço de arquitectura distancia fóra, com proporcionado balanço sustenta sobre si o globo Terraqueo, acompanhado de nuvens, e das figuras do Zéfiro, e Fauno, para demonstrar que a regiam aerea o sustenta, fazendo ponto sobre o mesmo globo a Cruz da Ordem de Christo com a letra *In hoc signo vinces.*

No meio desta Varanda alça-se hum não pequeno penhasco, rodeado de todas as agoas, que delle manaõ recebidas em hum tanque, que o circula, que fabricado por estilo de urna, se fará notavelmente apravel, representando assim o penhasco entre as agoas a mayor constancia, e firmeza do Reino.

Ve-se

Ve-se em hum lado deste rochedo a figura de Minerva, Deoza da Sciencia, e vigilancia, propria da Magestade, tocando com o contro da lança as agoas scientificas, como fazendo-as faceis aos entendimentos virtuosos, à fe-  
melhança do Unicornio, que para tirar a venenosa difficul-  
dade aos outros animaes, toca tambem as agoas. E no  
meio hum Dragam vertendo agoa, acompanhado de  
huma Aguia coroada, e ornada com o sinal da melhor  
ordem, e outra junto a si, que bebe das mesmas, que  
expulsa; em que com evidencia nos mostram a grande  
antipatia dos seus compostos. Compondo-se a distan-  
cia do mais penhasco na mesma ârea, em huma parte com  
Sereas, e Golfinhos; e em outra Tritões marinos, lançan-  
do hús, e outros copiosas agoas; posto tudo em pre-  
feita ordem, e fórma.

Elevaõ-se soberbamente (mas ao parecer natural) dous  
pedaços de rochedo nos lados do mesmo penhasco, estan-  
do em o esquerdo huma Ninfa, como suspendendo sua  
musica a das agoas vertidas por hum Tritão marino, que  
està pouco distante della: E a letra *Impetuose lymphæ modulamen  
construunt*. E no direito o cavallo Pegazo ferindo a rocha,  
para que, sahindo as agoas, entoe com o estrondo dellas a  
sua musica: E a letra; *Quod enim vox nequit, operantur pedes*.

Funda-se no meio, e superficie deste penhasco  
hum pedestal da ordem corinthia, rodeado seu assento de  
despojos regios, e dous encadeados cativos; Persa hum,  
e Africano outro; demonstração dos subjugados Reinos  
por esta Magestade.

No primeiro sóco deste pedestal fazem frente em  
meio hús troféos de Zaco, sendo timbre delles a nossa Re-  
gia Serpente, junto do q̄ está a figura de Lisboa, adornada  
de insignias, que bem indicam sua potencia no temporal,  
e espiritual, e as sciencias, fertilidades, abundancias, de que  
he seuhora, e o mais Reino. Junto della faz assento a  
figura do anciao Tejo, que se mostra coroada de hum  
castello,

castello, para dar a conhecer sua defeza; vertendo suas antigas, e continuas agoas, tendo na mão hum remo, final de quanto he navegavel.

No mais alto da frente do dito pedestal estão collocadas as Reaes Armas deste Reino, com a figura da Fama, que as coroa, e a do valor com dardos, e frechas, que as defendem, e seu necessario ornamento: Idéa toda não tedioza para a vista, e ao pé escrita em huma virada pelle de Leam a seguinte letra: *Vivere facta sinant tibi, princeps, Nestoris annos: hic populo evenient omnia fausta tuo.* Sendo a composição dos lados de cima abaixo palmas, louros, e trofeos, como cahindo, sustidos de artificiozas ligaduras.

Dà o sobredito pedestal sobre si assento a hum corpo de architectura, coroada de húa simalha volatil, guarnecida de troféos antigos, e modernos, sustentada das figuras de Hercules, e de Perseo com escudo da cabeça de Meduza, para deixar immoveis como pedras de admirados, aos que com menos respeito quizerem olhar mal o fabricado.

Admira-se pois sobre este corpo de architectura triunfante, e com aprafivel severidade a effigie da magnifica, e sempre Augusta Magestade de El Rey N. S. D. J. V. bélicamente vestido, coroado de incorruptivel folio de louro sobre hum arrogante cavallo, que representando este a braveza do Lusitano animo, só o enfreia o valor de huma Magestade Egregia. Duplicalhe as coroas com hum famoso laurel huma nobre figura da fama, forte pela vestidura, que com suas azas, e pela voz da marina Tromba a faz conhecida aos desconhecidos.

Pouco affima estão dous volantes Anjos fulminadores, sustidos em nuvês, como custodiando, e defendendo; e outro mostrando os triunfos, e vencimentos representados em os sobreditos lugares desta Fabrica; e ao pé a letra: *Ex manubiis.*

Continúa para cima a architectura seus vivos, dando logo

logo lugar a huma figura, que vivamente representa a Magestade, vestida de fereza com hum véo coberta a face com todos os adornos guerreiros, regios, e magestosos, a seu lado a letra: *Plenitudo Orbis Lusitana maiestas*, terminando aqui a architectura a este corpo. Faz sobre elle assento hum Elefante, symbolo da prudencia, e a letra: *Prudentia virtutum Princeps est*. Sustentando sobre si hum grande obelisco, figura da Sciencia, por se assmelhar a hum raio do Sol, e só pela prudencia adquirida. Formozea o dito obelisco, ou agulha sua altura em proporcionada distancia com os seguintes ornamentos: clavas de Hercules, Palmas, e louros tudo ligado, e della está pendendo huma medalha com a letra: *Ad superos*.

Mais affima a figura da Virtude volatil, e pompoza, como atropelando a Soberba a seus pés precipitada. Mais affima se circula a mesma agulha com huma simalha alquitravada, e agorada, que dá lugar a húa figura, que representa a Justiça entronizada pelas figuras da Fama, e Vitoria, com que se faz commum de todos; como bem o diz a letra: *Ad omnes*. A pouca distancia mais affima está a agulha marina apontando, e mostrando a sua estrela, nunca em o occaso; e como esta Monarquia o não tem em seu luzimento bem explicado em a letras: *Nunquam occidit*.

Finda o obelisco seu comprimento, rematando com huma cornija não recta, que tendo os membros graciosamente movidos, sustentam a figura de Hercules acavallo com sua clava, significativo da mais victoriosa forsa, como se comprehende nos pizados despojos, de que triunfa em hum, e outro emisferio; o que tudo expressão as letras juntas: huma; *Signat fortium victoria*. E a outra: *Orientales, Meridionales, & Septentrionales aequae pari locorum intervallo ab urbe pene distare videntur*.

### LISBOA OCCIDENTAL.

Na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha nossa Senhora.

Anno M.DCCXXXVII.

Com todas as licenças necessarias. 1737





---

## O Intelectual e as áreas periféricas

---

*Luiz Costa Lima*

A source of the appeal of cultural history (as well as of cultural studies in general) is that its texts (in the broad sense) are not limited to any traditional canon and have an obvious relation to larger social and political processes as well as experiential concerns (Dominick LaCapra, 2009).

Agradeço penhoradamente o convite para ser o responsável pela comunicação de encerramento deste simpósio. Mais do que um gesto formal, meu agradecimento decorre sobretudo de saber que faço parte de um país que, culturalmente, permanece um grande país pequeno. A pequenez cultural que nos estigmatiza não depende de nosso pequeno tempo de vida como sociedade politicamente autônoma senão do descaso com que a cultura tem sido tratada por nossas autoridades políticas. Suponho que isso ainda seja decorrente de havermos sido, desde o início da colonização até o fim do século XIX, uma sociedade baseada no trabalho escravo, tendo por consequência que o *ócio* do senhor de terras fosse o valor por excelência, e o número de brancos apenas alfabetizados bastante reduzido. Some-se a isso a proibição, enquanto fomos colônia, de instituições de ensino superior, o caráter bem recente dos cursos universitários e suas conhecidas carências, a começar pela de ordem bibliográfica.

Mesmo por efeito desta gentileza, hesitei se não seria descortês escolher como tema uma reflexão sobre a situação do intelectual em uma área marginal, pois, assim fazendo, passava a falar *além* de fronteiras periféricas. Logo concluí que a dúvida era irrazoável pois, embora corra o risco de ser apenas redundante, estarei tratando de uma situação que deve importar a todos nós, ligados a uma área periférica, seja por nela nascermos e nela exercermos nossa atividade, seja por optarmos em nos especializar em um ramo da cultura realizada em uma destas periferias.

Sempre sob o risco de manter-me numa ingênua redundância, devo esclarecer quê entendo pela expressão área periférica. Como hoje vivemos em um mundo globalmente capitalista, as populações estão integradas a apenas duas áreas sócio-culturalmente possíveis: a metropolitana e a periférica. Se de um ponto de vista não só sociológico, mas também cultural, a área metropolitana compreende não só os países sócio-economicamente poderosos, como os que falam um idioma de circulação internacional e ainda país que compensa sua menor força sócio-

política por praticar uma língua com o respaldo de uma tradição secular de peso, teremos como integrantes deste polo os Estados nacionais que falam inglês, francês, russo, espanhol e italiano. Creio ser indiscutível que os que têm o português como *Muttersprache* não participam daquele círculo.

O risco da redundância ainda permanece alto se agora acrescentamos que a pertença a um polo metropolitano ou periférico tem um efeito imediato e direto não só no reconhecimento da produção intelectual realizada como, mais amplamente, no próprio processo de produção e recepção cultural.

Nada disso, por certo, chega a ser inesperado e surpreendente. Assim seria se as posições espaciais ocupadas pelos povos no mundo fossem iguais; que, portanto, o lugar onde a atividade intelectual fosse exercida ou a instituição a que pertence o agente não tivesse *um peso decisivo* no reconhecimento que cerca tal agente. Infelizmente para os habitantes da periferia – a América Latina e Central, o continente africano, a maior parte da Ásia – só de um ponto de vista geográfico nosso mundo é um planeta quase redondo.

Ao dizê-lo, começamos a perceber que, se tudo isso é bastante patente, não é usual que disso se fale em público, muito menos em eventos internacionais. A respeito impera uma cortês interdição. Sucede no caso uma variante da conhecida fábula do rei que, enganado por um alfaiate espertalhão, comparecia nu a um evento público. Todos os que participavam da solenidade em que sua majestade se mostrava em pelo, faziam de conta que não o percebiam. Seria necessário que alguém ainda não bastante socializado, ou seja, uma criança, declarasse o que, visto de todos, era por todos calado. Como o que aqui desempenha o papel equivalente ao da criança da fábula – no caso eu mesmo – será preciso que eu atente para o risco de declarar o que, sendo sabido, não se tem considerado polido, adequado ou relevante para que seja formulado em público. Mas, se não automatizamos os atos cortesões, eles terminam por nos cansar. Talvez tenha sido o que sucedeu comigo. Parto então do princípio de que a ousadia, ainda quando pequena, pode ser proveitosa.

Em termos genéricos, dizer que, enquanto pertencentes a uma área periférica, não contamos com as mesmas facilidades que acompanham a produção, recepção e reconhecimento de nossos colegas metropolitanos, não passaria de uma banalidade. Seu interesse, caso ocorra, cessaria tão rápido quanto a música de um compositor secundário, cuja produção tenha estado por séculos esquecida.

Para evitar tal fracasso, lançarei mão, de imediato, do contraste de reação ante a produção de autor metropolitano e de um periférico. Como exemplo do primeiro caso, lembremos o conhecido exemplo de James Joyce. Ainda que seu *Ulysses* tenha encontrado a oposição de uma parcela dos *litteratti* ingleses, irlandeses e norte-americanos, não é por acaso que imediatamente lembrados

sejam hoje os estudos clássicos de Richard Ellmann, Harry Levin, Stuart Gilbert, Hugh Kenner e só os eruditos recordam as ofensas que lhe foram dirigidas. A oposição sofrida por Joyce disse respeito sobretudo às restrições da censura em língua inglesa. Elas propiciarão a que seja hoje celebrado o juiz de um distrito de New York que, em sentença de 6 de dezembro de 1933, suspendeu a interdição de venda do livro acusado de imoral; ou, em nível mais estritamente acadêmico, o interesse que moveu Bruce Arnold a pesquisar e publicar *The Scandal of Ulysses* (2004).

Veja-se então o contraste com a reação que atingirá o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Referindo-se a ele um crítico norte-americano de renome, em um livro com frequência traduzido, Fredric Jameson, em *The Political unconscious. Narrative as a socially symbolic act* (1981), não hesitará em designá-lo como “(...) that curious Brazilian ‘high literary variant’ of the Western (...)”. Em palavras mais diretas, o romance de Rosa era comparado com um bang-bang, semelhante às centenas dos filmes produzidos por Holliwood. Não vale sequer perguntar se Jameson teria lido Rosa além da lamentável tradução em inglês, chamada de *The Devil to pay in backlands*. Mesmo que de qualidade inferior, a tradução norte-americana não podia deixar de apontar para um elemento que a caracterização de Jameson não permitia ser vista: ainda que, no cinema, haja exemplos de *Western* de qualidade, desconheço algum que explorasse quer a questão do suposto pacto de Riobaldo com o demo, quer a questão da ambiguidade sexual de Diadorim. Estranho menos a apreciação negativa de Jameson, pois quem escreve sempre está sujeito a juízos tortos, senão não conseguir compreender como um crítico respeitável se atreveu a emitir um juízo sobre uma obra possivelmente conhecida apenas a partir de uma tradução que deveria saber que era apenas lamentável.

O segundo exemplo pode ser mais extenso porque, tratando-se de um certo livro meu, não haverá como alguém sentir-se injustamente acusado. Tenho traduzido para o alemão dois livros, *Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne*, aqui publicado em 1990 e, mais recentemente, *Mimesis: Herausforderung an das Denken* (2012). Na tentativa de concretizar que problemas um intelectual de área periférica encontra ao circular em área metropolitana, vou-me concentrar, sem me demorar muito, na recepção do primeiro. E para que não leve a pensar que defendo que a recepção tenha necessariamente de ser negativa princípio por lembrar resenha que Ulrich Schulz-Buschhaus, então professor em Graz, publicará na revista *Poetica*<sup>1</sup>. Em vez de ressaltar o que ele chamava com bom humor de “Défense et illustration

---

1 Cf. SCHULZ-BUSCHHAUS, 1991, p. 346-351.

des Fiktionalen”, em uma das boas resenhas que *O Controle* recebeu, destaco um ponto em que o resenhador discordava do livro que discutia. Estou de acordo em que era excessivo tomar o critério de transgressividade quanto ao horizonte de expectativas do leitor como apropriado fora e além da modernidade. É bem verdade que tanto o *Quijote*, como, séculos atrás, as *Verae historiae*, de Luciano de Samósata, respectivamente, jogavam com as expectativas do romance de cavalaria, em seu ocaso, ou ironizaram com a veracidade dos relatos de viagem, mediante um tratamento cômico que ocultava seu caráter satírico, mas essa discrepância ainda estava longe de ser confundida com um critério de transgressividade. Porém, mais do que da apreciação estrita do livro, interessa-me destacar um ponto para o qual o resenhista chamava a atenção: a dificuldade encontrada por um autor da periferia em dispor de tradutores qualificados. (Como falamos acima em Guimarães Rosa, cabe adiantar que, dos embaraços assinalados por Schulz-Buschhaus, Guimarães Rosa esteve livre em sua tradução alemã, graças à excelência de Herbert Caro). Mais do que uma questão de sorte, a dificuldade se origina da pequena quantidade de tradutores de qualidade que se especializam em línguas para as quais, em princípio, encontrará pouco trabalho.

No caso específico da tradução referida, Schulz Buschhaus apontava para um caso quase inacreditável. *O Controle* havia empregado a bastante conhecida expressão francesa de “nations policées”, pois bem, meu tradutor adotara um falso caminho direto, de modo que, na versão alemã, em vez de falar-se em “nações civilizadas”, aparecia a incrível expressão “Polizeinationen”.

Lamentavelmente, para quem tinha a honra de ter um livro seu publicado por uma editora do prestígio da Suhrkamp, a tradução criava, como no caso referido, verdadeiros disparates. Mas, se fossem apenas erros deste quilate, ainda poderia talvez considerar que havia algum lucro em ter o meu livro posto ao alcance do público alemão. A incompreensão, na verdade, transcendia os limites lexicais. Para compreendê-la, devo resumir, ainda que muito esquematicamente, qual a meta principal do livro.

Com *O Controle do imaginário*, eu principiava uma questão que se tornaria a mais frequente nos meus livros seguintes: a busca de verificar que o conceito aristotélico da *mimesis* fora distorcido tanto pela tradução latina, que, com a *Ars poeticae*, de Horácio, a tomava como equivalente de *imitatio*, como, no fim do século XVIII, quando o primeiro romantismo alemão a afastava dos critérios de apreciação do que, com eles, passava a se entender como discurso literário, por considerar que o discurso literário, em vez de manter algum grau considerável de relação com a referência do mundo, devia ser entendido como expressão da individualidade autoral. Na busca de repensar a *mimesis* não era minha pretensão restabelecer o conceito aristotélico, que, como progressivamente se me tornaria

sempre mais claro, nunca se desvencilhou de certa ambiguidade. Muito menos cogitava de entender a *mimesis* como um fenômeno universal. Hoje, com as pesquisas recentes de François Julien, é possível verificar que a concepção grega e, em seguida, europeia e ocidental, se funda no princípio da “forma-ideia (*eidós*), ao passo que a chinesa entende a forma como “atualização da energia”<sup>2</sup>. De minha parte, procurava sim, a partir da *Poética*, mostrar que a ambiguidade de que Aristóteles não conseguiu livrar o conceito era uma das responsáveis pela caracterização da *mimesis* como um fenômeno em que dominava quase exclusivamente o vetor “semelhança”. Em lugar desta exclusividade, que permaneceria e se acentuaria com os poetólogos renascentistas, propunha a *mimesis* como um fenômeno tenso, porquanto baseado em dois vetores contrapostos, a semelhança e a diferença.

Não teria condições de aqui aprofundar o resultado que ali se iniciava. Basta-me aqui dizer que mediante tal questionamento aproximava a *mimesis* do conceito de ficção, que só viria a ser trabalhado com alguma força nos séculos já próximos de nós, com Bentham e Vaihinger. Era pela conjunção da *mimesis repensada* e o conceito de ficção, que eu encontrava desenvolvido em Wolfgang Iser a busca de caracterizar o discurso da ficção verbal, isto é, do que costumamos chamar de literatura.

Apresento este rápido resumo com o propósito apenas de mostrar como meu tradutor o interpretava. Ele de tal modo não o entendia que o Prefácio que escreveria para *Die Kontrolle* antes serviria de prova que a escolha de *O Controle* pela Suhrkamp fora um equívoco. Seu argumento poderá ser assim sintetizado: conforme se infere do que escreve, o autor de *O Controle* tinha o propósito de estabelecer “uma concepção metahistórica de ficção”, a qual dizia o tradutor, só seria admissível por quem tomasse o conceito de literatura anacronisticamente, i.e., levando-a para aquém do século XVIII, até ao *epos* homérico!

Não pretendo aqui detalhar como tenho trabalhado a relação entre *mimesis* e ficção verbal, deixando o termo literatura como algo ocioso, i.e., aceitável apenas enquanto termo de uso corrente. Tenho sim a intenção de mostrar os equívocos a que um analista de área periférica está sujeito pela incompetência ou arrogância de tradutores e/ou comentadores.

Por certo, pode-se contestar que esse risco não é exclusividade dos autores periféricos ao penetrarem no âmbito de outra cultura, sobretudo se metropolitana. Noutras palavras, que o próprio fato de o discurso ficcional, enquanto modalidade do juízo de reflexão kantiana, não poder ser decodificado por conceitos, oriundos do juízo determinante, propicia que, muito mais que o

---

2 Cf. JULLIEN, 2010.

discurso estritamente científico, sofra enganos e incompreensões funestos. Sim, é verdade que o risco do *Mißverständnis* torna-se maior ao passar uma obra de uma para outra cultura. Mas isso não afeta a tese de que a produção advinda de uma área periférica é ainda mais sujeita a tais enganos, em função de fatores de ordem cultural. Para mostrá-lo, recorro a um segundo exemplo, que se concretiza pela mesma versão alemã de *O Controle*. Ele ocorre no posfácio, assinado por um professor universitário alemão. É importante de início acentuar que o fato de a discordância não derivar de razões tão grosseiras como as apontadas a propósito do tradutor, paradoxalmente converte o caso em mais relevante para a questão que estamos aqui discutindo.

Como foi dito há pouco, em *O Controle do imaginário* eu não só começava o questionamento do entendimento usual da *mimesis* como principiava a desenvolver a concepção do ficcional. Para isso, discutia as ideias apresentadas por Jeremy Bentham no livro só publicado postumamente, *Theory of fictions*, e por Hans Vaihinger, em *Die Philosophie des Als Ob*. O autor do posfácio diria com acerto que “a mistura idealista-positivista de Vaihinger fez com que ele caísse no esquecimento”. Justa, a observação não deveria querer dizer que, por essa razão, Vaihinger não devesse ser referido e analisado. Mas, explicada a secundariedade de Vaihinger, interessava a meu posfaciador fazer uma apresentação da questão da ficcionalidade no empirismo inglês. Por isso partia de Locke, passava por Hume até concentrar-se em Bentham. Seu exame era valioso para o livro a que se dirigia seja porque confirmava a presença do controle a que o ficcional era submetido na corrente inglesa, seja porque fazia um exame sistemático da questão que não fora feita por mim próprio. Mas o final do posfácio mostrava claramente qual fora seu propósito, fosse o de desqualificar Vaihinger, fosse o de sistematizar o desdém do empirismo pela questão do ficcional. Nada melhor que apresentar o próprio final, com a tradução de suas palavras:

A (suposta) oposição entre o cotidiano, a sociedade e o fictício da literatura nos revela (...) uma fase, relativamente breve, de divisão cognitiva do trabalho, que, para a antiguidade e para o medievo europeu, como também para outras culturas, dificilmente desempenhou aquele papel importante que assumira em alguns séculos da tradição ocidental. O livro de Costa Lima se insere na tradição daqueles grandes estudos que fazem ver como a vida, para ser vivida necessita da vida<sup>3</sup>.

---

3 “Der (vermeintliche) Gegensatz zwischen Alltag, Gesellschaft und Fiktionalität der Literatur erweist sich dabei als ein bloss mittelfristiger europäischer Sonderfall, als seine vergleichsweise kurze Phase kognitiver Arbeitsteilung, die für Antike und europäisches Mittelalter sowie für andere

Sem discutir que “das Leben die Fiktion braucht um leben zu sein”, dois argumentos aí salientam: (a) a antiguidade e o medievo europeu simplesmente desconhecera a (suposta) oposição em que o autor de *O Controle* se baseara para tomar o controle do imaginário com uma constante ocidental. O autor de algum modo antecipava a objeção de Schulz-Buschhaus quanto a extensão dada à transgressividade do horizonte de expectativa. Assim como, apesar de ressalvas, dávamos razão ao falecido professor de Graz, o mesmo aqui fazemos. Por certo, o controle do imaginário não se dava antes dos tempos modernos de modo explícito. Mas, assim como levantávamos as ressalvas de Luciano de Samósata e de Cervantes, poderíamos contra-argumentar com Hermann Broch, no capítulo III de *Der Tod des Vergil*, que o empenho do imperador Augusto em salvar a *Eneida* da destruição a que Virgílio pretendia submetê-la decorria de o imperador romano perceber que o poema do amigo podia servir de justificação do próprio regime imperial; que, portanto, seu propósito de salvar o longo poema era uma maneira de *controlá-lo* por submetê-lo a uma função nítida e estritamente política. Do mesmo modo, como também vim a afirmar depois, que *Il Cortegiano*, de Castiglione, usualmente louvado por haver estendido os princípios retóricos à prática das cortes italianas e, em seguida, europeias, servia para a efetiva difusão do controle da expressão poética por socializar os modos de cumprir uma “dissimulazione onesta”.

Nem por isso tiro toda a razão do posfaciador. Como não sou especialista nem nas “literaturas antigas”, nem no medievo, a afirmação de que já aí se manifestava o controle do imaginário, fosse pela própria socialização do critério de *imitatio*, fosse pela legitimação agostiniana da alegoria, como modo de salvar, mediante o controle religioso, textos de outra maneira não integráveis no cânone cristão, é apenas uma ponta de lança a ser desenvolvida pelos especialistas; (b) o segundo argumento é mais taxativo: definindo o empirismo inglês como “uma breve fase de divisão cognitiva do trabalho” se descaracterizava a inferioridade que os empiristas concediam à imaginação como uma forma de controle das obras em que ela tinha um papel dominante, pois se tratava apenas de uma “divisão cognitiva do trabalho”. Por fim, tomando *O Controle* como pertencente àquela “fase, relativamente breve” da história europeia de dois séculos passados, implicitamente se declarava que, se não o autor, pelo menos a linha intelectual que ele expunha ou mesmo os dois, autor e sua linhagem intelectual, pertenciam a um momento bastante curto e suficientemente passado da história intelectual

---

Kulturen kaum die grosse Rolle spielt, die sie in einigen Jahrhunderten der westlichen Tradition angenommen hat. Costa Lima's Buch reiht sich in die Tradition jener grossen Untersuchungen ein, die da zeigen, inwieweit das Leben die Fiktion braucht, um leben zu sein” (*Die Kontrolle des Imaginären, Vernunft und Imagination in der Moderne*, 1990, p. 360).



européia. Portanto, apesar de o nível de argumentação do posfaciador não ser comparável à grosseria do tradutor, os dois implicitamente concordavam que o livro a que se referiam ou não merecia ser traduzido ou deveria ser visto na secundariedade que, de direito, lhe cabia.

Que pretendo extrair do exame de cujo final nos aproximamos? Que, pertencer a uma área periférica, estando subordinado a uma língua de circulação bem menor, significa, usualmente, confrontar-se com a desconfiança e o preconceito do *scholar* metropolitano. Desconfiança, se não preconceito. Consistente em julgar que, se o intelectual das áreas marginais tiver alguma coisa a dizer, será algo há muito ultrapassado. Não nego que, em princípio, assim de fato suceda. Negá-lo equivaleria a incidir em um idealismo ingênuo. Mas a tranquila afirmação de tal preconceito é praticar um determinismo não menos antiquado. Mas, desde que deixamos de crer em um poder supra-sensível, onipotente e justiceiro, a quem poderemos recorrer? Na verdade, a ninguém. Por este motivo, lhes agradeço a paciência que terão tido em ouvir minha argumentação. Como os textos a propósito da tradução de *O Controle do imaginário* apareceram há 25 anos atrás, este foi o tempo que tive de esperar para que pudesse defender o que escrevera.

Três últimas observações: pior do que o preconceito que sofreremos seria se respondêssemos a ele abandonando a tradição da cultura europeia. Pois a lição definitiva a aprender não é tanto o reconhecimento que, seguidas vezes, somos vítimas de preconceitos infames ou mascarados, se não que não devemos interromper o diálogo com a produção dos que, com frequência, nos desprezam. Não interromper esse diálogo não significa contudo comportar-se como mero elemento de sua cadeia de transmissão, de modo a sermos reconhecidos apenas como discípulos ou divulgadores de mestres metropolitaneamente reconhecidos. Significa sim utilizar o seu manancial para destacar uma área que não poderia ter sido desenvolvida mesmo porque ele concerne a um polo não metropolitano. É o que vejo que foi tentado por Wlad Godzich em “Emergent literature and the field of comparative literature” e que, lamentavelmente, foi substituído por um culturalismo para o qual o que menos importa é a qualidade estética dos textos. Como não seria possível desenvolver sua tese, assinalarei apenas que, a partir da leitura da Terceira Crítica kantiana, Godzich extrai que a constituição do sujeito aí reside na resistência que ele oferece às pretensões cognitivas, em oposição aos resultados das duas primeiras, em que o sujeito aparecia como ocupante de uma posição soberana, i.e., suficiente para se definir a si próprio<sup>4</sup>. Tal resistência do sujeito a se autodecodificar provoca que sua caracterização decisiva passa a ser desempenhada por sua posição histórica. O que incita a

---

4 Cf. GODZICH, 1994, p. 282.

ênfase no que Godzich define como “campo”. Daí que escreva: “Se uma cultura é formada pelas operações cognitivas realizadas dentro de um campo (*field*), sua economia interna se mostra em uma relação particular com o que, sendo dado (*givenness*), levou à constituição do campo, em primeira instância”<sup>5</sup>. Na impossibilidade de desenvolver seu rico raciocínio, diria apenas que esse *desvio* do arcabouço kantiano, leva Godzich a propor uma orientação etnopoética, em lugar da permanência do critério fundado na nacionalidade.

A segunda lição talvez seja menos difícil de ser entendida: é indubitável que, individualmente, não temos condições de ir contra a assimetria de posições no cenário do mundo. Mas, individualmente, podemos aprender uma outra lição: ao passo que, para o reconhecimento do agente intelectual de área metropolitana, é suficiente que ele disponha de uma erudição considerável e de um talento criador mediano, pois a língua em que escreve e a instituição a que pertence lhe oferecem o respaldo suficiente, seu parceiro periférico precisa compensar sua erudição menor e os obstáculos de seu meio (bibliotecas deficientes, falta do intercâmbio necessário, condições financeiras precárias) pela posse de um talento efetivamente criador. Só pelo ultrapasse destas dificuldades pelo cultivo deste potencial incomum, poderá ele aproximar-se do reconhecimento que, mais fácil e amplamente, circunda seu colega metropolitano. Ora, como este potencial incomum será reconhecido dados as dificuldades e preconceitos acima referidos?

A terceira e última observação enfatiza, por outro ângulo, o caráter comparativo desta comunicação: embora seja de conhecimento geral a desigualdade de condições de produção e recepção intelectuais nas áreas periféricas, é quase um tabu que dela não se fale nos simpósios e colóquios especializados. Poderá ser-nos animador que este tabu comece a ser desfeito no estrito campo dos estudos econômicos. Chamo a atenção para a conjunção das pesquisas do economista francês, Thomas Piketty, autor do recente *Le Capital au XXI siècle* (2014), e de seu artigo, “A Practical vision of a more equal society”, sobre o livro do economista inglês Anthony B. Atkinson, *Inequality: what can be done?*, em que Atkinson, reconciliando “o *scholar* com o cidadão”, demonstra que “a economia é sobretudo uma ciência social e moral”<sup>6</sup>. Se lembramos os dois autores não é para sugerir, que, no campo estrito dos estudos literários, algo de igualmente prático possa ser feito, senão para declarar que temos o dever de romper o cortês tabu que nos tem acompanhado, mostrando que nosso interesse pela experiência estética não nos isenta de expor seus aspectos social e ético.

Rio de Janeiro, junho-julho, 2015

---

5 Idem, p. 284

6 PIKETTY, 2015, p. 26.

## Referências bibliográficas

JAMESON, F.: “Magical narratives: on the dialectical use of genre criticism”, in *The Political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, New York, Corbel University Press, 1981. p. 118

JULLIEN, F.: *Cette étrange idée du beau*, Paris, Grasset, 2010

GODZICH, W.: “Emergent literature and the field of comparative literature”, in *The Culture of literacy*, Cambridge, Mass. e Londres, Harvard University Press, 1994, p. 274-292

PIKETTY, T.: “A Practical vision of a more equal society”, in *The New York review of books*, New York, vol. LXII, nº 11, junho 28-julho 8, 2015, p.26

SCHULZ-BUSCHHAUS, U.: resenha de *Die Kontrolle des Imaginären*. Munique, revista *Poetica. Zeitschrift für Sprache- und Literaturwissenschaft*, vol. 23. tomo 3-4, 1991, p. 546-551.

---

# O *Labirinto Cúbico* de Penhafiel e o *Homo Quadratus*

---

Marcello Moreira

## (I)

O moto com que abre a conferência de inauguração da Academia Brasileira dos Esquecidos, extraído de Ausônio<sup>1</sup>, “Non habeo ingenium; Caesar sed iussit, habebo” (“Não tenho engenho; mas César ordena, tê-lo-ei”), relaciona de imediato as atividades acadêmicas e a *potestas* do soberano, representado, no Estado do Brasil, pelo vice-rei, ao condicionar a composição de todas as peças do ato acadêmico do dia 24 de abril de 1724 à injunção cesárea de que se tenha engenho quando o *imperator* assim o ordena. Essa injunção, que já se encontrava exemplarmente nos antigos, é atualizada na oração de 24 de abril de 1724 pela felicíssima homonímia entre *caesar*, vocábulo com que se designa o imperador entre os romanos a partir de Otávio Augusto, e César, um dos nomes do governador do Estado do Brasil, Vasco Fernandes César de Meneses. A injunção passada atualiza-se no presente do uso acadêmico porque se lê o moto como *exemplum* histórico que ilustra a utilidade das letras humanas a serviço da comunidade dos homens e do império que se lhe associa, e porque a *potestas*, subsumida em *Caesar*, encontra seu equivalente em um vice-rei que assim se apela, e que une, na equívocidade do designativo, a particularidade da excelência do homem de quem tomou o nome, César Augusto, e a generalidade da condição de mando, César ou *gubernator*, o que implica, como diria Reinhart Koselleck, a crença em um “espaço de experiência supostamente contínuo”<sup>2</sup>, alicerçado em uma outra crença, a da validade do aforismo “*historia magistra vitae*”. O moto, verso retirado de um dístico de Ausônio citado por José da Cunha Cardoso (*Non habeo ingenium; Caesar sed iussit, habebo. / Quid me posse negem, posse quod ille putat?*), é lido alegoricamente pelo orador, que conhece, pelo contato diário com as letras divinas e humanas, as duas modalidades de alegoria, a dos poetas e a dos teólogos. João Adolfo Hansen, em seu livro sobre a alegoria, define os dois tipos dela: o primeiro, a dos poetas, é “a metáfora continuada como

---

1 A edição por nós consultada é a que segue: *D. Magni Ausonii Poëtae, Augustorum Praeceptoris, virique Consularis opera, Tertiae ferè partis complemento auctiora, & diligentiore quàm hactenus, censura recognita. Cum Indice rerum memorabilium.* Lugduni: Apud Ioan. Tornaesium, 1558.

2 KOSELLECK, 2006, p. 42.

tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”<sup>3</sup>; quanto ao segundo, recebe comumente o nome de “figura”, “tipo” e “exemplo” e implica uma prática interpretativa em que se

toma determinada passagem do Velho Testamento – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo – e propõe, numa passagem do Novo Testamento – seja a ressurreição de Cristo – uma repetição. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, acontecimentos e seres históricos nomeados por elas<sup>4</sup>.

Desse modo, algo, como o diz Erich Auerbach, que é “real e histórico [...] anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica”<sup>5</sup>; o que dissera o poeta Ausônio, ou seja, o ser necessariamente engenhoso quando assim o manda César, disse-o como “vate”, e na oração de José da Cunha Cardoso se salienta o sentido etimológico desse vocábulo marcado em negrito. O que se disse sendo vate, justamente por ser “vaticínio” se aplica figuradamente ou profeticamente à situação análoga em que vivem os letrados do Estado do Brasil ao tempo do vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses:

Cantou o poeta Ausônio. Este notável dístico, que a diverso intento se compôs, parece que com ideia alegórica se fez para o nosso intento. Se naquele poeta (como inculca, e recomenda o nome **uates**) resplandecera espírito profético, em nenhuma ocasião, como nesta parece se verificava a profecia<sup>6</sup>.

Em seu *Dicionário*, Rafael Bluteau, no verbete “vate”, define esse vocábulo pela adjunção de outros como “poeta”, “adivinho” e “profeta”<sup>7</sup>; quanto ao verbete “vaticínio”, ou seja, aquilo que é próprio do “vate”, define-o como “profecia” ou “predição”. Se se pode ligar poeta a profeta e se o melhor poeta é sempre vate, como o significa José da Cunha Cardoso, o espírito poético, e, por conseguinte, profético de Ausônio é “reconhecido” pela interpretação figural que o letrado luso-brasileiro, como homem de letras também insuflado pelo hálito musaico, empreende de seu escrito, ao ler seu dístico como profecia fenomenal ou prefiguração da autoridade e do mando cesáreos que hão de

---

3 HANSEN, 1986, p. 1.

4 Idem, p. 4.

5 AUERBACH, 1997, p. 27.

6 CASTELLO, p. 7.

7 BLUTEAU, 1721, p. 374.

resplandecer na América portuguesa; assim como o César de outrora, agora, no momento em que se lê a oração de inauguração dos atos acadêmicos, se anuncia que Vasco Fernandes César de Meneses “decretou” – equivalente do verbo latino *iubeo*, presente no dístico de Ausônio, que iguala as *potestates*, antiga e moderna, em um dos aspectos que as definem, o comando – “coroar as armas, que professa, com as Letras, que autoriza, trasladando na melhor cidade da América a mais célebre da Grécia, e instituindo uma palestra literária, de quem fosse protótipo o Ateneu”<sup>8</sup>. Se César, entre os antigos, era a prefiguração do vice-rei do Estado do Brasil, este, ao atualizar a personagem de que é símile, o faz ao unir as armas, que professa, às Letras, que autoriza, ou melhor, que ordena serem produzidas com engenho, promovendo a *translatio studii* ao igualar por meio de seu agenciamento político Bahia e Grécia, Salvador e Atenas, a Academia Brasília dos Esquecidos e o Ateneu. O tópico não era novo para um discurso laudatório, nem mesmo na Cidade da Bahia, onde já fora empregado em uma dedicatória por Manuel Botelho de Oliveira em seu *Música do Parnaso*<sup>9</sup>. O coroar as armas com as Letras retomava o velho *topos* da competência entre espada e pena; o problema, em princípios do século XVIII, resolvera-se aparentemente no consórcio de ambas na figura do cavaleiro letrado, de que fora expoente e grande modelo a partir dos Quinhentos Garcilaso de la Vega, o primeiro poeta ibérico a ter seus poemas recolhidos, organizados, editados e comentados em impressão<sup>10</sup>, em evidente emulação com impressos análogos em que se fizera o mesmo com a obra vulgar de Francesco Petrarca<sup>11</sup>. Na oração de José da Cunha Cardoso, no entanto, afirma-se que o vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses professa armas, como todos os varões do estamento a que pertence; se professa armas, coroa essas mesmas armas com as Letras, que “autoriza”; a oração tenciona a relação entre armas e Letras, pois se o vice-rei concede licença para que se funde a Academia, e se, ao mesmo tempo, confere autoridade e poder a essa mesma Academia – pois são esses os sentidos acumulados de “autorizar” patentes no discurso –, por outro lado ele o faz com o intuito de coroar a si próprio e ao seu fazer, o labor com armas, com as Letras, que passam a encimar aquele que tinha o poder de autorizá-las. Essa tensão

---

8 CASTELLO, Op. cit., p. 7.

9 Ver nosso estudo sobre essa dedicatória e sobre o *topos* em questão: MOREIRA, 2006, p. 141-151.

10 VEGA, 1580.

11 Ver, por exemplo, VELLUTELLO, 1525. Para uma exposição percuciente da tradição cancionairil de tipo autoral em língua vulgar, ver HANSEN e MOREIRA, 2013.

entre armas e Letras é retomada e amplificada no parágrafo seguinte da oração de José da Cunha Cardoso, em que ele, valendo-se do topos da *infirmetas*, diz ter obedecido simplesmente à injunção cesárea, a despeito de sua fraqueza para levar a termo o que se lhe ordenava, e afirma que César tomou por modéstia o que era de fato falta de forças:

E ainda com que antecipada precaução protestei me faltava um, e outro engenho, o natural, e o adquirido, representando a conhecida desproporção de tão fracos ombros a tão grave peso, não se revogou o decreto, atribuindo-se à modéstia a ingênua confissão da minha fraqueza<sup>12</sup>.

Mas como suprir a falta de forças para levar a efeito aquilo que se lhe ordenou? Como pode um pigmeu realizar aquilo que um atlante não teria forças para empreender? Encenando-se como pigmeu (“Enfim resignou-se um pigmeu por força de obediente em o que não fariam as forças de um Atlante”<sup>13</sup>), mais, como um pigmeu obediente – em que a figuração do ser de diminuto tamanho metaforiza a pequenez da condição que se curva às ordens do gigantismo de César –, ele, o letrado, absolvido de seu arrojo pela veneração prestada a quem lhe ordena “faz” (*iussit*), ele, como um pigmeu sobre os ombros de um gigante, poderá, alçado à altura em que o soergueu César Atlante, realizar o que César imaginou ter ele forças para realizar:

Que importa pois me falte o talento, diz o poeta em meu nome, non habeo ingenium, se me obriga o preceito de César, Caesar sed iussit? Que importa que eu não seja o que ele imagina, se ele imagina o que eu não sou: quid me posse negem posse quod ille putat? Não há mais remédio, que sacrificar nas aras do respeito a vontade própria como vítima<sup>14</sup>.

O binômio anão/gigante, em que o último sustenta o primeiro e o soergue a uma altura maior do que a sua própria, remonta, em termos tópicos, ao século XII, quando John of Salysbury, em seu *Metalogicon*, asseverou pela primeira vez que os “modernos” eram capazes de ver mais longe, não porque tivessem maior acuidade de visão, mas porque estavam montados sobre os ombros de gigantes, os “antigos”:

Dicebat Bernardus Carnotensis non esse quasi nanos gigantium

---

12 CASTELLO, Op. cit., p. 8.

13 Idem, p. 8.

14 Ibidem.

humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea<sup>15</sup>.

Esse lugar-comum difundiu-se rapidamente a partir do escrito de John of Salisbury e encontrou ressonância já em Guillaume de Conches, que, amplificando passagem da dedicatória de *Institutiones Grammaticae*, de Prisciano (“quanto sunt iuniores, tanto perspiciores”<sup>16</sup>), e combinando-a com o *topos* extraído do *Metalogicon*, assim escreveu:

Non dicit doctiores, sed perspiciores. Non enim plura scimus quam antiqui, sed plura perspicimus. Habemus enim illorum scripta et, preter hoc, naturale ingenium quo aliquid novi perspicimus. Sumus enim nani super humeros gigantum, ex alterius qualitate multum, ex nostra parum perspicientes<sup>17</sup>.

O *topos* do anão soerguido acima da cabeça do gigante que o sustém deixou de estar restrito ao âmbito da discussão sobre a superioridade dos modernos frente aos antigos e passou a ser aplicado a situações em que a analogia era possível, como no caso ora sob análise. Na monarquia portuguesa, em que os letrados participavam de redes clientelistas, sob dependência de importantes figuras da aristocracia, a transposição do *topos* do *Metalogicon* implicou a substituição da figura dos *giganti antiqui*, sobre cujos ombros estavam os *moderni*, por aquela dos colossos da monarquia, metaforizados também como “sol”, estrela de maior grandeza, colossal dentre todas, cujos raios vivificam a Terra. A grandeza comum permite, na oração de José da Cunha Cardoso, que rapidamente se deslize de uma metáfora para outra pelo reiterado significado de “grandeza” comum a todas elas – campo de congruência que fundamentará a relação de analogias. Se Vasco Fernandes César de Meneses é sol, sendo César, ele dá luz a quem não a tinha, e, nesse sentido, os letrados sob seu patrocínio seriam luas cujo brilho, conquanto intenso, depende da luz que elas apenas refratam, mas são incapazes de produzir por si próprias: “Que essa é a regalia do Príncipe, e a propriedade do Sol, dar o ser a quem era nada, dar a luz a quem a não tinha”<sup>18</sup>. Para amplificar o louvor de seu herói de forma aguda, chama-o, primeiramente, “herdeiro de tão ilustre Casa” e “primogênito dela”, para, a seguir, dizer que por ter nascido de tão “lustrosa ascendência” só pode ser “morgado da luz”<sup>19</sup>, conjugando em uma única metáfora

---

15 SALISBURY, 1929, p. 136.

16 PRISCIANI CAESARENSIS, 1869.

17 JEAUNEAU, 1973, p. 358.

18 CASTELLO, Op. cit., p. 8.

19 Idem.



“primogenitura”, “herança” e “lustru”; à medida que crescia, Vasco Fernandes César de Menezes, como o sol, rumava para seu zênite, mas seu luzimento era desproporcional à idade, pois se o zênite é atingido na plena madureza dos anos, ele, o vice-rei, no “Oriente da infância” corria tão veloz “prevenindo o juízo ao tempo, a prudência à idade, os acertos aos anos, [...] e se não deixava observar, brilhando, como sol no Zênite”<sup>20</sup>, ou seja, o *Apex* de que se fala é moral e intelectual e equivale à precocidade do “juízo”, da “prudência” e dos “acertos”, inesperados em menino com sisudez e razão de varão. Se se chama ao sol “morgado da luz”, o vice-rei, sendo morgado, só pode ser também ele sol, e, como tal, não pode caber em um único hemisfério, como as estrelas menores, que só são vistas ou do hemisfério austral, ou do boreal; por saber disso, “dispôs com prudente acordo o invictíssimo, e previdentíssimo Senhor do Império Lusitano, que depois de ilustrar a Europa, fosse resplandecer em terras de África e Ásia”<sup>21</sup>, assim como nas da América, terra mais ao Ocidente, e, por isso, lugar em que o sol conclui seu giro:

Faltava a maior, e não sei se a melhor parte do mundo para gozar de tão luminoso, e benigno astro; e ou fosse por acaso da nossa ventura, ou por destino da alta providência no Brasil se acabou o seu Zodíaco, concluindo aqui o primeiro giro, que deu como Sol para alumiar o Universo. Na Bahia teve o seu fim este primeiro giro, próspero auspício dos que se lhe hão de seguir; e foi para nós tão feliz, que sendo na ordem dos últimos, fomos na dita os principais: o último alento do Cisne é a harmonia: a última respiração da árvore é o fruto<sup>22</sup>.

O lugar em que o sol completou seu giro pelo mundo é a Bahia e deveria ser esse, supõe-se, o lugar de seu pouso, mas, invertendo a ordem da natureza, a Academia Brasílica dos Esquecidos toma como empresa o próprio sol, acompanhado do seguinte lema: *Sol oriens in occiduo* (o sol nasce no Ocidente), para significar que o ponto em que o astro maior deveria perder seu lustru é justamente aquele em que ele desponta com todo seu luzimento; se o sol nasce no Ocidente, nasce na América, nasce na Bahia, cobre com sua luz nascente e em ascensão o Estado do Brasil e assim como o sol é o *caput* dos astros, nada mais justo do que ele iluminar com mais fulgor o *caput* do Brasil, a cidade da Bahia; se Atenas foi a luz da Europa, como pode a Bahia, em que nasce o sol, deixar de ser a nova Atenas, se nela e dela desponta a luz do *Sol oriens*? A luz do sol brilha no firmamento, mas não em qualquer um, pois fulgura no do

---

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 CASTELLO, Op. cit., p. 8-9.

Ocidente, e, especialmente, no do “asterismo acadêmico” de que são parte os Esquecidos, metaforizados como astros menores desse mesmo firmamento. A luz do sol, ao tornar visível o que antes estivera imerso nas sombras, ausente da vista, e, portanto, mergulhado no esquecimento – como se sombras fossem apropriada metáfora de Lete -, é condição de que os Esquecidos sejam objeto de memoração ao torná-los luzeiros que iluminam em primeiro lugar a si próprios na escrita da história em que resplandecem como autores:

Este planeta (Sol) pois nos há de comunicar a luz a mim, e a todos os que quiserem ter parte neste Acadêmico asterismo, luzindo como estrelas no firmamento, em que ele é Sol. Assim o vereis, ó nobres habitantes da Brasília Metrópole, na nova Academia da história Brasília, que para em tudo se conformar com o seu egrégio fundador tomou por empresa o Sol com este lema – *Sol oriens in occiduo* -. Neste felicíssimo ocidente nasceu o Sol para a Bahia: agora lhe amanheceu, porque agora se verá a Bahia convertida em Atenas: agora sairão à luz os que o nosso descuido cobria com as sombras do esquecimento, que por isso tão entendidos, como modestos se apropriaram o título dos Esquecidos<sup>23</sup>.

A certeza do fulgor acadêmico se deve, portanto, ao esplendor do luzeiro maior que afasta para longe as sombras outrora dominantes, tornando Bahia a nova Atenas, e os Esquecidos, membros do novíssimo Ateneu; a convicção de que a Academia da História Brasília suprimirá o esquecimento de que fora vítima o Estado do Brasil é tão nítida, que, em torneio engenhoso, decide-se nomeá-la “Academia dos Esquecidos”, pois é prodígio deduzir glória de seu contrário:

Grave título, e tão admirável, que a sua grandeza maior consiste na contradição de sua grandeza. Achar bem no bem não é excesso, tirar bem do mal é vantagem. [...] e isto fizeram os nossos Acadêmicos na eleição daquele título. Chama-se o esquecimento consequência da morte, filho do Letes, e o que mais é símbolo do inferno, assim o cantou o Mantuano, o confessa Ravísio, e o conhecem todos. E que inventaram os nossos Acadêmicos para eternizar o seu nome? Trocaram a morte em vida, em memória o esquecimento, e o inferno em glória<sup>24</sup>.

O caráter solar, e, portanto, apolíneo da Academia recém-fundada se torna patente pelo acúmulo de analogias propostas por José da Cunha Cardoso entre

---

23 Idem, p. 9.

24 Ibidem.

o sol e seus sucedâneos:

Não sei se reparais nas circunstâncias. O Erector da Academia Sol a todas as luzes; a empresa dos Acadêmicos Sol; a letra da empresa *Sol oriens in occiduo*; o dia de hoje domingo consagrado ao Sol; e o sétimo de março dia muitas vezes solar, pois entre outros testemunhos do seu luzimento, não só é dedicado ao mesmo Apolo, como eram todos os dias sétimos de cada mês, mas é especialmente dia do Príncipe dos Teólogos, aclamado no mundo por verdadeiro Sol das escolas São Tomás de Aquino<sup>25</sup>.

Aquele que fundou a Academia, o seu eretor, é “sol”, como já antes visto; a empresa da Academia é “sol”, tornando-se essa empresa, desse modo, uma metonímia para o Sol humano, Vasco Fernandes César de Menezes, que, como um quase deus, é substituído no discurso de José da Cunha Cardoso de forma unívoca pelo signo do disco solar, como Ceres o é pelo feixe de grãos ou Baco pelo fruto da parreira<sup>26</sup>; a “alma” da empresa, *Sol oriens in occiduo*, permite, em conjunção com o “corpo”, chegar ao sentido visado, ou seja, o sol do Ocidente é o edificador da Academia, seu patrono, que brilha, na empresa, sobre os acadêmicos; o sétimo dia de cada mês era consagrado ao sol e não é de espantar que esse número se repita e se acumule, unindo-se o sétimo dia do mês de março ao sétimo dia da semana, que se consagra a Deus, mas que se pode consagrar ao nume que erige no Estado do Brasil o facho que dará luz ao Novo Mundo<sup>27</sup>. O acúmulo de tropos em que “sol” é o vocábulo substitutivo permite ainda a José da Cunha Cardoso falar de “raios da ciência”, potentes, pois patrocinados pelo mesmo sol; de “meio-dia do saber”, inevitável, já que o sol ensaiara grandes feitos no oriente, antes de chegar ao ocidente e ao meio-dia – com explícita referência à zona tórrida ou tropical, em que o sol mais luz, e em que está a Academia Brasília dos Esquecidos; e de “resplendor dos livros”, de que são “prólogo” tantos sóis, com clara alusão ao acúmulo tropológico anteriormente apresentado<sup>28</sup>. Se a Academia tem por patrono e eretor o Sol, se os acadêmicos

---

25 CASTELLO, Op. cit., p. 10.

26 Ver ALCAÇÁR, 1750.

27 Esse acúmulo do número sete remonta a tradições pagãs, mas pode ter um sentido plenamente cristão no âmbito da tradição milenarista, conhecida dos letrados de princípios do século XVIII no Império Português. Ao tempo de Lactânncio, por exemplo, interpretavam-se os seis dias da criação como seis milênios que antecederiam o reino milenar, equivalente ao sétimo dia: ver AUERBACH, 1997, p. 32. Nesse sentido, o acúmulo do sétimo dia no discurso que se profere torna atual a chegada do “reino” de felicidade pela presença no Ocidente do Sol do mundo, metáfora também presente nos escritos patrísticos para designar Cristo. Ver, para o conjunto dessas designações, o livro de Erich Auerbach citado acima.

28 Ver, para todas as passagens em questão, CASTELLO, Op. cit., p. 10.

são estrelas ou luminares menores, as Letras, produto dos acadêmicos, são a “antorcha universal do mundo”, a flama do engenho com que o homem se ilumina primeiramente a si mesmo, e, depois, aos outros, ao partilhar os frutos do seu conhecimento, tanto assim que, como o diz José da Cunha Cardoso, o homem, sendo microcosmo, “ou mundo pequeno, sem “notícias” ou saber é chamado “mundo às escuras”<sup>29</sup>. Não há homem, portanto, que em o sendo verdadeiramente, possa viver sem a companhia e o guia das Letras. Estas, no entanto, se são fundamentais à humanidade, não podem humanizar por si sós; recuperando a metáfora do Estado como um análogo do corpo humano, encontrada em São Tomás de Aquino<sup>30</sup>, por meio de metonímias que representam grandes agrupamentos ou estamentos do antigo Estado português, fala das “armas”, em lugar de nobreza, e da “pena”, ou seja, de homens oriundos do terceiro estado, mas que se notabilizaram por suas capacidades e serviços prestados à monarquia, para reuni-las em irmandade e para as denominar membros de um só corpo, dependente, este, tanto de umas quanto da outra para poder viver em plenitude de forças: “Armas e letras são filhas de um mesmo parto, ou partes de um mesmo corpo: conselho e forças, olhos, e mãos”. Embora José da Cunha Cardoso diga que armas e Letras são irmãs, “ajudam-se como irmãs, porque o são em armas”, ou seja, pelejam contra inimigos comuns, como judeus, muçulmanos e hereges protestantes, por exemplo, não há como não se aperceber de que Letras são “conselho”, armas, “força”, Letras são “olhos”, armas, “mãos”, e, por conseguinte, não há como não ver o discrímen entre juízo, de um lado, e força, de outro, sendo aquele tradicionalmente julgado superior a esta, pois o juízo é próprio dos seres humanos e a força, de viventes, inclusive alguns deles, brutíssimos, são muito mais fortes do que os homens. Como, no entanto, a oração visa a produzir o louvor não apenas dos acadêmicos, mas, sobretudo, o do seu patrono, afirma-se que ele, excelso em Letras e armas, é no nome e nos atributos legítimo representante dos césares antigos, pois, como Júlio César, poderia também ele mandar “esculpir-(se) sobre o globo do Mundo, com a espada em uma mão, e um livro na outra”, fazendo acompanhar a imagem com a “inscrição (que) dizia assim – *ex utroque Caesar*”: “de ambas, Letras e armas, César”. Segundo José da Cunha Cardoso, pode-se ser excelente sendo cultor de apenas um desses saberes, ou seja, pode um varão ter fama por se destacar apenas nas Letras, ou, ainda, nas armas, mas para ser chamado César, tem de ser exímio em ambas:

Para qualquer homem se constituir grande, basta que seja um

---

29 CASTELLO, Op. cit., p. 10.

30 HANSEN, 2006, p. 141.

famoso professor das armas; para qualquer sujeito se fazer exímio, basta que seja um insigne cultor das letras; mas para um César é necessário tudo, *ex utroque Caesar*<sup>31</sup>!

Para tornar evidente a irmandade entre Letras e armas, sobretudo quando se mostram como armas contra os inimigos do Estado e da Igreja, seleciona instrumentos de ferir em que ao ferro se une a pena, como no caso da seta, em que ao raio se liga a águia, animal emplumado e hieróglifo da engenhosidade:

Agudo símbolo desta verdade é a seta na qual o ferro, que há de ferir, se move pelos voos da pena. Os raios, com que Júpiter faz guerra ao mundo, administra-os a águia geroglífico de um agudo engenho<sup>32</sup>.

Se César, para o ser, precisa exceler em Letras e armas, demonstra saber essa verdade pelo valor que atribui às duas folhas, a do livro e a da espada, prestando culto a uma mesma divindade, Palas armada e Minerva togada; a folha, comum à espada e ao livro, permite entender o que sub-repticiamente se insinua no discurso que se tece: a folha do livro edifica, mesmo que tenha de ferir com a agudeza do juízo nela inscrito, assim como a guerra é civil quando justa:

Marco Túlio, e Sêneca chamaram ciência ao valor. Folha é a do livro, e também a da espada. A mesma divindade é Palas, e Minerva: o soldado lhe tributa obséquios, o erudito lhe consagra cultos; porque a mesma que na campanha dá calor às armas, na Academia dá espírito às letras<sup>33</sup>.

## (II)

Em sessão ocorrida no dia em que a conferência de abertura da Academia foi proferida, os acadêmicos, por seu turno, publicaram os poemas por si compostos, sendo um primeiro grupo destinado a louvar José da Cunha Cardoso, e um segundo, o vice-rei, Vasco Fernandes César de Meneses. Não nos deteremos na leitura dos poemas pertencentes ao primeiro grupo, pois não são a matéria do artigo que se escreve. Quanto aos poemas do segundo grupo, cabe dizer que todos eles são uma espécie de variação elocutiva do topos *ex utroque Caesar*, que lhes serve, portanto, de “mote”; muitos foram escritos em português, mas há também abundante número de poemas latinos, que imitam gêneros antigos.

---

31 CASTELLO, Op. cit., p. 12.

32 Ibidem.

33 Idem, p. 10.

Dentre os poemas que têm como matéria o vice-rei, há um para nós, nos dias de hoje, curiosíssimo, intitulado *Labirinto Cúbico*<sup>34</sup>, cuja didascália é: “Ao Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César de Meneses, Vice-Rei do Estado do Brasil”. O poema é composto de um único verso, “In utroque Caesar”, variação do topos que norteia a composição dos poemas apresentados durante a primeira sessão da Academia, “Ex utroque Caesar”; esse topos concernente à varonilidade perfeita, em que se aliam Letras e armas, é originalmente inscrição encontrada em uma medalha com a efígie de Júlio César, que portava, em uma das mãos, um livro, e, na outra, uma espada, inscrição essa atribuída a Varrão<sup>35</sup>.



O verso repete-se cinquenta e duas vezes no poema; inscrito, na extremidade do *Labirinto*, de forma estendida, a vogal inicial do verso (“I”) apresenta-se nas duas extremidades de uma diagonal, em que, nas opostas, comparece a letra final do topos, ou seja, a letra “R”; é somente na extremidade que o verso pode

34 Bluteau, em seu Vocabulário, no verbete “Labirinto”, refere o gênero poético praticado por Anastácio Ayres de Penhafiel do modo que segue: “Laberinto. Também se dá este nome a obras do engenho em versos, ou em prosa, com certo genero de coplas, dicções, ou letras, tam artificiosamente intrincadas, que sem se conhecer o artificio, não se pode entender o sentido. Nos Laberintos, que se compõem de letras, mette o Poeta nos versos as letras que quer, & nos lugares que convem, segundo a figura, que ha de levar o Laberinto, porque huns se fazem em figura redonda, outros em quadrada, outros pintando huma ave, huma arvore, huma fonte, huma Cruz, huma Estrella, ou outras figuras, proporcionando as Coplas, & as letras com aquella figura. Outros Laberintos se fazem de versos inteiros, os quaes lidos ao direito, ou ao revez, saltados, ou cruzados, ou de outras maneiras, fazem copla com um soneto retrogrado. Outros se compõem de Coplas, Redondilhas, ou de Serventesios. Outros ha donde não só se lem os versos de muitas maneiras, porém lidos de outra, fazem o contrario, & compoemse de coplas de Arte mayor, & de Redondilhas menores” (ver BLUTEAU, 1716, p. 10).

35 BROWNE, 1853, p. 352.

ser lido em sentido vertical ou horizontal, sem a necessidade de se dobrar e de buscar completitude em uma outra linha do poema, o que é praxe a partir das recorrências internas do topos. Como interpretar o *Labirinto* de Anastácio Ayres de Penhafeil? Em primeiro lugar, é preciso falar da semelhança que o *Labirinto* apresenta com o conjunto de tratados de emblema e empresa impressos na Europa a partir da segunda metade do século XVI. Se não encontramos, no tratado de empresas de Claude Paradin<sup>36</sup> – o primeiro a ser impresso sobre a matéria –, uma que tenha como *anima* o moto da Academia dos Esquecidos, ou seja, *ex utroque Caesar*, já o achamos, contudo, passados poucos anos, no tratado composto por Gabriel Symeone, em que se decompõe claramente o sentido do moto da Academia dos Esquecidos por meio da composição de um tetrástico, sob-posto à empresa:



No *corpo*<sup>37</sup> da empresa, vemos César sobre o globo, tendo em uma das mãos

36 PARADIN, 1551.

37 *Corpo* era a designação para a “imagem”, enquanto *anima* era a denominação da “sentença” que tinha de acompanhar o corpo para se compor uma empresa perfeita. Robert Klein afirma que Paolo Giovio teria fixado os cinco preceitos básicos para a composição do gênero: “Na realidade, as primeiras ‘regras’ não passavam de preceitos de conveniência. Giovio formulou cinco delas, que

um livro, e, na outra, o gládio, sendo que a *anima* ou moto, em conjunção com o corpo, produz o sentido visado pelo tratadista, e por ele desdobrado no tetrástico: a conjunção de ciências e armas foi condição da aquisição de fama imortal e de poder sobre o mundo; na empresa ideada por Gabriel Symeone, no entanto, afirma-se que ainda não nasceu um segundo César (*cui pari, o secondo/Non nacque allhor*), de que discorda, em seu discurso, José da Cunha Cardoso, com o objetivo de amplificar o louvor a Vasco Fernandes César de Meneses, o novo *Caesar*. Essa *anima, ex utroque Caesar*, comparece em outros tratados de empresa, na Europa dos séculos XVI e XVII, como exemplo de moto em que se ilustra a união indissolúvel de Letras e armas, ideal civil da sociedade de corte<sup>38</sup>. Como, na empresa, *anima* e *corpo* compõe a unidade da obra, e como o topos *ex utroque Caesar* se difunde, nos meios letrados, a partir também desse gênero, pode-se hipotetizar, de forma produtiva, que a leitura da *anima* implicava a recuperação, pelo agenciamento da memória, do *corpo* que se lhe associava na empresa; esta, como representativa de um tipo de varão próprio dos meios cortesãos, o do cavaleiro letrado, perito no uso da espada e da pena, de que seria máxime exemplo, nas Espanhas, o poeta Garcilaso de la Vega<sup>39</sup>, dava a ver um ideal ético ou mesmo um caráter, *ethos*, cuja emulação ela estimulava. O *Labirinto* de Anastácio Ayres de Penhafiel apenas potencializava esse ideal pelo acúmulo sobre a superfície do papel do moto que nele se

---

permaneceram célebres: a ‘alma’ e o ‘corpo’ (a sentença e a imagem) devem ter estreita relação; a impresa não deve ser nem muito obscura, nem muito óbvia; deve ser agradável à vista; exclui a figura humana; a sentença, se possível em língua estrangeira, não deve ter mais do que três ou quatro palavras, exceto se se tratar de verso ou hemistíquio de autor conhecido” (ver KLEIN, 1998, p. 119-120).

38 Ver ELIAS, 1993; e ELIAS, 1996.

39 O trecho da Vida de Garcilaso de la Vega, que segue, foi extraída da edição comentada das obras do poeta realizada por Fernando de Herrera (Ver VEGA, 1580, p. 14): “Fue G. L. de la Vega natural de la ciudad de Toledo, i hijo de Garcilasso comendador mayor de Leon i de doña Sancha de Guzman de la esclarecida i nobilissima casa de Toral, señores de las villas de Cuerva i Batres i los Arcos. I aun que fue en la nobleza i claridade de su generoso linaje uno de los mas ilustres i principales cavalleros del reino; fue sin comparacion alguna mucho mas glorioso por la ecelencia i grandeza de su animo i virtude propria. Por que los bienes agenos desseados de todos, i tenidos en singular precio; no merecen igual valor con los que nacen i viven enel ombre mesmo. En el abito del cuerpo tuvo justa proporcion; por que fue mas grande que mediano, respondiendo los lineamentos i compostura a la grandeza. Fue mui discreto en la musica, i en la viuela i harpa con mucha ventaja; e exercitadissimo en la disciplina militar, cuya natural inclinacion o arrojaba en los peligros: por que el brio de su animoso coraçon lo traia mui desseoso de la gloria, que se alcança en la milícia. Criose en Toledo hasta que tuvo edad conveniente para servir al Emperador, i andar en su corte. Donde por la noticia, que tenia de las buenas letras, i por la ecelencia de su ingenio i nobleza i elegancia de sus versos, i por el trato suyo con las damas, i por todas las demas cosas, que pertenecen a un cavallero para ser acabado cortesano, de que estubo tan rico, que ninguna le faltó; tuvo en su tiempo mucha estimacion entrelas damas i galanes [...]”.



fazia inscrever 52 vezes. Esse ideal ético e moral, no entanto, ganhava uma maior amplitude no *Labirinto* devido à forma mesma do poema. Platão, no *Protágoras*, em passagem em que refere ter Simônides de Cós dito, em poema dedicado a Scopas, filho de Creon, que “dificilmente um homem se torna verdadeiramente bom, construído em mãos, pés e mente como um quadrado (*homo quadratus*), sem uma falha”, parece ser o primeiro a referir o topos do homem bom como “homem quadrado”<sup>40</sup>. O topos logo se consolida na *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, no décimo capítulo do primeiro livro, quando, ao asseverar que o homem feliz é aquele propriamente virtuoso, declara-o como “bem acabado na virtude como um quadrado” ou “perfeito na virtude como um quadrado”, associando o ideal de homem virtuoso a essa forma geométrica, de quatro ângulos perfeitamente regulares:

Thus, then, the happy man will enjoy that security of which we are in quest, and will continue happy throughout his whole life. For most continuously, or at least, more continuously than for any other man, will all his acts and all his thoughts be most excellent and his treatment of fortune most noble and most consistently harmonious, who is *Truly good, Square-finished, free from every flaw of blame*<sup>41</sup>.

No décimo primeiro capítulo do terceiro livro da *Retórica*, Aristóteles dá continuidade à sua definição de metáfora e principia a explicar a natureza dos *prosomata*, ou metáforas visualizantes; segundo ele, há metáforas que põem diante dos olhos, com vividez, o que se representa, e há outras que não produzem tal efeito, e nos apresenta duas metáforas, sendo a primeira delas – a que nos informa ser o homem bom um “quadrado” –, de tipo não visualizante, a que contrapõe um *prosomaton*:

We must now explain the meaning of “before the eyes”, and what must be done to produce this. I mean that things are set before the eyes by words that signify actuality. For instance, to say that a good man is “four-square” is a metaphor, for both these are complete, but the phrase does not express actuality, whereas “of one having the prime of his life in full bloom” does [...]<sup>42</sup>.

A metáfora aristotélica, que torna análogos o “homem bom” e o “quadrado”,

40 Ver PLATO, 1848, p. 339; PLATO, 1952, p. 38-64], p. 53, 339: “Now Simonides says to Scopas the Son of Creon the Thessalian: Hardly on the one hand can a man become truly good, built four-square in hands and feet and mind, a work without a flaw”.

41 ARISTOTLE, 1869, p. 25-26, I-10-11.

42 ARISTOTLE, 1994, p. 404-405, III, XI, 2.

como o diz o próprio Estagirita, é operação dialética do juízo, que aproxima dois conceitos, mas se nela há “o prazer intelectual que se experimenta com a engenhosidade dos achados”, por outro não há a “encenação sensória do prazer”<sup>43</sup> que as metáforas visualizantes produzem. A perfeita angulação dos quatro ângulos retos do quadrado são uma metáfora da retidão moral do “homem bom” e a perfeição do quadrilátero como forma geométrica é expressão da perfeição do varão, no *Labirinto*, que realizou em si o ideal civil do binômio Letras e armas, e que, portanto, não pode ser mais virtuoso do que já é. Anastácio Ayres de Penhafil atualiza o topos do *homo quadratus*, presente, nos escritos dos antigos e na tradição letrada latina cristã, lida em seu tempo, em obras como as de Methodius, Juliano, o Apóstata, Damascius, no *Similitudines*, de Santo Anselmo, e em sermões de Eadmer sobre Gregório, o Grande<sup>44</sup>. No *Labirinto*, de forma engenhosíssima, dá a ver a metáfora do *homo quadratus*, que o próprio Aristóteles afirmara não ser de tipo visualizante, compondo-a pelo acúmulo do topos *ex utroque Caesar*, que, a partir do século XVI, como já se disse, representava o perfeito varão; o topos, metáfora de *homo quadratus*, acumula-se na forma de um quadrilátero perfeito e dá a ver o que de fato significa, ou seja, põe diante dos olhos o *homo quadratus* a que se refere, sendo agudíssimo o juízo que operou a analogia, demonstrando alto grau de perspicuidade e versatilidade. Como diz João Adolfo Hansen:

Todos os autores que citei doutrinam o engenho natural como faculdade intelectual dotada de dois talentos, a *perspicuidade* ou *perspicácia* e a *versatilidade* ou *solércia*. A perspicuidade relaciona-se imediatamente ao juízo como faculdade de penetração intelectual nas matérias simbólicas que são imitadas e emuladas na invenção das obras. No ato da invenção, a perspicácia do tipo engenhoso penetra nas matérias e as distingue, vendo-as com precisão, para desembaraçá-las e especificar claramente o que nelas é confuso. A perspicácia faz a análise das matérias aplicando dez categorias aristotélicas – *substância, quantidade, qualidade, relação, posição, tempo, ação, paixão, lugar, hábito*. Com as categorias, encontram-se dez espécies de definições e imagens para o assunto tratado. O conceito representado nas obras resulta do juízo, que atua no engenho como causa eficiente da imagem mental; por isso mesmo é a dialética, mobilizada na aplicação das dez categorias a uma matéria determinada, que permite à perspicácia inventar dez

43 Para ambos os trechos, ver HANSEN, 2010, p. 111.

44 Ver EHRHARDT, 1945, p. 177.

definições ilustradas ou conceitos do tema. Ao mesmo tempo, a versatilidade é retórica e encontra, para cada um dos conceitos obtidos, metáforas adequadas e cada vez mais semanticamente distantes do conceito inicial, acumulando-as na sequência do poema como relações inesperadas de conceitos agudos que produzem o espanto e o maravilhamento do destinatário<sup>45</sup>.

À medida que se lê o *Labirinto*, na verdade, à proporção que se o percorre, os olhos seguem o rastilho de uma mesma verdade, que, por o ser, nunca está repetida em demasia; para onde quer que se dirija o olhar, o leitor, como um caminhante, chega sempre a encruzilhadas que lhe repetem a mesmíssima lição, que o ensina ao tempo que o deleita, atendendo-se, desse modo, ao *docere* e ao *delectare*: o varão perfeito, como um quadrado, é perito em Letras e armas. Se todo quadrado tem os quatro lados iguais, assim como seus ângulos, o cubo, diferentemente do quadrado, é um sólido, um hexaedro regular, e metaforiza, em sua solidez, o varão, perfeito também ele fisicamente. É preciso entender que o *Labirinto* que se dá a ver e que proclama por meio de sua inscrição tópica, *ex utroque Caesar*, o ideal do perfeito homem de corte, tem por necessidade de ser bidimensional, pois está inscrito na folha de papel, e, portanto, preso à sua bidimensionalidade; quando se diz que ele, no entanto, é cúbico, contrapõe-se a corporeidade perfeita e o *ethos* perfeito do homem de corte ao aplauso que se lhe dedica por meio do *Labirinto*, e, desse modo, o poema retoma e recicla de forma engenhosa a polaridade entre o “louvor”, que está sempre aquém do “varão” que se toma como matéria, e o próprio varão, com a solidez de seus seis lados, com seus cinquenta e dois versos sobre cada face, e que, por conseguinte, devem ser multiplicados por seis.

O *Labirinto* de Anastácio Ayres de Penhafiel, desse modo, produz um efeito visivo análogo ao da empresa, mas mais engenhoso, pois que puramente retórico, porque tópico, e dialético, porque metafórico.

## Referências bibliográficas:

ALCAÇÁR, Bartolomeu. *Das Espécies, Invenção e Disposição das Orações que Pertencem ao Gênero Exornativo*. Lisboa: Manoel Coelho Amado, 1750.

ARISTOTLE. *The Nicomachean Ethics* Newly Translated into English by Robert Willians. London: Longmans, Green, and Co., 1869.

\_\_\_\_\_. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1994.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario Portuguez & Latino* [...]. Lisboa: Pascoal da Sylva, 1716, tomo V.

---

45 HANSEN, João Adolfo. Op. cit., 2010, p. 112.

- \_\_\_\_\_. *Vocabulario Portuguez, & Latino* [...]. Lisboa: Pascoal da Sylva, 1721, tomo VIII.
- BROWNE, R. W. *A History of Roman Classical Literature*. Philadelphia: Blanchard and Lea, 1853.
- CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil (1641-1820/22)*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, vol. I, tomo I, “Academia Brasílica dos Esquecidos – Oração, com que na dominica in Albis e vinte, e três de abril deste ano de 1724 abriu a Academia Brasílica o Doutor José da Cunha Cardoso”, p. 7-17.
- D. Magni Ausonii Poëtae, Augustorum Praeceptoris, virique Consularis opera, Tertiae ferè partis complemento auctiora, & diligentiore quàm hactenus, censura recognita. Cum Indice rerum memorabilium*. Lugduni: Apud Ioan. Tornaesium, 1558.
- EHRHARDT, Arnold. Vir Bonus Quadrato Lapidi Comparatur. In: *The Harvard Theological Review*, vol. 38, 3, Jul. 1945, pp. 177-193.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La Sociedad Cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- \_\_\_\_\_. Educando Príncipes no Espelho. In: *Floema*, Caderno de Teoria e História Literária, Especial 2 A, outubro de 2006, Vitória da Conquista, pp. 133-169.
- \_\_\_\_\_. A Doutrina do Engenho Poético no Século XVII. In: LINDO, Luiz Antônio & FRANCO, Marcia Maria de Arruda. *Atas da III Semana de Filologia na USP*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010, pp. 110-124.
- HANSEN, João Adolfo e MOREIRA, Marcello. *Para que Todos Entendais. Gregório de Matos e Guerra: Letrados, Manuscritura, Retórica, Autoria, Obra e Público na Bahia dos Séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica/CAPES-PROEX/Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, 2013.
- JEAUNEAU, Edouard. “Deux Rédactions des Gloses de Guillaume de Conches sur Priscien”. *Lectio Philosophorum: Recherches sur l'École de Chartres*. Amsterdam: 1973, 358, pp. 335-370, RTAM, 27, 1960, pp. 212-247.
- KLEIN, Robert. A Teoria da Expressão Figurada nos Tratados Italianos sobre as Imprese, 1555-1612. In: *A Forma e o Inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 117-139.
- KOSELLECK, Reinhart. Historia magistral vitae. In: *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio: 2006, 41-60.
- MOREIRA, Marcello. Ad Parnasum: Expansão, Colonização e Empresa Civilizatória Lusa em *Música do Parnaso*. In: *Revista USP*, Seção Textos, n° 70, pp. 141-151, jun.-ago./2006.
- PARADIN, Claude. *Devises Heroïques*. Lion: Jean de Tournes, 1551.
- PLATO. *The Phaedrus, Lysis and Protagoras of Plato*. A New and Literal Translation of the Text of Bekker. J. Wright (Translator). London: John W. Parker, 1848.
- \_\_\_\_\_. *The Dialogues of Plato*. Translated by Benjamin Jowett. Chicago: The University of Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1952, by Arrangement with Oxford University Press: “Protagoras” [pp. 38-64].
- PRISCIANI CAESARENSIS. Opera ad vetustissimorum codicum, nunc primum collatorum, fidem recensuit, emaculauit, lectionum varietatem notauit et indices locupletissimos adiecit Augustus Krehl*. Lipsiae: In Libraria Weidmannia, 1869, volumen primum, cont. De Arte Grammatica Libros XVI.
- SALISBURY, John of. *Metalogicon*. Oxford: Clarendon Press, 1929, p. 136: Ioannis Saresberiensis

Episcopi Carnotensis Metalogicon [...] recognouit et prolegomenis, apparato critico, commentario, indicibus instruxit Clemens C. I. Webb. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1929.

VEGA, Garcilaso de la. *Obras de Garcilasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580.

VELLUTELLO, Alessandro (Ed.). *Le Volgari Opere del Petrarca con la Esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, 1525.

---

# Ficção para deleite e desengano do mundo: os *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo

---

*Marcelo Lachat*

“Numa coisa serei verdadeiro: dizendo que minto.”  
(Luciano de Samósata. *Das Narrativas Verdadeiras*).

“... aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos, y el deleite mucho mayor es imaginado que gozado...”  
(Miguel de Cervantes. *El Coloquio de los Perros*).

“Não há, logo, livro nem homem seguro neste mundo?”  
(D. Francisco Manuel de Melo. *O Hospital das Letras*).

Os *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo são, como afirma Pedro Serra, “ficções que pretendem ser verosímeis”<sup>1</sup>. Mas, a partir dessa afirmação, é preciso discutir o que seria uma ficção pretensamente verossímil no século XVII<sup>2</sup>. Esses diálogos de D. Francisco Manuel, por exemplo, são “apólogos”, como determina seu título, e o apólogo, segundo a definição do *Vocabulário Português e Latino* de Raphael Bluteau, é “espécie de fábula moral, em que se introduzem animais, árvores, e outras cousas inanimadas falando, e dizendo cousas de que se pode tirar alguma doutrina”<sup>3</sup>. Ainda de acordo com Bluteau, “ficção” é um termo retórico que se refere à *fictio personae* ou *prosopopeia*; além disso, numa concepção menos técnica, é “a ação de fingir”, sendo “fictício” aquilo que é fingido, fabuloso, ou seja, uma “cousa não natural, mas feita por arte”<sup>4</sup>.

---

1 SERRA. “Introdução”. In: MELO, Vol I, 1998, p. XIII.

2 Vale ressaltar que os *Apólogos Dialogais* foram redigidos, muito provavelmente, entre 1654 e 1657, e circularam em cópias manuscritas no século XVII. Como salienta Jean Colomès, com base em um manuscrito d’*O Hospital das Letras* do começo do século XVIII, D. Francisco Manuel teria escrito seis “apólogos” ou “diálogos morais”: *Os Relógios Falantes, O Escritório Aparente, A Visita das Fontes, A Feira dos Anexins, O Cabido dos Coches e O Hospital das Letras* (Cf. COLOMÈS, 1970, p. XI). No entanto, além de um esboço d’*A Feira dos Anexins* e o referido indício d’*O Cabido dos Coches* (não se conhecendo nenhuma outra menção ou qualquer outro traço desse texto), conservam-se completos somente os quatro diálogos restantes (que serão discutidos neste trabalho). A *editio princeps*, publicada em Lisboa, desses quatro *Apólogos Dialogais* reunidos integralmente data apenas de 1721, sendo o responsável por ela Matias Pereira da Silva.

3 BLUTEAU, Vol.1, 1712, p.430.

4 BLUTEAU, Vol.4, 1713, p.106-107.

Portanto, os *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel são fictícios porque, feitos por arte, fingem diálogos entre coisas inanimadas (com exceção do soldado d'*A Visita das Fontes*). Assim, em *Os Relógios Falantes*, os interlocutores são o “Relógio da Cidade” e o “Relógio da Aldeia”, que estabelecem uma conversação cujo assunto principal, evidentemente (embora não exclusivamente), é o tempo. Já *O Escritório Avarento* tem como interlocutoras as seguintes moedas: um “Português Fino”, um “Dobrão Castelhana”, um “Cruzado Moderno” e um “Vintém Navarro”; trata-se de um diálogo, como indica seu prólogo, que visa “a ponderar as verdades ou mentiras que em si esconde, os danos ou cômodos desta abusão que anda entre os homens, a que chamam riqueza”<sup>5</sup>. Em *A Visita das Fontes*, fazem interlocução a “Fonte Velha do Rossio”, a “Fonte Nova do Terreiro do Paço”, a “Estátua de Apolo” e a “Sentinela que guarda a Fonte”, numa discussão de carácter mais genérico, sem um foco específico. Finalmente, em *O Hospital das Letras*, conversam entre si, numa livraria de Lisboa, “os livros de Justo Lípsio na *Crítica*; Trajano Bocalino nos *Regállos*; D. Francisco de Quevedo nos *Sonhos*; e o Autor nos *Diálogos*”, sendo as letras antigas e modernas a matéria desse diálogo (cujos interlocutores, vale ressaltar, são os mencionados “livros”, e não seus autores).

Na dedicatória d'*A Visita das Fontes*<sup>6</sup>, destinada ao “Doutor Cristóvão Soares de Abreu, Vereador do Senado de Lisboa”, D. Francisco Manuel de Melo, assumindo o *ethos*<sup>7</sup> de “desterrado, perseguido e achacoso”, morador, por força do exílio, “de ãs praias desertas, cujo caminho só sabem as ruínas novas”, caracteriza esse apólogo como “leve ilusão” e “delírios”:

5 *O Escritório Avarento*. In: MELO, Vol. II, 1999, p.3. Todas as citações dos *Apólogos Dialogais* serão feitas com base na edição, em dois volumes, de Pedro Serra, referida de forma integral ao fim deste estudo, nas “referências bibliográficas”.

6 Embora se utilize neste trabalho a mencionada edição de Pedro Serra dos *Apólogos Dialogais*, é importante destacar que também foi consultada, no caso específico d'*A Visita das Fontes*, a edição fac-similada feita por Giacinto Manuppella, com leitura do manuscrito autógrafa de 1657: MELO, 1962 (1657).

7 Como preceitua Aristóteles no Livro I da *Retórica* (I, 1356a), há três espécies de provas de persuasão: umas residem no *ethos*, outras no *pathos* e outras no *logos*. Desse modo, “persuade-se pelo carácter [*ethos*] quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. (...) É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, (...) mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão.” (Utiliza-se a tradução da *Retórica* de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena: ARISTÓTELES, 1998). Não se deve confundir, portanto, aquele *ethos* retórico do autor, que assume uma função técnica na dedicatória d'*A Visita das Fontes*, com a “vida” ou com um suposto “caráter pessoal” de D. Francisco Manuel de Melo. Para uma detalhada história dessa “vida”, que não é o foco deste trabalho, recomenda-se a obra de Edgar Prestage: *D. Francisco Manuel de Melo: Esboço Biográfico* (Lisboa: Fenda, 1996).

Neste estado me acolheu esta leve ilusão que agora vos comunico. Não foi sonho, pois não é de juro e herdade que hajam de sonhar todos os Dons Franciscos. Sonhou o de Quevedo, porque tinha ou a Fama ou Sorte sobre que podia dormir seguro. Mas eu, que há tantos anos não repouso, mais depressa, de muito desvelado, escreverei, antes que sonhos, dilírios!<sup>8</sup>

Explorando tal *ethos*, o autor busca diferenciar sua obra dos *Sueños* de Francisco de Quevedo: *A Visita das Fontes*, por não ter seu autor fama ou sorte para dormir seguro, não é um sonho, como aqueles de Quevedo, mas uma leve ilusão, um delírio ou, como ainda se lê nesta mesma dedicatória, um desvario. Assim qualificado, ressalta-se o caráter fictício do apólogo que, ilusório, delirante ou desvariado, dá vida a coisas inanimadas, fazendo com que fontes e estátua falem para deleite e proveito dos ouvintes ou leitores.

Acerca desse diálogo-delírio, agradável e útil, diz um de seus interlocutores (não por acaso, a estátua de Apolo<sup>9</sup>): “São mentiras de poetas”<sup>10</sup>. É fundamental essa afirmação de Apolo (quase encerrando a conversação) para refletir-se sobre a ficção dos *Apólogos Dialogais*. Assim, tal fala pode ser relacionada com as discussões platônicas a respeito da *mimesis*, em geral, e da poesia, em particular. Nesse sentido, como foge aos intuitos deste trabalho aprofundar-se nesses debates bastante conhecidos, cabe apenas ressaltar algumas considerações do livro X da *República* de Platão<sup>11</sup> que contribuem para uma melhor compreensão da referida fala da estátua de Apolo em *A Visita das Fontes*. Como se sabe, nesse mencionado livro da *República* platônica, Sócrates e Glauco dialogam buscando, entre outras coisas, definir em que consiste a imitação (*mimesis*) e o imitador (*mimetés*). Para tanto, Sócrates emprega o exemplo das camas, explicando que há três espécies delas: a primeira é a que é por natureza, aquela que é única e verdadeira e tem deus como seu artífice natural; a segunda é cópia da primeira, sendo o carpinteiro seu artífice; finalmente, a terceira é uma cópia da cópia e o pintor, responsável por essa última espécie de cama, não pode ser denominado artífice, como deus e o marceneiro, mas sim mero imitador. Desse modo, Sócrates define o imitador como produtor de uma criação afastada três graus da natureza. E o poeta trágico,

8 *A Visita das Fontes*. In: MELO, vol. I, 1998, p. 35.

9 Segundo Giacinto Manuppella, a estátua de Apolo é “uma personagem que, na economia do diálogo das Fontes, tem um papel primacial. Entre uma velha escarmentada e uma novata inteligente e curiosa, este Apolo representa o mundo da cultura, personifica a tradição da sabedoria, fala a linguagem autorizada e comedida de quem pode ver os problemas humanos e sobre-humanos à luz do bom-senso, da justiça, da prudência e da compreensão”. (*A Visita das Fontes. Apólogo Dialogal Terceiro*, op.cit., p.XXXII).

10 *A Visita das Fontes*, op.cit., p.127.

11 Tradução do livro X da *República* utilizada: LOPES, 2002.



da mesma forma que o pintor, é imitador, pois é também alguém que surge, naturalmente, como terceiro produtor a partir da verdade. Conclui-se, então, que a imitação está longe do que é verdadeiro e, se produz ou modela todas as coisas, é porque alcança apenas uma pequena parte de cada uma, aquela parte que não passa de um simulacro ou de uma sombra. A *mimesis* é, enfim, uma sombra da sombra, e o *mimetés* comparável a um charlatão, que engana ou ilude produzindo imitações da aparência. (*República*, X, 597b-598d). Por isso, elucida ainda Sócrates que, desde Homero, todos os poetas são imitadores de simulacros da *areté* e de tudo quanto tratem em suas composições, não atingindo a verdade (*Idem*, 600e).

Contudo, a essa concepção platônica de *mimesis* (e de poesia) é preciso contrapor aquela que se depreende da *Poética* aristotélica<sup>12</sup>. Dessa maneira, segundo Aristóteles, a poesia é imitação que ensina e deleita os homens:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. (...) Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisto difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (*Poética*, I, 1447a, 13-15; IV, 1448b, 4-8)

Na *Poética* aristotélica, a *mimesis* é a causa primeira da poesia, e é justamente devido à imitação, algo que distingue os seres humanos dos demais animais, que é possível aos homens conhecer as coisas. “Relacionando o conhecer ao ato de imitar, então, a *Poética* dignifica a poesia e o prazer que dela advém. Prazer no aprender pela semelhança, pois imitar é conhecer o que se faz”.<sup>13</sup> Por isso, imitar é fazer *como* a natureza faz, conhecendo suas causas e identificando suas analogias. O poeta, diferentemente do historiador, não narra o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade (*Poética*, IX, 1451a, 36-39). O que rege a imitação poética, portanto, é a verossimilhança (um fazer *como*) e não a verdade (um fazer igual), pois “de preferir às coisas possíveis mas incríveis, são as impossíveis mas críveis” (*Poética*, XXIV, 1460a, 26-27). Dessa forma, a verossimilhança, na concepção aristotélica, avaliza a *mimesis* poética, que não é compreendida como simulacro do simulacro, sombra da sombra ou imitação da aparência, mas como um conhecer que causa prazer, um prazer no aprendizado pela semelhança. Nesse sentido, pode-se considerar que aquelas

12 Cita-se a tradução de Eudoro de Sousa da *Poética*: ARISTÓTELES, 2008.

13 MUHANA, 2004, p.99.

“mentiras de poetas”, às quais se refere a estátua de Apolo em *A Visita das Fontes*, são verossímeis e necessárias, mesmo que sejam impossíveis ou, em termos platônicos, muito distantes da verdade.

Ainda com relação às “mentiras” poéticas e, em particular, quanto à mencionada fala de Apolo, é fundamental recordar que, na *Genealogia Deorum Gentilium* de Boccaccio<sup>14</sup>, o capítulo 13 do livro XIV é intitulado justamente “Poetas não são mentirosos” (*Poetas non esse mendaces*) e são apresentadas (entre outras) as seguintes considerações a esse respeito:

Dico poetas non esse mendaces. Est enim mendacium iudicio meo fallacia quaedam simillima veritati, per quam a nonnullis verum opprimitur, et exprimitur, quod est falsum. (...) poetarum fictiones nulli adhereant specierum mendacii, eo quod non sit mentis eorum quenquam fingendo fallere; nec, uti mendacium est, fictiones poetice, ut plurimum, non sunt nedum simillime, sed nec similes veritati, imo valde dissonae et adverse. (*Genealogia Deorum Gentilium*, XIV, 13)

Nesse trecho, explícita, então, Boccaccio por que os poetas não são mentirosos. Desse modo, a mentira, segundo ele, é uma falácia muito parecida com a verdade e pela qual alguns ocultam o que é verdadeiro e exprimem o que é falso. Porém, as ficções dos poetas (*poetarum fictiones*) não se ajustam a nenhuma das espécies de mentira, já que não é seu propósito enganar fingindo (*fingendo fallere*). Ademais, as ficções poéticas (*fictiones poetice*), em sua maioria, não são se assemelham nem um pouco à verdade, como acontece com a mentira; ao contrário, tais ficções são completamente diferentes da verdade e até mesmo opostas a ela.

Assim, as *poetarum fictiones* não são propriamente mentiras, visto que não fingem para enganar; elas são ficções poéticas que assumem sua condição de fingimento, de produções diversas da verdade. Nesse sentido, os *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo expõem, em diversos momentos, sua própria condição de ficção e, ao expô-la, evidenciam que não se tomam por “verdadeiros” (o que os faria mentirosos, pois enganariam fingindo), mas sim verossímeis. Em *Os Relógios Falantes*, por exemplo, o Relógio da Cidade, ao discursar acerca da inexorável passagem do tempo, que atinge a todos – sejam ditosos ou mofinos, prósperos ou desgraçados, moços ou velhos, poderosos ou pobres –, já que “todos, mais ou menos cansados, chegam ao fim do ano, ao termo e cume desta costa”, ressalta que não é homem, e sim relógio:

---

14 BOCCACCIO, 2011.

E porque eu isto creio como o considero, acho cousa indigna de homem prudente, quanto mais cristão, que, só a fim de levar este passo um pouco mais descansado e ligeiro, façam os mortais tantos excessos que, querendo voar por donde basta ir andando, venham a resvalar e precipitar-se. Digo-vos que, se fora homem como sou relógio, que no tempo de hoje mais houvera de fazer por ser menos do que por ser mais do que Deus me fizera<sup>15</sup>.

Essa fala, posto que dirigida ao outro interlocutor do diálogo, o Relógio da Aldeia, explicita aos leitores do texto a sua ficção: quem discursa é um relógio que conhece sua condição fictícia (“se fora homem como sou relógio”), isto é, uma coisa inanimada que pensa e fala como um homem. Evidencia-se, assim, que se trata de ficção poética que, enquanto tal, não se confunde com a verdade nem depende, exclusivamente, das coisas possíveis, mas que se apresenta como verossímil. Essa verossimilhança da *fictio* também se atesta no próprio discurso dos relógios falantes (e pensantes), como no seguinte trecho: “[Relógio da Aldeia:] E assim ouvimos (como eu muitas vezes dou fé que ouvi na minha igreja) que Cristo Nosso Senhor, e por ele seu sagrado cronista, chamou hora sua à hora de sua morte”<sup>16</sup>. Ao dar fé, garantindo ter ouvido em sua igreja aquilo que reproduz na conversação, o Relógio da Aldeia busca tornar verossímil seu discurso por meio da afirmação de sua *auctoritas* enquanto orador ou narrador. Isso porque, como ensina Quintiliano, a credibilidade da exposição decorre da “autoridade” daquele que narra: “Ne illud quidem praeteribo, quantam adferat fidem expositioni narrantis auctoritas, quam mereri debemus ante omnia quidem uita, sed et ipso genere orationis; quod quo fuerit grauius ac sanctius, hoc plus habeat necesse est in adfirmando ponderis” (*Inst. Orat.*, IV, II, 125)<sup>17</sup>. Nesse sentido, diz ainda o Relógio da Aldeia, mostrando-se como *auctoritas* digna de boa fé: “Eu sou relógio cristão”<sup>18</sup>. E como se lê em *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes, os juramentos ou, ao menos, o “bom crédito” de quem conta é fundamental mesmo para coisas e casos que realmente sucederam no mundo, mas que devido à sua raridade nem a própria imaginação poderia tê-los inventado, sendo, por isso, considerados “apócrifos” e não (tão) verdadeiros como o são:

Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos y, así, muchos, por la raridad con que acontecen, pasan plaza de

---

15 *Os Relógios Falantes*. In: MELO, vol. I, 1998, p.21.

16 *Idem*, p. 27.

17 QUINTILIANO, 1975.

18 *Os Relógios Falantes*, op.cit., p. 28.

apócrifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son. Y, así, es menester que les ayuden juramentos o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta<sup>19</sup>.

Em *O Escritório Aparente*, fica ainda mais evidente o desvelamento da ficção do texto na seguinte fala do Dobráo:

Digo, pois (como a este Senhor Cruzado lhe parece), que estas breves horas em que, por ilusão ou prodígio, gozamos o soberano dom de voz e juízo humano, o empregemos no que mais importa, tratando do que à nossa liberdade convém, sem divertirmos a extravagância dos acidentes do mundo que nos não foi encomendado<sup>20</sup>.

O Dobráo esclarece, dessa maneira, que o “soberano dom de voz e juízo humano”, gozado por “breves horas” pelas moedas do diálogo, é fruto de uma “ilusão” ou de um “prodígio”, ou seja, trata-se de algo diverso do natural ou verdadeiro, pois todos sabem que moedas não falam nem pensam. Contudo, essa ilusão é fingimento que não visa ao engano ou à mentira, mas ao desengano do mundo.

O mencionado trecho d’*O Escritório Aparente* faz lembrar *El Coloquio de los Perros*, uma das mais conhecidas *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Isso porque, logo no início dessa novela, que consiste num diálogo entre dois cães no “Hospital de la Resurrección”, Berganza já revela ao seu amigo Cipión o portento de eles, enquanto cães, falarem: “Cipión Hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosostros pasa de los términos de naturaleza”<sup>21</sup>. E é o próprio Cipión que coloca essa surpreendente capacidade de falar dos dois cães entre “aquellas cosas que llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidade grande amenaza a las gentes”<sup>22</sup>.

Assim, observa-se que tanto em *O Escritório Aparente* quanto em *El Coloquio de los Perros*, desvela-se a prosopopeia: uma *fictio personae* que, segundo Quintiliano, proporciona variedade e vivacidade ao discurso, podendo representar deuses, dar vida a mortos e voz a cidades e povos; consiste, portanto, tal ficção em fingir essas (e outras) coisas como pessoas que falam e agem<sup>23</sup>.

---

19 CERVANTES, 2004, p.583.

20 *O Escritório Aparente*, op.cit., p. 9.

21 CERVANTES, 2005, p. 299.

22 Idem, p. 300.

23 “Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictions personarum, quae prosopopoiiai dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant. (...) Quin deducere

Baseando-se em Quintiliano e em outras autoridades antigas<sup>24</sup>, Lausberg define a prosopopeia (ou personificação) como uma figura “que consiste na introdução de coisas concretas, assim como de noções abstractas e colectivas, como pessoas que aparecem a falar e a agir (...). Também a fábula de animais (*fabula, fabella, apologus; ἀπόλογος*) pode ser incluída neste tipo”<sup>25</sup>.

Os livros que conversam e agem como homens em *O Hospital das Letras*<sup>26</sup> são também *fictiones personarum*, que dão vida e *auctoritas* aos seus já mencionados autores – Justo Lísio, Trajano Bocalino, Francisco de Quevedo e o próprio D. Francisco Manuel de Melo –, para que vejam, ouçam e remedeiem os enfermos desse hospital-livraria. E mostra-se adequada tal tarefa a essas quatro *personae*, porque, nas palavras de Lísio (livro-*persona*), são “escritores de repreensões e emendas de vícios e costumes da República – eu com a minha *Crítica*, Bocalino com os seus *Regáglis*, Quevedo com os *Sonhos* e vós [D. Francisco Manuel] com os *Diálogos*”<sup>27</sup>. Esse apólogo é, por isso, ficção exemplar das letras, para deleite e instrução de letrados. Nesse sentido, por exemplo, na fala imediatamente anterior a essa citada de Lísio, afirma D. Francisco Manuel: “Ainda não posso prezar-me nem entristecer-me de haver escrito os meus *Diálogos* ou *Apólogos*, porque todavia ignoro a fortuna que lhes espera”.<sup>28</sup> Trata-se, desse modo, de assegurar a verossimilhança da ficção: os *Diálogos* ou *Apólogos* dão voz ao seu autor-*persona* para falar deles mesmos, expondo suas ficções como verossímeis.

Em outro trecho d’*O Hospital das Letras*, Lísio (que, sempre representado por sua *Crítica*, é considerado “mestre”<sup>29</sup> dos demais interlocutores) ressalta que “a invenção é ãa nobre parte do talento das pessoas e, se em algũa cousa se admitem

---

deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est. Vrbes etiam populique vocem accipiunt. Ac sunt quidam qui has demum prosopopoiias dicant in quibus et corpora et verba fingimus” (*Inst. Orat.*, IX, II, 29-31).

24 Na *Rhetorica ad Herennium*, por exemplo, essa figura é chamada de *conformatio* e está situada entre os “ornamentos de sentenças” (*sententiarum exornationes*): “Conformatio est, cum aliqua, quae non adest, persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata, aut actio quaedam” (*Rhetorica ad Herennium*, IV, 66). “A personificação consiste em configurar uma pessoa ausente como se estivesse presente, também em fazer falar uma coisa muda ou informe atribuindo-lhe ou forma e discurso ou uma ação adequados a sua dignidade” (*Retórica a Herênio*, 2005, p.307).

25 LAUSBERG, 2004, p.251.

26 Embora se utilize neste trabalho a citada edição de Pedro Serra dos *Apólogos Dialogais*, é importante salientar que também foi consultada, no caso específico d’*O Hospital das Letras*, a edição de Jean Colomès, que conta com uma detalhada “introdução” acerca desse apólogo (COLOMÈS, 1970).

27 *O Hospital das Letras*. In: MELO, vol. II, 1999, p. 44.

28 Idem, p.44.

29 “[Bocalino:] Se nós houvéssemos de observar aquela sentença do Rei egípcio ou as regras da prudente caridade, por nós mesmos havia [de] começar a varrela. Porém, já que o senhor Lísio, sendo nosso mestre, assi o ordena, sua palavra vá adiante”. (Idem, p.44).

juntamente figuras, disfarces, tropos e símbolos, é na matéria dos livros”<sup>30</sup>. Entre as possíveis acepções de “invenção” que se encontram no *Vocabulário Português e Latino* de Bluteau, destaca-se a seguinte: “cousa ficticiamente inventada”<sup>31</sup>. Desse modo, inventados ficticiamente, os *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo admitem figuras, disfarces, tropos e símbolos, constituindo-se como *fictiones personarum* verossímeis, para deleite e desengano do mundo.

Esses *Apólogos*, como aponta Jean Colomès, foram também denominados pelo próprio D. Francisco Manuel (no apógrafo setecentista do texto d’*O Hospital das Letras* que se encontra no *Codex* 338 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) como “diálogos morais”<sup>32</sup>. Assim sendo, esses *Diálogos* inserem-se no gênero dialógico imitando modelos antigos e modernos. Pedro Serra, por exemplo, assinala que em *A Visita das Fontes* há o “carácter formativo dos diálogos platónico-socráticos”, pois esse colóquio fundamenta-se no “cariz dialéctico e maiêutico que está na base da relação *fonte velha / fonte nova*”<sup>33</sup>. E Jean Colomès, retomando a comparação feita por Marcelino Menéndez y Pelayo entre *O Hospital das Letras* e a *República Literaria* de Diego de Saavedra Fajardo, afirma que a obra de Saavedra, embora não baseada sobre uma tese de ceticismo filosófico, é uma sátira da ciência, “une «burla» de l’*échec de la science et des «desenganos de los estudios» (des études spéculatives théoriques)*. La fiction de ce petit livre n’est pas développée dans un «dialogue des morts» auxquels se joint l’auteur vivant, mais en un songe”<sup>34</sup>. Então, para Colomès, ainda que com características semelhantes, *O Hospital das Letras* e a *República Literaria* se diferenciam por constituir-se o primeiro como um “diálogo dos mortos” e o segundo como um “sonho”. Posto que não dando o devido destaque ao fato de que os “mortos” d’*O Hospital das Letras* não são os próprios autores (Lípsio, Bocalino e Quevedo), mas representados pelos seus livros que falam e agem como pessoas (daí ser um “apólogo dialogal”), Colomès suscita, sem aprofundar, um relevante modelo antigo desse apólogo: os *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata<sup>35</sup>. Contudo, cabe ampliar essa relação, como o faz Pedro Serra, constatando “a convergência dos *Apólogos* com os diálogos lucianescos, irmãos no sentido satírico, na comicidade e na crítica dos mais variados aspectos da vida social”<sup>36</sup>. Serra refere ainda uma definição do diálogo luciânico feita por Asunción Rallo Gus:

---

30 Idem, p.101.

31 BLUTEAU, vol.4, 1713, p.181.

32 Cf. COLOMÈS, op.cit., p.XI.

33 SERRA. “Introdução”. In: MELO, vol.II, op.cit., p.XXIII.

34 COLOMÈS, op.cit., p.XXXIX.

35 Acerca de Luciano, um estudo fundamental é o de Jacques Bompaire (2000).

36 SERRA. “Introdução”. In: MELO, vol.II, op.cit., p.XXIV.

A pesar de que en Platón existen ejemplos, fue Luciano el gran artífice del diálogo cómico con su finalidad de sátira social y de costumbres, con la utilización de personajes que funcionan, al igual que en la comedia, como arquetipos psicológicos. Suele definirse como diálogo lucianesco aquel que combinando otros sistemas para penetrar la realidad (visión de ultratumba, subida a los cielos, etc.) se encamina, en una perspectiva reformista, a satirizar, a criticar la sociedad y sus prejuicios morales, políticos, incluso literarios.<sup>37</sup>

Entretanto, nenhum dos estudiosos mencionados desenvolve a importância da *authoritas* de Luciano para uma melhor compreensão dos *Apólogos* (ou *Diálogos*) de D. Francisco Manuel, especialmente no que tange ao desvelamento da ficção. Em *O Hospital das Letras*, por exemplo, Lísio faz o seguinte comentário em resposta à menção de Quevedo a respeito de D. João Manuel de Castela: “Se vier [D. João Manuel] com o seu *Conde Lucanor*, folgarei muito de ouvi-lo, porque não são mais morais nem tão galantes os *Diálogos* do célebre Luciano”<sup>38</sup>. Evidencia-se, dessa maneira, a *authoritas* luciânica, digna de emulação, quando se trata do gênero dialógico. Mais ainda: as obras desse “célebre Luciano” mostram-se fundamentais para a discussão desses *Diálogos* portugueses que se declaram ficcionais. Isso porque, segundo Jacyntho Lins Brandão,

o *lógos* luciânico, como uma sorte de *outra* dos discursos consagrados, sérios e verdadeiros, nas brechas dos quais, entretanto, encontra seu lugar, só pode ser definido como *fictional*. No fundo, o que faz da obra de Luciano um objeto permanente de interesse é a possibilidade de acompanhar como se processa nela uma autêntica *descoberta da ficção*, que conseqüentemente define um estatuto não só para o discurso, como também para o escritor e o leitor<sup>39</sup>.

Ainda de acordo com Lins Brandão, esse *logos* de Luciano, com sua “descoberta da ficção”, ecoará (desde, pelo menos, o século XV) nas letras ibéricas, sendo citados como exemplos, entre outros, Gil Vicente e Miguel de Cervantes. Nesse último, em particular, observam-se traços luciânicos em algumas partes do *Don Quijote*, em *El Coloquio de los Perros* e em *El Licenciado Vidriera*<sup>40</sup>.

Assim, podem ser destacados alguns dos *Diálogos dos Mortos* de Luciano que promovem um mais evidente desvelamento da ficção. Nesse sentido, o diálogo

37 GRUSS, 1996, p.11. *Apud* SERRA. “Introdução”. In: MELO, vol.II, op.cit., p.XXIV.

38 *O Hospital das Letras*, op.cit., p.72.

39 BRANDÃO, 2001, p.27.

40 Cf. *Idem*, p.272-273.

IV, que parece ressoar (mesmo que não tenha servido de modelo direto e único) no mencionado *Coloquio de los Perros* de Cervantes, dá-se entre dois “cães”: Menipo (o filósofo cínico, que nessa conversação se diz cão) e Cérbero (o cão que guarda a entrada do Hades). Os dois interlocutores conversam sobre a descida de Sócrates ao Hades. Logo na primeira fala desse diálogo luciânico, Menipo já desvela a ficção: “Dize-me uma coisa, Cérbero, parente meu, pois que eu também sou cão, dize-me, pela Stix: como estava Sócrates na descida para cá? Ao que parece, mesmo sendo um deus, tu não só lates, mas também produzes sons humanos, quando queres”<sup>41</sup>. Como se nota, Menipo, que se apresenta como um cão, justifica o fato de Cérbero poder empreender uma conversação com “sons humanos”. Descoberto o caráter ficcional do diálogo, faz-se a crítica satírica ao pavor de Sócrates, que sempre quis mostrar-se imperturbável ante a morte, ao entrar no Hades: (Cérbero:) “Mas, assim que ele [Sócrates] olhou para dentro do abismo e percebeu a escuridão, e quando, enquanto ele hesitava, eu o mordi (com a cicuta) e puxei-lhe o pé, ele se pôs a berrar como um bebê, a lamentar seus próprios filhos, enfim, ficou daquele jeito”<sup>42</sup>. O artifício da ficção é igualmente revelado no *Diálogo dos Mortos* IX, que se trata de um colóquio entre Menipo e Tirésias. O cínico questiona (satirizando), ao longo de toda a conversação, o célebre adivinho e conclui da seguinte maneira: “E tu insistes ainda com essas mentiras, Tirésias! Aliás, tu fazes isso à moda dos adivinhos: é costume vosso não dizer nada de são”<sup>43</sup>. Descubrem-se, dessa forma, as “mentiras” que se contam a respeito de Tirésias. Finalmente, vale ainda ser referido o diálogo XI, entre Diógenes e Hércules. Nesse colóquio, o filósofo cínico satiriza o fato de o herói ser um semideus (filho de Zeus) e, mesmo assim, estar morto: “Como é que é isso?! Sombra do deus?! E é possível alguém ser deus pela metade e estar morto pela metade?”<sup>44</sup>. Na última fala desse diálogo, o filósofo se revela e explicita sua intenção de zombar de Homero e de suas “invencionices” (como as que envolvem Hércules): “Eu sou a sombra de Diógenes de Sinope. Eu não estou, por Zeus, entre os deuses imortais, mas estou entre os melhores dos mortos; e estou zombando de Homero e desse tipo de invencionices”<sup>45</sup>.

Contudo, é em outro texto que Luciano expõe, de forma mais direta, seu propósito de desvelar a ficção: *Das Narrativas Verdadeiras*. Nessa obra, o autor afirma que as coisas a serem relatadas por ele aludirão, satiricamente, “a alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e

---

41 LUCIANO, 1996, p.63.

42 Idem, ibidem.

43 Idem, p.91.

44 Idem, p.99.

45 Idem, p.103.



fabulosas escreveram”; salienta ainda que já reprovou muitos desses autores por mentirem, mas que os admira (ironicamente) por passarem despercebidos ao escrever inverdades. Conclui, então, Luciano:

É por esse motivo que também eu próprio, dedicando-me, pelo desejo da vanglória, a deixar algo à posteridade, a fim de que não fosse o único excluído da liberdade de efabular, já que nada verdadeiro podia relatar - nada digno de menção havia experimentado – me voltei para a mentira, em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: ao afirmar que minto. Assim, a mim me parece que também escaparia da acusação dos outros, eu próprio concordando que nada digo de verdadeiro. Escrevo, portanto, sobre coisas que nem vi, nem sofri, nem me informei por outros e ainda sobre seres que não existem em absoluto e nem por princípio podem existir. Por isso, aqueles que por acaso se depararem com estes escritos não devem de forma alguma acreditar neles.<sup>46</sup>

A parte final desse trecho exemplar das *Narrativas Verdadeiras* é citada por Jacyntho Lins Brandão para justificar a “profissão de mentir” luciânica, que pode ser compreendida em dois sentidos: “pela negação de que se possa entender sua obra como alguma das modalidades de discursos verdadeiros (isto é: historiografia, filosofia ou retórica); pela afirmação da legitimidade e novidade de um *discurso ficcional em prosa*”<sup>47</sup>. Portanto, o *logos* luciânico, ao expor-se enquanto “mentira”, afirma-se honesto, porque ele próprio revela sua ficção (indecorosa para “discursos verdadeiros”) e, dessa maneira, não engana ninguém, diferentemente do que fizeram alguns poetas, historiadores e filósofos. Além disso, Luciano avaliza a prosa como possível discurso ficcional – algo fundamental para os *Diálogos* de D. Francisco Manuel de Melo, em particular.

Outro texto luciânico também interessante para propiciar mais elementos à discussão e à caracterização desses *Diálogos Morais* ou *Apólogos Dialogais* melianos é *Para aquele que disse: “Tu és um Prometeu em teus discursos”*<sup>48</sup>. Em resposta a alguém que teria dito que Luciano seria um Prometeu, assume o autor, ironicamente, essa crítica como um elogio, visto que assim como Prometeu, quando ainda não existiam os seres humanos, imaginou-os e os modelou com barro, sendo seu primeiro “arquiteto” (*arkhitékton*), Luciano, em suas obras,

---

46 Utiliza-se a seguinte tradução do texto: SANO, 2008, p.7.

47 BRANDÃO, op.cit., p.141-142.

48 Para esse texto de Luciano, foram consultadas as seguintes edições: *Luciani Opera – Tomus IV* (1987); e *Obras – IV* (1992).

não segue nenhum “modelo” (*arkhétypon*). Desse modo, essa reflexão conduz ao tema central do texto: a “novidade” (*kainougrón*) de reunirem-se, numa única obra, dois gêneros excelentes – o diálogo e a comédia. Porém, conforme Luciano, essa novidade não basta: é preciso que tal combinação seja harmoniosa e que tenha justas proporções, para que se evite que duas coisas belas componham um todo monstruoso, como no caso do Hipocentauro. É necessário, então, que na aproximação desses dois gêneros, leve-se em consideração que, em princípio, não há relações evidentes entre o diálogo (sério e filosófico) e a comédia (que visa ao riso). Assim, Luciano afirma ter ousado aproximar tais gêneros distantes e ter combinado coisas tão discordantes; entretanto, salienta, por fim, um temor proveniente dessa junção entre diálogo e comédia (explorando ainda a comparação com Prometeu):

Temo, sin embargo, volver a parecerme de algún modo a tu Prometeo también en este punto, por haber mezclado lo femenino y lo masculino y tener que sufrir en consecuencia el castigo correspondiente, o que más bien me asemeje en otro aspecto, a saber, al haber engañado quizás a mi auditorio y haberles dado huesos envueltos en grasa, esto es, chirigotas de comedia recubiertas de filosofía solemne<sup>49</sup>.

Essa combinação entre diálogo e comédia, proposta e realizada por Luciano, é, dessa maneira, algo extremamente relevante para compreender melhor os *Diálogos* ou *Apólogos* de D. Francisco Manuel de Melo. Isso porque, nesses textos melianos é também evidente o propósito de reunir a seriedade filosófica dos diálogos e o prazer ou deleite das comédias. Nesse sentido, no prólogo d’*Os Relógios Falantes*, ressalta o autor: “O primeiro fim com que escrevi este apólogo foi só por divertir-me dos penosos cuidados que há tantos anos me acompanham ou, por melhor dizer, me perseguem”.<sup>50</sup> Além disso, em *O Hospital das Letras*, a *persona* Autor, em disputa com a *persona* Quevedo, reivindica para os portugueses, assinalando Gil Vicente como “o primeiro, mais cortesão e engraçado cômico”, a glória de serem os “inventores” da comédia (moderna), e não os espanhóis.<sup>51</sup> Encerrando essa disputa, fala Lípsio (*persona*) de modo a enaltecer a utilidade do gênero cômico:

---

49 LUCIANO, 1992, p.95.

50 *Os Relógios Falantes*, op.cit., p.4.

51 “Vós, senhor D. Francisco [de Quevedo], ides e ides acumulando à vossa nação toda a glória desses inventores ou contendores do principiado da comédia, não vos lembrando dos portugueses, como se Gil Vicente não fosse o primeiro, mais cortesão e engraçado cômico que nasceu dos Perinéus para cá”. (*O Hospital das Letras*, op.cit., p.61).

A comédia é ãa gentil parte de toda a poesia, em a qual, por exemplos agradáveis, se dá a beber a todo o povo um famoso documento e lição contra as trapaças do mundo, o qual modo não só dos nossos passados foi admitido com grande aplauso, mas também dos modernos e vivos.<sup>52</sup>

Nos *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel, as lições contra os enganos do mundo proporcionadas pela comédia, por meio de exemplos agradáveis, coadunam-se com a conveniência das conversações empreendidas nos quatro diálogos, pois como preceitua a moeda portuguesa d'*O Escritório Aparento*, é preciso sempre tirar das conversações “alguma conveniência”, e “as que só vêm a parar em gastar tempo, merecem [ser] lançadas do mundo com sambenito, como Circes encantadoras”<sup>53</sup>. Para atingir esse fim conveniente, as conversações devem ser entendidas como árvores, “pela cópia e variedade de ramos e de esgalhos que lançam a cada palavra”<sup>54</sup>. Pedro Serra, comentando a alegoria da árvore, recorda que ela teve “larga ressonância em diferentes domínios da prosa de seiscentos” e destaca, com base na análise de Margarida Vieira Mendes, o *Sermão da Sexagésima* do Padre Antônio Vieira, chegando à conclusão de que a árvore “é um símbolo que cifra o preceito horaciano, glosado *ad nauseam*, do *docere et delectare*”<sup>55</sup>. Assim, os *Apólogos* melianos mesclam proveito e deleite, visando, em última instância, à sabedoria para desengano do mundo. Nesse sentido, ensina o Apolo d'*A Visita das Fontes*: “O mais alto e útil elemento, para o homem, é a sabedoria; e a mais fácil, aquela que se recolhe pela conversação”<sup>56</sup>.

Os *Diálogos* de D. Francisco Manuel seguem, portanto, preceitos retóricos e poéticos antigos e modernos, especialmente quanto aos ofícios do orador, cristalizados (em particular, mas não só) por Cícero em seus tratados retóricos, isto é, mover (*mouere*), deleitar (*delectare*) e ensinar ou instruir (*docere*), e quanto às finalidades da poesia, sintetizadas pela recomendação horaciana, na *Epístola ad Pisones*<sup>57</sup>, para que os poetas, em suas composições, unam o deleite à utilidade, dizendo coisas belas e proveitosas para a vida; e aqueles que assim fazem, mesclando o útil ao agradável, merecem todos os louvores<sup>58</sup>.

---

52 Idem, p.61.

53 *O Escritório Aparento*, op.cit., p.29.

54 *A Visita das Fontes*, op.cit., p.53.

55 SERRA. “Introdução”. In: MELO, vol.II, op.cit., p.IX.

56 *A Visita das Fontes*, op.cit., p.70.

57 Consultou-se a edição bilingue da *Arte Poética* horaciana, com o texto latino e a tradução para o português de R. M. Rosado Fernandes (HORÁCIO, s/d).

58 “Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae. (...) Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo.” (*Epístola ad Pisones*, v.333-334 e v.343-344).

Nos séculos XVI e XVII, preceitos como esses são determinantes, mostrando-se fundamental para as produções retórico-poéticas o *docere cum delectatione* (preconizado, por exemplo, por Escalígero, em seus *Poetices Libri Septem*, como finalidade dos poetas).

Nesse sentido, é preciso lembrar que, conforme já ressaltado, o próprio D. Francisco Manuel caracteriza seus *Apólogos Dialogais* também como *Diálogos Morais*. É possível remeter essa qualificação dos diálogos como “morais” às três partes em que a maioria dos filósofos antigos dividia a filosofia: física, lógica e ética (ou moral). Para uma concepção de “ética” mais adequada ao século XVII, vale referir a definição que se encontra no *Vocabulário Português e Latino* de Bluteau: a ética é “filosofia moral, que se emprega na composição dos costumes, e na moderação das paixões humanas, em que consiste a felicidade da nossa vida”<sup>59</sup> Dessa forma, esses *Diálogos* seiscentistas de D. Francisco Manuel, denominados “morais” pelo autor, têm em vista tal composição dos costumes e moderação das paixões humanas, pautando-se pelo *docere cum delectatione*. E o principal proveito dessas ficções melianas, que se dá por exemplos agradáveis, é o desengano do mundo.

Nas letras ibéricas dos séculos XVI e XVII, o desengano é um *topos* dos mais glosados. Ignacio Arellano explica-o da seguinte maneira: “La perspectiva de desengaño se fundamenta en el tiempo y la muerte. Se siente la angustia del existir como camino hacia la muerte: «sepultura portátil» llamará Quevedo al cuerpo. La vida es un sueño; la apariencia de riqueza y poder, una vanidad”<sup>60</sup>. No quarto de seus *Suenos*, intitulado *El mundo por de dentro*, Quevedo representa o *desengaño* como um “viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto”<sup>61</sup>. Esse velho venerável surge, misteriosamente, em tal “sonho” para conduzir a *persona* que narra, um jovem encantado pelos gostos, prazeres e deleites do mundo, numa viagem de desenganos. Ao apresentar-se ao jovem, assim se define o ancião: “Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño; (...) yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece”<sup>62</sup>. O mundo visto por dentro é, portanto, feito todo de enganos: nada é o que parece nesta vida que é sonho. Por isso, como sintetiza Bluteau, o desengano é “o conhecimento, e

---

59 BLUTEAU, Vol.3, 1713, p.353.

60 ARELLANO. “Introducción”. In: *Poesía del Siglo de Oro (Antología)*, 2009, p.11.

61 QUEVEDO, 2003, p.274.

62 Idem, p.275-276.

evidência do erro, em que estamos”<sup>63</sup>. Daí iniciar o Padre Vieira seu *Sermão da Sexagésima* com a seguinte rogação: “E se quisesse Deus que este tão ilustre e tão numeroso auditório saísse hoje tão desenganado da pregação, como vem enganado com o Pregador!”<sup>64</sup>. Nesse célebre sermão, que, como se sabe, é uma arte de pregar, Vieira afirma que o fracasso da pregação de seus contemporâneos deve-se, sobretudo, ao “falso testemunho”, ou seja, os pregadores utilizam as palavras divinas, mas distorcem-nas com o intuito de agradar ao auditório, em vez de desenganá-lo (função precípua do sermão), não proporcionando o conhecimento e a evidência do erro em que as pessoas vivem.

Esse desengano do mundo é propósito comum dos quatro *Diálogos Morais* ou *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo. Em *Os Relógios Falantes*, o desengano se fundamenta no tempo, cuja meta (mundana) é sempre a sepultura. Os enganos se desfazem no vestuário do tempo, descortinando-se “o grande teatro do mundo” (outro *topos* recorrente nas letras seiscentistas<sup>65</sup>). Nesse sentido, o Relógio da Cidade, depois de relatar um exemplo cômico de engano entre um “valido” e um “requerente”, discorre para proveito do Relógio da Aldeia que o ouve:

Já cuidei, certo, à vista deste e de maiores exemplos, que com grande Providência permite Deus que haja entre os homens estes enganos, ordenando que assim como os ministros se fazem aos olhos do mundo aqueles que não são, assim os lisonjeiros se façam aqueles que não são aos olhos dos ministros. Para que, depois, desfeita no vestuário do tempo esta farsa em que todos andam, se não achem enganados uns nem outros. Pois se os grandes mostram que não são aqueles que se fingiam, vejam também que nem os pequenos são aqueles que se lhes mostravam; e assim, estes e aqueles como comediantes, cada qual em seus trajes naturais, se recolham a sua casa própria, que vem a ser a sepultura, donde cada qual vai então só com o cabedal que lhe deu a natureza, despindo os faustos e as tramoias com que, para representarem figuras, os adornou a ambição ou a soberba<sup>66</sup>.

Já em *O Escritório Aparento*, desengana-se pela ponderação das verdades e mentiras sobre a riqueza. O Português Fino (*moeda-persona*) narra aos seus

---

63 BLUTEAU, vol.3, op.cit., p.133.

64 VIEIRA, 2000, p.29.

65 É o título, por exemplo, de um célebre auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo*.

66 *Os Relógios Falantes*, op.cit., p.20-21.

interlocutores, de modo deleitável, seus infortúnios, como *exemplum* dos desconcertos do mundo: de moeda de príncipes passou para a alparcata de um “esfola-caras” (um brigão, desordeiro). Após relatar suas desventuras, o Português ressalta: “nós, para contarmos nossas desventuras, não estamos aqui, senão para buscar algum modo de remediá-las”<sup>67</sup>. Evidencia-se, dessa forma, que a conversação entre as moedas não deve restringir-se ao deleite dos casos narrados, mas alcançar o proveito das lições. Por isso, diz o Vintém ser “o dinheiro senhor do mundo todo”<sup>68</sup> e faz um desenganado discurso acerca da avaréza humana:

Vi desmanchar compras e vendas de grande interesse pela diferença de meu valor. Porque a moeda é figura e cifra à vontade de quem a tem que, segundo sua estimação, lhe dá o preço. Vi matarem-se homens por meu amor, arriscarem-se – e não sei se se perderem – honras e consciências por minha causa. Tão baixo preço põe a avaréza aos homens, que vendem suas mais ricas partes por bem pouco dinheiro. (...) Ora disse-me: parece-vos que será grande delito não estimarmos nós os homens, que tão pouco se estimam? Se aquelas cousas em cujo troco eles se deram fossem de outra grandeza ou raridade, bem pudéramos enganar-nos; mas sendo nós próprios o valor de suas honras, vida e alma, e sabendo (como ladrões de casa) o pouco que valemos para ser preço de cousas de tanta valia, digo e torno a dizer que bem mal fará o dinheiro que destes tais fizer algum caso.<sup>69</sup>

Esse discurso do Vintém, pautado pela experiência e voltado para a sabedoria, é síntese da doutrina desse apólogo: os homens estimam mais o dinheiro do que a si mesmos. Desenganado, sugere o Dobráo que o mais prudente, para um “dinheiro cristão”, seria, enfim, abandonar este mundo<sup>70</sup>.

Em *A Visita das Fontes*, embora, como já referido, não haja uma matéria central da conversação, o desengano é, em última instância, o do próprio mundo. É o que se explicita, por exemplo, neste trecho de uma fala do Soldado: “o Mundo é ùa feira dilatada, donde só vendem bem suas mercancias os chatins e charlatães, que a gritos, jeitos e visagens a inculcam, ou já aqueles que têm alguns destes que lhes convidam artificiosamente o apetite dos compradores”.<sup>71</sup> Essa alegoria da feira dilatada vivifica a crítica às aparências do mundo como

---

67 *O Escritório Avaréto*, op.cit., p.21.

68 Idem, p.23.

69 Idem, p.28.

70 Idem, p.33.

71 *A Visita das Fontes*, op.cit., p.55.

mercadorias enganosas que, por meio de discursos mentirosos, são compradas como verdadeiras. Para desenganar-se, então, é necessário tomar o mundo como ele realmente é: um fingimento da verdade.

Finalmente, em *O Hospital das Letras*, o desengano é das e pelas letras, sendo que as enfermarias desse “hospital”, como prescreve D. Francisco Manuel na dedicatória do diálogo, “não inspiram contaminar os sábios senão a curar os ignorantes”<sup>72</sup>. Desenganam-se as letras, pois como questiona o Autor (*persona*): “Não há, logo, livro nem homem seguro neste mundo?”<sup>73</sup>. Nem mesmo as obras do Autor ficam isentas de críticas e remendos, citando ele próprio seus *Apólogos Dialogais*, que são referidos como *Diálogos Morais*, e destacando *O Hospital das Letras*, que, segundo ele, é o mais estimado de todos<sup>74</sup>. Contudo, se os livros ou letras são os enfermos, eles são, ao mesmo tempo, os remédios para desengano de letrados. Isso porque, conforme Bocalino: “Das cinzas dos parvos, que se queimam nesses incêndios, fazem os discretos sua varrela ou decoada, para tirar dos negócios o desengano limpo e seco”<sup>75</sup>.

Assim, a ficção que se desvela nesses quatro *Apólogos Dialogais*, nessas letras melianas, é deleite aparente que visa ao desengano verdadeiro de um mundo de livros e homens enfermos. E como pondera Cipión, um dos cães interlocutores do já mencionado *Coloquio de los Perros* de Cervantes:

Todas estas cosas y las semejantes son emblecos, mentiras o apariencias del demonio; y si a nosotros nos parece ahora que tenemos algún entendimiento y razón, pues hablamos siendo verdaderamente perros, o estando en su figura, ya hemos dicho que éste es caso portentoso y jamás visto, y aunque le tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos<sup>76</sup>.

Berganza, o outro cão interlocutor do colóquio, dá razão a seu amigo: “lo que estamos pasando es sueño, y somos perros”. Esses portentos, maravilhas ou sonhos são *fictiones personarum* que fazem relógios, moedas, fontes, estátua, livros e cães falarem e agirem, verossimilmente, como seres humanos, para deleite das letras. No entanto, os *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo, como diálogos morais que são, buscam também (sobretudo) instruir, ensinando que se o mundo é engano, a ficção é deleite para desengano do mundo. Desvelar a

---

72 *O Hospital das Letras*, op.cit., p.42.

73 Idem, p.91.

74 Idem, p.108.

75 Idem, p.127-128.

76 CERVANTES, 2005, op.cit., p.346.

*fictio*, enfim, é mostrar que se finge o fingimento da verdade: desengano final da grande ficção que é o mundo.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BOCCACCIO, Giovanni. *Genealogy of the pagan gods*. Edited and translated by Jon Solomon. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain – Imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Português, & Latino*. Vols.1-4. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1713.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 2004.

\_\_\_\_\_. *Novelas Ejemplares – II*. 23ª ed. Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2005.

COLOMÊS, Jean. *Le Dialogue “Hospital das Letras” de D. Francisco Manuel de Melo*, Texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1970.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: LCE, s/d (coleção bilingue).

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LOPES, Daniel Rossi Nunes. *Platão: A República - livro X - tradução, ensaio e comentário crítico*. 2002. 180f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

LUCIANO. *Diálogo dos mortos: versão bilingue grego/português*. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Muracho. São Paulo: Palas Athena; Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Luciani Opera – Tomus IV*. Edited by M. D. Macleod. Oxford: Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Obras – IV*. Traducción y notas por José Luis Navarro Gonzáles. Madrid: Gredos, 1992.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Apólogos Dialogais*. 2 vols. Introdução, fixação de texto e notas de Pedro Serra. Braga – Coimbra: Angelus Novus, 1998-1999.

\_\_\_\_\_. *A Visita das Fontes. Apólogo Dialogal Terceiro*. Edição fac-similada e leitura do autógrafo (1657), introdução e comentário por Giacinto Manuppella. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1962.

MUHANA, Adma. “Causas da poesia na *Poética*”. In: *Phaos – Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, v.4, 2004.

*Poesía del Siglo de Oro (Antología)*. Edición de Ignacio Arellano. Madrid: Editex, 2009.



QUEVEDO, Francisco de. *Los Sueños*. Edición de Ignacio Arellano. Madrid: Cátedra, 2003.

QUINTILIANO. *Institution Oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1980.

*Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

SANO, Lucía. *Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo*. 2008. 175f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Tomo I. Organização e introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000.

---

## Em nome do Pai, a Ilumiara contra a cruel Moça Caetana

---

*Marcos Paulo Torres Pereira*

“Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é a história de um crime atroz”.

(Roberto Bolaño)

Na apresentação da 10ª edição do romance *A história do amor de Fernando e Isaura*, Ariano Suassuna afirmava que sua narrativa, tecida em 1956, era um “ensaio” de escrita, uma história curta que lhe propiciaria as condições para o desenvolvimento de uma empresa maior que seria o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.

Ariano só escrevera até então poesia e teatro, entretanto para essa dita empresa que se deu entre os anos de 1958 e 1970, o autor necessitaria da maturação de referências e de estratégias de efabulação não tão somente do “sertão mundo”, mas das memórias que lhe serviriam para matizar esse sertão em símbolos e imaginário armorial<sup>1</sup>, na construção de um castelo literário que propiciaria ao narrador do romance, Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, ou “Dom Pedro IV, cognominado ‘O Decifrador’, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil”<sup>2</sup>, o título de gênio da raça.

A obra, um verdadeiro labirinto narrativo e simbólico, é inacabada, a primeira parte de uma trilogia que abarcaria toda sua produção: teatro, poesia, romance, ensaios e artes plásticas. Sua arquitetura, cuja identidade narrativa revivifica o sertão, é paradoxalmente criação febril e racional<sup>3</sup>, polifônica, rompedora

---

1 “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do romanceiro popular do nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados”. (DIDIER, 2000, p. 36)

2 SUASSUNA, 2014, p. 33.

3 Se de um lado o epíteto da paixão evoca o espírito da narrativa, de outro a racionalidade e o planejamento dão-lhe carne. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira, Ariano Suassuna afirmou que produzira mais de uma versão do romance e Carlos Newton Júnior em palestra intitulada “A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna”, no 5º Ciclo de Conferências da Academia Brasileira de Letras, atribuiu esse fato ao perfeccionismo do

de linearidades, na qual realidade e imaginário, sagrado e profano, trágico e cômico se misturam nas peripécias, artimanhas, contemplações e desaventuras de Quaderna, permitindo a seus leitores avistar além da terra árida, do homem mestiço e dos encantatórios de suas tradições, um sertão efabulado do qual emana não uma ideia de condição local, e sim uma universalidade passível de ser captada como “valor de todos”.

Conseguindo se eximir de quaisquer particularidades que pudessem conduzir a narrativa para relato regionalista<sup>4</sup> ou sertanejo, o romance não se ancora na verdade de descrição de uma paisagem, não batilha reproduções, tampouco firma acordo com a realidade, porém se apodera de uma “ciência” artística para a manifestação de um sertão simbólico, atingindo sua expressão mediante efabulação, símbolos e imaginário... Maturando, burilando o simbólico, alija-se da pura experiência sensorial em prol de um encantatório que possibilita ao leitor a fruição de um sertão que “não era mais somente o ‘sertão’ que tanta gente via, mas o Reino com o qual (...) sonhava, cheio de cavalos e Cavaleiros, de frutas vermelhas de Mandacarus reluzentes como estrelas, bicadas pelas flechas aurinegras dos Concrizes e respondendo às cintilações prateadas de outras estrelas”<sup>5</sup>.

Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira (2000), Suassuna explica que a gênese d'*A Pedra do Reino* se relaciona diretamente com a memória de seu pai, assassinado em decorrência da situação política vivida pelo estado da Paraíba na década de 1930 com o Levante de Princesa<sup>6</sup>. Seu objetivo era escrever já em 1950 uma biografia que se chamaria *Vida do presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*, todavia a carga de sofrimento lhe fora onerosa e a escrita não se realizou. Não obtendo sucesso na primeira empreitada, tentou um poema longo que se chamaria “Cantar do potro castanho”, em 1954, também não conseguindo. Em 1958 começou a tomar notas para a escrita do romance, entretanto este somente iria a público em 1971, pela editora José Olympio. Ainda nessa entrevista,

---

autor, afirmando que, durante os doze anos que Suassuna levou para escrever a obra, produziu também “uns três [outros] livros, estão lá no espólio [de Ariano], de notas... de notas, mas de notas assim [sic]... livros grandes de trezentas páginas com notas sobre as personagens... desenhos... a Clarabela como ela era?... uma mulher... ele fazia um croqui... então um negócio assim de um preciosismo... tudo isso, essas datas, essas referências todas...” (NEWTON JÚNIOR, 2015)

4 “Nada tenho contra os críticos, mas raramente concordo com eles. O exemplo mais recente é o lugar-comum a respeito de Ariano Suassuna. É quase unânime a classificação de “regionalista”, quando se referem ao autor falecido nesta semana”. (CONY, 2014, p. 51)

5 SUASSUNA, 2014, p. 561

6 O Levante da Princesa se deu no início da década de 1930, quando o coronel José Pereira, da cidade de Princesa Isabel, rebelou-se contra o presidente da Paraíba, João Pessoa, que queria desarmar os coronéis. Nessa rebelião, proclamou a independência da Vila, outorgando-lhe inclusive hino e bandeira. O fato acabou desencadeando outros que acarretaram na morte do pai de Ariano Suassuna.

quando inquerido se a *Pedra* seria uma espécie de vingança pelo assassinio de seu pai, Suassuna afirmou que, ao invés disso, tratava-se de uma tentativa de recuperação, uma forma de se erguer um monumento ao pai... Do trauma, uma pulsão de ficção<sup>7</sup> que efabularia os acontecidos que levaram à morte João Suassuna, dotando de símbolos o relato a fim de, ao filho, desanuviar-se um porquê, apaziguar-se o trauma da perda.

O plano original de Suassuna era que a trilogia tivesse por título *A maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador ou Quaderna, o Decifrador*, compreendendo três romances, cada um deles composto de cinco livros. O primeiro, o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, abrangia os livros “A Pedra do Reino”, “Os emparedados”, “Os três irmãos sertanejos”, “Os doidos” e “A demanda do sangral”; o segundo romance, *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, só teve três livros publicados: “Ao sol da Onça Caetana”, “As infâncias de Quaderna” e “A Guerra de Doze” (os dois últimos somente em folhetins dominicais pelo jornal *Diário de Pernambuco*); do terceiro livro, *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*, nada foi publicado<sup>8</sup>. Sobre a obra, escreveu Ariano:

Não sei, então, se meu romance *Quaderna, o Decifrador*, depois de concluído, será um relato ou uma exigência, uma novela disforme e desagradável ou uma epopeia frustrada, um monstruoso, tedioso e pouco divertido romance picaresco ou uma novela de cavalaria, uma alegoria povoada de miragens ou, como disseram Cyro de Andrade Lima e Hermilo Borba Filho, uma espécie de *Divina Comédia* sertaneja povoada de mitos e pesadelos – uma “incurião no subterrâneo”. Não fui eu que escolhi nem sua forma, nem seu tamanho, nem seu modo de narrá-lo: tudo isso me foi sendo imposto aos poucos pelo próprio universo da obra, de modo que, à falta de uma explicação melhor, dou essa – trata-se de uma lumiara, disforme e bruta como as enigmáticas *lumiaras* de pedra do Sertão<sup>9</sup>.

Entretanto, conforme testemunho de Newton Júnior (2014), os planos iniciais mudaram: o que antes seria *Quaderna, o Decifrador*, nos novos planos tornou-se *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Quaderna ainda

---

7 “A pulsão de ficção é a necessidade imperiosa de contar para atribuir um sentido, corrigi-lo, entender, ou tentar compreender”. (SPERBER, 2009, p. 577)

8 Sobre o tema, ver palestra ministrada por Carlos Newton Júnior (2015), “A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna”, no 5º Ciclo de Conferências da Academia Brasileira de Letras.

9 SUASSUNA, 1977, p. 134-135

estaria presente na obra, mas o protagonista seria agora Dom Pantero...

Newton Júnior (2015) explica que a mudança do planejamento da obra não era uma novidade para o autor, à medida que a compreensão desta à luz da maturação de suas ideias políticas, sociais e estéticas, exigia-lhe mudança da própria estrutura do livro. O título da obra é um claro exemplo: de início, da 1ª à 4ª edição, o *Romance d'A Pedra do Reino* tinha como complementação a inscrição “Romance Armorial Popular Brasileiro”, de forma a vincular o livro ao Movimento Armorial lançado na década de 1970, do qual Suassuna era um dos líderes e principais expoentes; nas edições subsequentes, o termo “popular” é suprimido, tornando-se “Romance Armorial Brasileiro”; a 9ª edição é a primeira a apresentar a expressão “A Ilumiara”, complementando-se com *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta – Airesiana Brasileira Número 1* (referência a Matias Ayres); a 11ª edição, de 2010, traz sua versão final: “A Ilumiara: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta – Airesiana Brasileira em Fá-maior* Introdução ao ‘Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores’”. Como escudeiro de Suassuna, Newton Júnior se despusera a digitar os originais de Ariano (que somente escrevia à mão), porquanto confiável se torna sua afirmação dessas mudanças, que não se restringiam apenas ao título, mas ao corte de personagens, troca de seus nomes, supressão de acontecimentos etc.

O termo “Ilumiara” é um neologismo criado por Ariano para representar a fusão de toda sua produção artística. Moldes aproximados a esta ideia foram aqueles apresentados na adaptação do *Auto da Compadecida* (também de Ariano Suassuna) por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, exibida pela Rede Globo de Televisão de 05 a 08 de janeiro de 1999, em uma minissérie em 4 capítulos dirigida por Guel Arraes. A trama não levou ao ar somente a peça de Ariano, mas trechos e personagens de outras obras suas, assim Vicentão e Cabo Setenta de *Torturas de um Coração (Entremez para Mamulengo)* se fazem presentes, criando um antagonismo para Chicó num núcleo romântico da história; Eurico, o árabe de *O Santo e a Porca*, deixa se ser árabe e é amalgamado com o Padeiro do *Auto da Compadecida*, tendo o Major Antônio Moraes na minissérie repetido ao Padeiro insulto oriundo de *O Santo e a Porca*, “Eurico-engole-cobra”... Em tempo: no *Auto da Compadecida*, o Padeiro não tem revelado seu nome. O Major Antônio Moraes, personagem do *Auto da Compadecida*, é o mesmo apresentado no livro IV, “Os doidos”, folhetos LXVI e LXVII, de *O Romance d'A Pedra do Reino*. Nesses é introduzida a família de Antonio Moraes como inimiga dos Garcia-Barrettos (família do tio e padrinho de Quaderna) e construída a representação do Major como vilão da história.

Diferente das primeiras edições do romance, João Grilo e Chicó agora fazem

parte d'*A Pedra do Reino*, como funcionários de Quaderna na estalagem “Távola Redonda” – nas primeiras edições, esses eram representados como Piolho e Adauto. A substituição do Piolho pelo Grilo me parece muito oportuna, ao tomar as palavras de Suassuna<sup>10</sup>.

O personagem João Grilo, do *Auto da Compadecida*, foi criado e recriado, portanto, a partir desse mundo estranho e poderoso do romanceiro. Existem nele, ainda, é verdade, reminiscências de duas pessoas que conheci na realidade, um sujeito chamado pela alcunha de “Piolho” e que morava em Taperoá, e outro, também esperto, astuto e meio mau-caráter, que vivia no Recife – um gazeteiro por sinal chamado João, que mora hoje no Rio de Janeiro e que tinha o apleido de “João Grilo”, colocado nele por causa de suas espertezas e trapaças (...).

Tais mudanças se deram por um fim específico: a unicidade do todo. O *Romance d'A Pedra do Reino* era agora intróito para *A Ilumiara*, os primeiros passos para Dom Pantero. Para Newton Júnior (2015), o plano de *Quaderna, o Decifrador* fora interrompido por Suassuna considerar que o narrador-personagem teria se tornado deveras autobiográfico, sobretudo a partir da segunda parte do *Romance d'A Pedra do Reino*, no que tange aos acontecimentos políticos de 1930. Ariano lhe afirmara que os erros de interpretação dos acontecimentos não teriam sido cometidos por Quaderna e sim pelo próprio autor, porém Newton Júnior não concordava com ele sobre esse ponto, ressaltando que os dizeres de Quaderna lhe seriam completamente naturais na construção que se estabeleceu.

Suassuna já afirmava isso em entrevista concedida ao programa *Roda Viva* em 2002 e, em resposta ao sociólogo Francisco de Oliveira (um dos que compunham a bancada de entrevistadores convidados a inquerir o escritor), explicou o motivo: a memória de seu pai. Após os acontecimentos de 1930, os seguidores de João Pessoa, adversário político de João Urbano Pessoa de Vascelos Suassuna (pai de Ariano), passaram a narrar a história (exercendo o papel que recai aos vencedores<sup>11</sup>) colocando o lado de João Pessoa, as forças urbanas, como representante do bem, e João Suassuna, que era o líder das forças rurais, como o lado do mal. O filho, naturalmente, pôs-se ao lado do pai, revertendo o discurso, fazendo com que o rural representasse o bem e o urbano o mal. No programa *Autor por Autor* exibido pela TV Cultura, Ariano retoma essa ideia:

---

10 SUASSUNA, 2015, p. 202.

11 “O pretensão historiador ‘neutro’, que acede diretamente aos fatos ‘reais’, na verdade apenas confirma a visão dos vencedores, dos reis, dos papas, dos imperadores (...) de todas as épocas”. (LÖWY, 2005, p. 65)

Ficou inacabado. Eu achei que tinha dado um erro, porque repare: o personagem do *Rei Degolado* é Quaderna, o narrador do mesmo jeito que n'*A Pedra do Reino*, mas o que havia de autobiográfico em Quaderna foi muito acentuado no *Rei Degolado*... Inclusive o Quaderna que aparece no *Rei Degolado* da parte que foi publicada não é o mesmo Quaderna d'*A Pedra do Reino* porque a personalidade de Ariano Suassuna se meteu demais lá... Era um erro, foi um erro! E eu só notei isso depois, tanto que eu interrompi o romance e não continuei<sup>12</sup>.

Ariano, leitor de Euclides da Cunha, acreditava que teria encontrado em *Os Sertões* fundamentação para seu ponto de vista, pois em seu entendimento e de Quaderna, Princesa equivalia a Canudos: um arraial do campo atacado por forças urbanas. Entretanto, após a escritura do romance, passara a refletir que “havia alguma coisa ali que não estava certa, mas [que] não podia descobrir o que era, porque essas coisas que ficam lá embaixo (...) na profundidade do subconsciente são difíceis da gente descobrir”<sup>13</sup>. Após muito refletir, concluiu que seu erro de interpretação fora causado pelo posicionamento inconsciente de apoio ao pai, que não o deixara compreender durante a tessitura d'*A Pedra do Reino* que enquanto Canudos sofrera ataque do exército urbano a serviço dos privilegiados acabando com um arraial popular, Princesa era a luta entre privilegiados da cidade e privilegiados do campo.

A admiração de Ariano Suassuna por Euclides da Cunha era algo conhecido, tendo o primeiro várias vezes feito alusão aos escritos do segundo em entrevistas e aulas-espetáculo<sup>14</sup>. Nogueira<sup>15</sup> sugere que Ariano chega a confundir a figura

---

12 SUASSUNA, 2014b.

13 SUASSUNA, 2002.

14 As “aulas-espetáculos” de Ariano Suassuna consistiam em palestras por ele ministradas nas quais apresentava causos, adágios, anedotas etc. em diálogo com o tema eleito para discursar. Criadas enquanto fora secretário de cultura do estado de Pernambuco, muitas vezes, acompanhavam-lhe músicos, dançarinos e cantores em manifestações de arte popular. Segundo o autor, classificavam-se em três tipos: plenas (Ariano, músicos, cantores e bailarinos); reduzida (normalmente Ariano e dois músicos); e reduzidíssimas (somente Ariano). Amílcar Almeida Bezerra (2014) analisou o aspecto midiático destas, afirmando haver uma espetacularização do narrador tradicional no trato do professor com a assembleia, no que se refere ao aspecto performático: “o fato de muitos sabermos de antemão o que seria dito e também o fato de o próprio palestrante saber que boa parte da plateia estaria a par de suas anedotas, não impedia as aulas-espetáculo de continuarem lotadas e criavam uma atmosfera de cumplicidade entre narrador e ouvintes. É o acordo tácito que fundamenta a narração como ato coletivo, neste caso mais voltado para a performance em si da narração do que para o conteúdo da narrativa. O descolamento de sua antiga função, que consistia em passar adiante os ensinamentos da tradição, propicia a ressignificação do ato de narrar em espetáculo e a leitura de suas marcas típicas como vestígios da autenticidade de um passado perdido”. (BEZERRA, 2014, p. 81)

15 NOGUEIRA, 2002, p. 32.

do pai com Euclides da Cunha, “estabelecendo uma relação quase simbiótica entre eles”. Parto do princípio, seguindo Ricoeur (1994), de que é através da narrativa que se organiza o tempo humano, entretanto “a história particular é fragmentária e demasiado pontual. Para fazer um sentido, precisa ser inserida em um contexto relacional mais amplo”<sup>16</sup>, porquanto o autor estaria através dessa construção simbiótica preenchendo lacunas de sua história particular, advindas do fato de João Suassuna ter falecido quando Ariano tinha apenas 3 anos de idade. O caráter fugidivo de suas memórias era matizado pela memória consolidada da geração anterior, tendo o pai lhe aparecido “como um conjunto de histórias, memórias e narrativas, sempre filtrado e metamorfoseado pela lembrança alheia, pelo discurso alheio. E, de certa forma, preservado intacto na memória e no tempo (...)”<sup>17</sup>.

Ariano era o portador de uma memória de segunda geração, uma pós-memória cuja relação com o passado encontrava-se estruturada a partir do envolvimento presente de sujeitos concretos (mãe, tios, amigos da família etc.), que lhe transmitiam relatos profundos e afetivos acerca de João Suassuna, o que possibilitou dar existência à figura do pai ao filho, dotando tais relatos de corpo, de profundidade, de importância pela carga emotiva que lhe era imanente, constituinte de uma memória que não se assumia como rememoração ou evocação do passado apenas, mas também como luto, fazendo com que a memória do pai passasse a pertencer não somente àquela geração que o conheceu, mas àquela que herdou a experiência de tê-lo conhecido por intermédio do relato primário de outrem. Uma memória não vivida, mas adquirida através de histórias, imagens e comportamentos que acompanharam Ariano enquanto ia crescendo. Suassuna (2014b) aponta a convergência da presença do pai em seus escritos:

Um livro que foi escrito por Olavo Bilac e por um sociólogo chamado Manoel Bomfim, o livro chamava-se *Através do Brasil*, contava a história de dois meninos que recebiam a notícia de que o pai tinha morrido e eles então saíam a pé do Recife e iam até São Paulo. Então, o livro tinha vários elementos para me encantar: um era a história de dois meninos que tinham perdido o pai como eu perdido o meu.... *Agora eles tinham mais sorte do que eu porque ele reencontravam o dele e eu não reencontrei... Tento reencontrar através da literatura.* (Grifo meu)

O conceito de pós-memória foi elaborado por Marianne Hirsch acerca dos debates sobre a rememoração do Holocausto pela geração seguinte a dos

---

16 SPERBER, 2002, p. 266.

17 TAVARES, 2007, p. 66.



sobreviventes. Trata-se de um relato imerso em determinadas narrativas familiares nas quais o trauma é revivificado pela força do que fora experienciado pela primeira geração. Uma lembrança cuja inteligibilidade ao vivido é oriunda da conexão que os descendentes das vítimas do Holocausto constroem, articulando tempo, espaço, ordem lógica e significados com as lembranças que os pais lhes transmitiram. A pós-memória pertence a geração que não vivenciou diretamente o fato traumático, mas que lhe é herdeira por intermédio de lembranças geracionais daqueles que vivenciaram a experiência, o desespero, o luto, a raiva e o sofrimento que atingem tanto os que testemunharam quanto os que lhe são descendentes.

A concepção de pós-memória poderia gerar certa estranheza, se compreendida tão somente como lembrança, como resgate do passado. Hirsch (2008) estabelece que pós-memória não é idêntica à memória, mesmo a ela estando intimamente interligada, sendo no prefixo “pós-” que reside a maior distinção entre os conceitos, por ser nessa partícula que reside a ideia da continuidade, da complementação à memória, pela ligação afetiva que corporifica aquilo que foi lembrado. Hirsch<sup>18</sup> define:

Postmemory describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall, but by imaginative investment, projection and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, cunhou Walter Benjamin<sup>19</sup>, explicando que existem dois tipos fundamentais de narradores, representados na imagem do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”, ou seja, o narrador que permaneceu e conheceu

---

18 HIRSCH, 2012, p. 5.

19 Benjamin, 1997, p. 198.

as histórias e tradições de sua terra e o narrador que viajou e desbravou o mundo, conhecendo histórias alhures. A imagem evoca a necessidade de significação do relato, na associação de tempo e espaço na refiguração narrativa do mundo, na ação de configurar em imanência simbólica gerada pela experiência. Em “Experiência e pobreza”, Benjamin analisa o emudecer do relato da experiência gerado pelo trauma da guerra:

está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes<sup>20</sup>.

O trauma é uma dor contínua que causa uma impossibilidade de movência. A memória do trauma é retomada da impossibilidade de movência, como ferida que não cessa de doer, como corrosão de si. “Embora uma parte inalienável do homem, o trauma não é assimilável na estrutura identitária da pessoa, é um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional: ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente”<sup>21</sup>.

O trauma é inócio de sentido, porque a dor, o luto e o sofrimento paralisam, não entendem, não aceitam, não compreendem... O trauma cala porque quebra a transmissão da experiência, já que a narrativa é o que humaniza o tempo. A experiência por sua vez interrelaciona tempo, espaço e sentidos, pois o humano necessita que o mundo refigurado pela ação de configuração seja preñado de razoabilidade, de sentido... Só há transmissão de experiência se houver compreensão.

A narração de traumas é um trabalho de tratamento da dor, quando a linguagem é burilada de forma a se atingir uma catarse: “ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida,

---

20 BENJAMIN, 1997, p. 114.

21 ASSMANN, 2011, p. 279.

generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror”<sup>22</sup>. Narrativas que evocam o terror do trauma renunciam às chagas com as quais a rememoração corrói o ente. Sobre o tema, vaticina Bernardo Lewgoy:

Enquanto o trauma remeteria para a compulsão de repetição de uma lembrança congelada como eterno presente – sendo, nesse sentido, inarticulável como experiência narrativa transmissível em sua completude – a narrativa remete para o trabalho de luto que, ao separar passado e presente, permite à vítima da violência elaborar, simbolizar e narrar o seu sofrimento, violência e perdas, libertando-se do peso da lembrança e habilitando o sujeito para a continuação de uma vida normal<sup>23</sup>.

“The break in transmission resulting from traumatic historical events necessitates forms of remembrance that reconnect and reembody an intergenerational memorial fabric that has been severed by catastrophe”<sup>24</sup>. A pós-memória agiria então como uma forma de rememoração atrelada ao afetivo, exercendo a função de retomada do humano, à proporção que dota de experiência o acontecimento que não o possuía, que era lacunar de sentido. O não-dito, o que foi silenciado, o que foi sofrido pelas gerações é maturado no tempo, humanizado pela experiência, até se tornar relato, narrativa.

*O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* não é um texto de memória, contudo pode ser compreendido como potencialização do recordar, mediante a ficcionalização de experiências que demarcaram os caminhos da narrativa. Suassuna apodera-se de relatos para gerar uma presença de experiência corporificada, numa “leitura mais polissêmica da noção do presente: este não se reduz à presença, por assim dizer, óptica, sensorial ou cognitiva do termo; é também o presente do sofrer e do gozar, e, mais ainda, o presente da iniciativa”<sup>25</sup>. Por ocasião da morte de Ariano, sintetizou Carlos Heitor Cony:

Ariano buscou casos e figuras que conheceu. Sempre dizia que nada tinha inventado. Por mais absurdas e assombrosas que sejam suas histórias, ele nunca perde a verdade do homem. Fabulosa a sua capacidade de extrair de uma gente simples uma reflexão universal. Nunca viu um moinho se transformar no vilão que o perseguia. Para os seus personagens, um moinho é um moinho, eles não se

---

22 Idem, p. 278.

23 LEWGOY, 2010, p. 53.

24 HIRSCH, 2008, p. 110.

25 RICOEUR, 2007, P. 365.

metabolizam em outras coisas a não ser o que são, com a sabedoria própria do homem sem a corrupção da lógica acadêmica e da ciência oficial.

Criou um louco dotado de lucidez [Quaderna], expressa numa loucura lúcida, tanto na visão do mundo como na sabedoria instintiva do homem em seu estágio de inocência e perfídia<sup>26</sup>.

Em *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur (1994) explica que “rememoração” tem a função de impedir o próprio esquecimento, constituindo-se em elaboração individual que interrelaciona o presente e o passado em um sentimento de continuidade, e que se diferencia, no constructo da memória coletiva, da “comemoração”, por esta ser o resultado de uma identidade narrativa diferente da memória individual, enfocando a memória como prática social a partir de uma abordagem da memória coletiva. Em mais de uma oportunidade, repito, Ariano afirmou que não buscara vingança com a escrita do romance, e sim a expiação da dor através da fundação de um monumento ao pai – “Por isso eu acho o nome Pedra muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu pai”<sup>27</sup> –, tornando em coletiva a rememoração que antes era individual, tornando comemoração da presença o que erguia com *A Pedra do Reino*. Eduardo Dimitrov escreveu:

Não foi apenas a biografia de seu pai que Ariano tentou escrever naquela década. Foi nesse período que ele se iniciou como dramaturgo. É de 1955 o *Auto da Compadecida*, a mais famosa dentre todas as suas peças; *O casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca* são de 1957, e *A Pena e a Lei*, de 1959. Ademais, o *Auto* projetou Suassuna no cenário nacional como uma grande revelação do teatro moderno. *Não estaria, então, essa “carga emocional” – que o impediu de escrever a biografia de seu pai – ativada também na fatura das peças?* Seria possível isolar o autor das peças, do autor frustrado da biografia? De que maneira a memória foi incorporada na dramaturgia do autor?<sup>28</sup>.

Ricoeur (2007) estabelece que a memória, como guardiã de algo que “efetivamente ocorreu no tempo”, aproxima-se da história por uma ambição de veracidade. Essa “ambição de veracidade” é questionada por Suzi Frankl

---

26 CONY, 2014, p. 52.

27 SUASSUNA, 2000, p. 29

28 Dimitrov, 2011, p. 38-39 – Grifo meu.

Sperber<sup>29</sup> ao dialogar os postulados da pulsão de ficção com as teorias narrativas de Ricoeur, para quem havia uma clara oposição de princípio relativa à pretensão à verdade entre o relato histórico e o ficcional. A pulsão de ficção, como força que impele para a efabulação, não reconhece essa oposição, porque a necessidade de simbolizar a experiência, de construir um contexto relacional mais amplo para a vida existe “ab ovo”<sup>30</sup>, é inata, sem se preocupar se o relato é verdade ou não. Para Sperber, a noção de “verdade” é filosófica e moral, porquanto adquiridas num momento posterior da vida humana.

“A mentira é uma verdade que / se esqueceu de acontecer”, cunhou Mário Quintana<sup>31</sup> com uma autoridade quase nietzschiana, se considerarmos que para o filósofo alemão a dicotomia entre verdade e mentira reside no discurso que se eximiu de sua potencialidade de simbolização ou no que tornou ativa a capacidade de efabulação da linguagem, de acordo com o uso que lhe instituiu/negou consolidação ou cânone: “as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquéu e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas”<sup>32</sup>.

Para Nietzsche mentira e verdade são metáforas, o que as diferenciam é uma obrigação social de ser veraz em virtude de um caráter de estabilidade social, numa “obrigação de mentir conforme uma convenção consolidada”, estabelecendo como preconceito moral a definição de que a verdade se sobreponha à aparência, à proporção que a vontade de verdade e a vontade de engano caminham por uma vereda única: o princípio de razoabilidade. Enquanto a vontade de verdade se constitui numa procura metafísica do conhecimento através da razão, a vontade do engano é socialmente erigida mediante o ressoar da aparência como aceitável, como comprovável, como passível de razão, porquanto verdadeiro.

Suassuna considerava-se um mentiroso, um contador de histórias, mas diferente do princípio nietzschiano, ele atribuía valor a mentira, dizendo que existe uma mentira de Deus e uma mentira do Cão. A do segundo seria aquela proferida para enganar, para prejudicar a outrem, enquanto a de Deus seria

---

29 SPERBER, 2011, p. 56.

30 Ao longo da vida de cada um de nós, e ao largo dos tempos, as formas da oralidade existem e subsistem simples, superpostas, entrecruzadas ou modificadas. A pulsão de ficção explica por que as populações da segunda metade do século XX, ou deste começo do século XXI, gostam de telenovelas; por que as crianças gostam de contos; porque trabalhadores rurais, vaqueiros reunidos, que se ocupam de alguma atividade manual, ou pessoas que esperam ser atendidas em um Posto de Saúde aproveitam o tempo que passam juntas para contar de sua vida, ou contar histórias, sejam notícias de jornais, sejam telenovelas, sejam filmes. (SPERBER, 2011, p. 56)

31 QUINTANA, 2005, p. 10.

32 NIETZSCHE, 2007, p.37.

o princípio criador, a potencialidade de criação. No programa *A mulher do piolho* confessou:

Eu tenho uma simpatia muito grande pelos mentirosos... Eu não gosto do mentiroso que mente para prejudicar os outros, evidente, eu gosto do mentiroso que mente por amor a arte, que mente porque, como nós escritores, ele não se sente satisfeito com o real, ele então cria outro universo<sup>33</sup>.

E em *Aula Magna* complementou:

Um escritor é um mentiroso: *A Pedra do Reino*, 630 páginas, nada do que tem lá é verdade, tudo mentira! Agora, que eu me ocupe em contar aquela mentira descomunal, ainda vá, porque tem doido pra todo tipo de coisa! Agora, ter quem edite e ter quem compre, quem leia e que ainda vá estudar...<sup>34</sup>

Dimitrov<sup>35</sup> afirma que recorrente entre os trabalhos críticos que versam sobre a obra de Suassuna é a referência à orfandade, “muitas vezes, esse assunto ocupa boa parte da biografia na qual um pequeno prelúdio ou balanço entre vida e obra é feito”, porém não há aprofundamento de como esse acontecimento matizou suas escolhas estéticas e temáticas. O antropólogo destaca que Carlos Newton Júnior e Maria Aparecida Lopes Nogueira “até ensaiaram utilizar a morte do patriarca como uma chave interpretativa da produção literária do filho”, todavia se ancoram na ideia de que se trata o fato de um elemento singular, próprio a Ariano, que estaria “tentando resolver, em termos psíquicos e inconscientes, a morte de seu pai”.

O impacto da dor, num primeiro momento, leva a uma profunda identificação entre sujeito e evento, entre dor – interna – e acontecimento – externo. A possibilidade de elaboração, e de conhecimento (sempre nos níveis do possível, de acordo com o desenvolvimento do efabulador), existe quando, por meio do imaginário, o sujeito sofrente se desvincula de si e se projeta para fora, nos elementos que se prestam para simbolizar o evento e seus actantes<sup>36</sup>.

Compreendo que o impulso que gerou a obra de Ariano Suassuna, suas

---

33 SUASSUNA, 2004.

34 SUASSUNA, 2007, p.31.

35 DIMITROV, 2011, p. 50-51.

36 SPERBER, 2009, p. 88.

escolhas de simbolização e sua postura de atuação da arte no social, tornando caractere a figura do pai não como homenagem ou mera alusão, e sim como presença a partir de rememoração ficcionalizada, deu-se a partir de uma necessidade de resolução da morte de seu pai através de efabulação. Contudo, não por a resposta ao fato gerador desse impulso ser um elemento singular a Ariano, e sim porque o “impulso que corresponde à pulsão de ficção é o de dar alguma forma e sentido (juntos) a um evento vivido”<sup>37</sup>, pois a criação ficcional, expressa em imaginário e simbologia como necessidade para a superação, torna-se tão intensa quanto a força do impacto do evento e suas repercussões.

A ficção, na potencialidade de reconfigurar a experiência, humaniza o tempo. “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”<sup>38</sup>, assim a necessidade imperiosa de efabular despertada pelo trágico captura o fato vivido; a simbolização, atribui-lhe sentido; e o imaginário interrelaciona os elementos da narrativa, as projeções do vivido, “trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica”<sup>39</sup>.

O desenvolvimento humano, psíquico e do conhecimento parece dar-se e revelar-se através do uso, em jogos, em efabulações, do imaginário e da simbolização. E a necessidade do processo parece estar vinculada a uma extrema necessidade de compreensão, de *ratio*, no sentido primitivo da palavra, uma *ratio* que envolve essa trajetória, a qual apresenta o conhecimento como ponto intermediário e de ligação de aspectos e espaços internos e externos. De que modo? Através da doação de forma ao modo de apreensão de circunstâncias e eventos<sup>40</sup>.

Ariano confessara que a literatura lhe era uma tentativa de se recriar e se produzir textualmente, uma procura pela tessitura de seu próprio relato histórico, uma construção que lhe serviria como forma de reparo, de reedificação das dores e perdas que a morte lhe infligira. No documentário de Douglas Machado (2003), *O sertão mundo de Suassuna*, o autor faz referência ao Folheto XLIV do *Romance d’A Pedra do Reino*, “A Visagem da Moça Caetana”<sup>41</sup>, explicando que a

---

37 SPERBER, 2002, p.285.

38 RICOEUR, 1994, p. 15.

39 PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105.

40 SPERBER, Op. cit., p. 269.

41 Em *O Pai, o Exílio e o Reino: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna*, Carlos Newton Júnior (2000) afirma, citando entrevista concedida por Suassuna ao jornal Folha de São Paulo, que

centralidade de sua obra pode ser encontrada nas palavras gravadas a fogo numa parede da casa de Quaderna, quando este, após dormir, teria recebido a visita da Morte, da Moça Caetana<sup>42</sup>:

Porque ele contém uma exposição do centro vital do romance e uma exposição (...) como que uma sùmula de toda a minha literatura, tudo que eu procuro com a minha literatura, quando ela diz assim: “você está tentando em vão reedificar seus dias para sempre destróçados”... É isso mais ou menos que eu tento com a literatura.

O trecho referendado evoca a figura da Morte e a necessidade de salvar o que iria perecer: “o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu”<sup>43</sup>. Newton Júnior (2000) explica que essa passagem é o desenvolvimento em prosa de uma poesia anterior que servira a Ariano como ponto de partida para o desenvolvimento do romance, o soneto *A Moça Caetana—A Morte Sertaneja* (Com tema de Deborah Brennand). Em 1998 foi lançado em Recife uma coletânea de 16 sonetos da lavra de Suassuna, o disco *Poesia Viva de Ariano Suassuna*, uma espécie de autobiografia poética. Todos os sonetos são entremeados com textos em prosa que os contextualizam. A 14ª faixa é o poema supracitado:

Se eu assim falava era porque a morte não era para mim alguma coisa de abstrato ou simples acontecimento. Sou um sertanejo, de modo que informado por meu povo eu sabia que a morte é uma mulher... Uma divindade ao mesmo tempo terrificante e acolhedora, uma moça que inclusive tem nome e se chama Caetana. Foi vendo numa visão essa terrível e enigmática divindade que escrevi o seguinte soneto:

Eu vi a Morte, a moça Caetana,  
com o Manto negro, rubro e amarelo.

---

a origem de d’A Pedra do Reino está intimamente ligada à produção poética do autor. Nessa entrevista, cujo trecho fora transcrito, Suassuna denomina o Folheto XLIV de “A visagem da Onça Caetana”, entretanto na 14ª edição do romance o folheto tem por título “A visagem da Moça Caetana”.

42 Sobre a relação entre o humano e a oncidade, sugiro a leitura do artigo “A Moça Caetana: tornar-se o outro numa constituição perspectivista no reino do sertão” publicado por mim na Revista Memento, em 2015.

43 SUASSUNA, 2014, p. 306.



Vi o inocente olhar, puro e perverso,  
e os dentes de Coral da desumana.

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,  
os peitos fascinantes e esquisitos.  
Na mão direita, a Cobra cascavel,  
e na esquerda a Coral, rubi maldito.

Na frente, uma coroa e o Gavião.  
Nas espáduas, as Asas deslumbrantes  
que, rufando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,  
caules de prata, espinhos estrelados  
e os cachos do meu Sangue iluminado<sup>44</sup>.

O romance, nesses termos, passa a ser uma égide contra a Morte, contra a Caetana, uma forma de livrar do esquecimento a memória, mediante a ficcionalização de seu relato, de sua história. Concluiu Newton Júnior<sup>45</sup>:

O resgate da imagem do pai é quase uma constante não só na poesia, mas também no extenso romance que o autor vem escrevendo desde 1958, a trilogia *Quaderna, o decifrador*. Mas a morte do pai é uma marca tão profunda na sua vida que será necessário um certo tempo para o amadurecimento do tema. Este tempo terminará com a conclusão da primeira parte da trilogia, *A Pedra do Reino*. Analisando seus poemas, percebe-se claramente que o tema da morte do pai, tratado implicitamente antes *d'A Pedra do Reino* é um *livro-marco* dentro do conjunto maior da obra suassuniana. É um novo homem que surge após os doze anos de escritura do livro.

A quarta faixa de *Poesia Viva de Ariano Suassuna*, “O Reino – A Morte”, narra a ressonância da morte de João Suassuna:

Desgraçadamente, logo depois, a sorte cega iria nos esmagar com um infortúnio terrível e sangrento... Aqueles prenúncios de sangue e morte que eu pressentira na beira do Rio Piranhas logo seriam confirmados, porque um homem chamado Miguel matou o meu pai à traição com um tiro pelas costas. Com a morte daquele que para mim era o rei e o cavaleiro, o sol negro da morte entrou no

---

44 SUASSUNA, 1998.

45 NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 18-19.

reino da minha vida, até ali identificado com o reino do sertão da Acauã. Foi por isso que chorando o meu pai escrevi:

Aqui morava um Rei, quando eu menino  
Vestia ouro e Castanho no gibão,  
Pedra da Sorte sobre meu Destino,  
Pulsava junto ao meu, seu coração

Para mim, o seu Cantar era divino,  
Quando ao Som da Viola e do bordão,  
Cantava com voz rouca, o Desatino,  
O Sangue, o riso e as mortes do Sertão

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia  
Eu me vi, como Cego, sem meu Guia  
Que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a presa.  
Ele, a brasa que impele ao Fogo, acesa,  
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.

O mote dessas “ressonâncias” foi retomado por Ariano em 2007, durante entrevista ao programa *Entrelinhas*, da TV Cultural, quando questionado por Ivan Marques sobre a origem bastante pessoal d’*A Pedra do Reino* e como o assassinato de seu pai estava na raiz de seu projeto literário e desse romance. Ariano explicou que a rememoração de sua história pessoal não fora intencional na obra, que ele não buscava escrever diretamente o relato de sua família, contudo isso acabara por ocorrer de forma inconsciente, matizando de memória o que lhe era ficção:

Foi de certa maneira inconsciente... Quando eu escrevi *A Pedra do Reino* eu não tinha consciência muito desse fato, mas depois uma irmã minha chamou a atenção e eu notei que tinha mesmo, quer dizer havia alguma coisa de certa maneira, não é que os Quaderna sejam os Suassunas e não é que os Garcia-Barretto sejam os Dantas Vilar, que é minha família materna, são ambas as famílias caricaturas exageradas das minhas duas famílias, a paterna e a materna, mas houve isso realmente<sup>46</sup>.

A irmã citada fora Germana, a quem Ariano sempre confiava a leitura de seus originais. Essa não fora a primeira vez em que fez referência a esses

---

46 SUASSUNA, 2011.

momentos em que a irmã identificara no ficcional a rememoração, tendo certa feita explicado que Germana fora quem apontara que a morte do padrinho de Quaderna n' *A Pedra do Reino* era a morte de João Dantas, primo da mãe de Suassuna e assassino de João Pessoa:

João Dantas era primo da minha mãe e assassinou João Pessoa. Foi por causa da morte de João Pessoa que a família dele pensou em matar meu pai, acusado de ser o mandante. Foi só quando Germana me disse aquilo que eu me dei conta de que a morte do padrinho de Quaderna, aquela morte impossível de ser cometida, em quarto fechado, era a morte de João Dantas. (...) Vejam bem: era 3 de outubro, ia estourar a Revolução de 30; as tropas da Paraíba depuseram o governador, tomaram o poder e desceram para cá. Aqui, tomaram a cadeia e, na madrugada do dia 6, João Dantas foi encontrado com a garganta cortada, na cela do terceiro andar da Detenção. Até hoje a gente tem certeza de que ele foi assassinado e o outro lado diz que foi suicídio. Depois que a Germana me falou aquilo, eu acentuei os detalhes para aproximar as suas mortes e fiz essa versão que vocês conhecem<sup>47</sup>.

Ivan Marques foi além, questionando se Quaderna era uma personagem autobiográfica. Suassuna respondeu que não, mas ressaltou que “todo personagem tem que ter alguma coisa do autor” e para comprovar sua fala cita como exemplo Severino de Aracaju, o cangaceiro do *Auto da Compadecida*. O autor explica que tempos depois, quando relia o *Auto*, a passagem em que o jagunço sonhara em comprar umas terrinhas, abandonar o cangaço, criar umas cabras e ser esquecido porque ninguém mais ouviria falar do rifle dele<sup>48</sup> lhe chamou atenção, pois percebeu que o desejo de Severino era também o do autor, que nessa época sonhava abandonar seu “rifle”, o trabalho de professor na universidade, e ir para o sertão criar cabras... E concluiu: “Num personagem que não tem nada de mim, aparentemente, estava lá o meu sonho... Mas Quaderna não sou eu!”<sup>49</sup>. Em entrevista a Maria Aparecida Nogueira, Ariano esclarece: “como eu poderia não me misturar com minha obra?... Eu sou passional demais, e tudo isso sou eu”<sup>50</sup>. Pela voz de Quaderna, naquela obra que lhe seria mais

---

47 SUASSUNA, 2000, p. 28.

48 “Estou quase pensando em deixar o cangaço. (...) Podia comprar uma terrinha e ia criar meus bodes. Umas quatro ou cinco cabeças de gado e podia-se viver em paz e morrer em paz, sem nunca mais ouvir falar no velho papo-amarelo”. (SUASSUNA, 2015, p. 99-100)

49 SUASSUNA, 2011. O programa Entrelinhas foi exibido dia 13/06/2007, entretanto o trecho deste a que tive acesso foi publicado em 07/12/2011.

50 NOGUEIRA, 2002, p. 32

autobiográfica, confessou Suassuna:

Todo menino, Sr. Corregedor, cria para si mesmo seus Príncipes e Princesas, deuses e demônios, heróis e Cavaleiros, Anjos puros e terríveis, numes tutelares que se tornam os modelos de suas vidas. No meu caso, foram os mortos de minha família e as terríveis Divindades tapuío-sertanejas; e quantas pessoas não já morreram, no mundo, de uma dura morte, só por causa de fidelidades e divindades semelhantes a essas minhas? Eu tive a sorte – ou a desgraça, ou a sina, não sei! – de ter os meus heróis em casa, como brasa ardentes colocadas desde muito antes de meu nascimento sobre minha cabeça, asas de fogo e de navalha a me chamarem para o alto<sup>51</sup>.

Ainda na entrevista aos *Cadernos de Literatura*, quando questionado se a catarse proporcionada pela arte é uma procura deliberada do artista, Ariano<sup>52</sup> respondeu:

Eu não procurei isso desde o início n'*A Pedra do Reino*, por exemplo, que, conforme falei antes, me ajudou a aceitar melhor o assassinato do meu pai. Eu não disse: “Vou escrever um livro para poder perdoar os assassinos do meu pai”. Fico sempre muito atrapalhado quando me perguntam por que eu escrevo. Ninguém pergunta a um amolador de tesouras por que é que ele gosta de amolar tesouras, mas a um escritor vivem perguntando isso. Certo, passei por muitos problemas na infância, mas muita gente passou e nem por isso se tornou escritor. Acredito que todos aqueles acontecimentos contribuíram para eu ser escritor, mas não sei realmente por que escrevo. *Desde os 12 anos senti esse impulso de escrever. Quando comecei a ler, passei a admirar os escritores e a querer me tornar um deles. Quando fui escrever A Pedra do Reino, eu estava querendo escrever um livro, um romance que expressasse meu universo interior, no qual eu me realizasse, só isso. A literatura é a minha festa, é ali que eu toco e danço.* (Grifo meu)

O trauma impulsionou o universal, a necessidade de efabulação, entretanto o que transformou o menino cujo pai fora assassinado em escritor foi o desejo<sup>53</sup>

---

51 SUASSUNA, 1977, p.86.

52 SUASSUNA, 2000, p.41.

53 Para René Girard (2009) o desejo não é inato, tampouco espontâneo, é imitação, por isso necessita de alguém que funcione como mediador (como modelo) para designar que algo é desejável.

despertado na biblioteca do pai de querer se tornar um daqueles que lhe embalaram a infância<sup>54</sup>. “No meu discurso de posse na Academia brasileira de Letras, está dito claramente que, como escritor, eu sou aquele mesmo menino que lia na biblioteca do pai”<sup>55</sup>, afirmava Ariano, fazendo referência à importância que a biblioteca, como lugar de memória, como potencialidade de criação, como paradigma de desejo, exercera na escolha consciente de seu destino como escritor.

Das leituras primeiras de Ariano na biblioteca do pai; do relato dos familiares acerca de João Suassuna, entre eles os tios que se lhe tornariam uma espécie de preceptores e que foram transformados em personagens n’*A Pedra do Reino*; da cultura popular (cordéis, cantorias, circos etc.) nasce uma obra aberta, uma literatura cuja pluralidade de influxos dotou-lhe de caráter holístico... Um castelo literário de caráter autorreflexivo responsável por uma essência que se questiona acerca de sua própria materialidade, de sua própria constituição, ressignificando em ficção a dor que gerou memória (do indivíduo, o filho que perdera o pai; do membro da comunidade, que transfigurou o sertão de Taperoá em reino mítico), erigindo em monumento a presença do pai. Uma literatura que logra em decifrar o enigma da Caetana, livrando do esquecimento ulterior à morte, aquele que era efêmero e fora tornado comemoração da palavra.

## Referências bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre a literatura e história da Cultura*. Obras escolhidas—volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BEZERRA, Amilcar Almeida. (Re)inventando o autêntico na mídia: Ariano Suassuna e a espetacularização do narrador tradicional. *Ciberlegenda* (UFF. Online), v. 1, p. 76-85, 2014.
- CONY, Carlos Heitor. Ariano Suassuna. In.: *Revista Brasileira*. Fase VIII. Julho-Agosto-Setembro. Ano III. Nº 80. Rio de Janeiro, 2014.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da consagração Armorial*. Recife: UFPE, Editora Universitária, 2000.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. In. *Poetics Today*. 29 (1): 103–128. Nova

---

54 Em várias oportunidades (vide a exemplo RODA VIVA, 2002; SUASSUNA, 2000; SUASSUNA, 2014b), Ariano confessara que durante sua infância dois foram os embalos de seus sonhos: o circo e a literatura. Ele chegava inclusive a afirmar que quando criança quisera fugir com o circo e que era um palhaço frustrado por não ter a coragem do picadeiro, mas que era através de sua literatura e de suas peças que conseguia um pouco resolver esse sentimento.

55 SUASSUNA, Op. cit, p. 24.

York: Columbia, 2008.

\_\_\_\_\_. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. Nova York: Columbia, 2012.

LEWGOY, Bernardo. Holocausto, trauma e memória. In: Web Mosaica – revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. v.2 n.1 (jan-jun), 2010, p. 50-56.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [Tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Douglas. *O sertão mundo de Suassuna*. 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Xgfu4eDuzE0&t=2779s>. Acesso em 10/04/2016.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, o Exílio e o Reino: a Poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

\_\_\_\_\_. “A Pedra do Reino: o sertão mítico e poético de Ariano Suassuna”. In.: *5º Ciclo de Conferências da Academia Brasileira de Letras*. 06/08/2015. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=RYmpxY3Ec\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=RYmpxY3Ec_U). Acesso em 03/02/2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira*. São Paulo: Hedra, 2007.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

PAULA, Adna Candido de & SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível*. Dourados, MS : UFGD, 2011.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. A Moça Caetana: tornar-se o outro numa constituição perspectivista no reino do sertão. *Revista Memento*, v. 06, Nº2 (julho-dezembro de 2015), p. 1-12, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

QUINTANA, Mario. *Lili inventa o mundo*. Rio de Janeiro: Global, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et. Al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

*Roda Viva* – Ariano Suassuna. 06/05/2002. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mW4zTJq7k0M>. Acesso em 03/02/2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e katharsis, ou variações sobre a arte de pintar o grito, in: *Alea*. Estudos Neolatinos, volume 5, número 1, janeiro-junho 2003. p. 29-46.

SPERBER, Suzi Frankl. Efabulação e pulsão de ficção. In.: *Remate de Males*, v. 22, n.22, p. 261-289, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

SUASSUNA, Ariano. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: romance armorial e novela romanesca brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. *Poesia Viva de Ariano Suassuna*. Recife: Ancestral, 1998. Disco CD. [Voz de Ariano Suassuna, sobre fundo musical de Zoca Madureira].

\_\_\_\_\_. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.

\_\_\_\_\_. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ariano Suassuna*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nNwEfhzV78g>. 07/02/2011. Acesso em 05/02/2016.

\_\_\_\_\_. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 14.<sup>a</sup> e d. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Ariano Suassuna – Autor por Autor*. 25/07/2014b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KRHunfq7IjQ&t=781s>. Acesso em 03/02/2016.

\_\_\_\_\_. *A Compadecida e o Romanceiro Nordestino*. In. SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fornteira, 2015.

TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

---

## Dimensões das antiguidades na obra de Mário Faustino

---

*Maria do Socorro Fernandes de Carvalho*

Tanto a obra poética quanto a obra crítica de Mário Faustino são fortemente marcadas pela poesia, mitologia e concepções de mundo antigas. Estas marcas foram incrustadas no conjunto de sua obra por duas vias. A primeira se deu pelo viés da modernidade do início do século XX, como é o caso das traduções por ele elaboradas de poemas elogiosos que Ezra Pound compôs em homenagem a Propércio, autor de elegias romanas. A segunda via, muito importante, deu-se pela ação de absorção e compreensão de tradições poéticas gregas e latinas, lidas igualmente por Faustino com deslumbramento do intelecto e reverência do espírito. Esse homem de seu tempo modernista possuía conhecimentos literários suficientes para escolher e apreciar os melhores autores de outros e longínquos tempos. Afirma-se que era muito de seu tipo o verso, daí, como não podia deixar de ser, à forma.

Da leitura de sua obra o leitor não sai ileso, pois esta concebe uma forte personalidade forjada na palavra. Sua poesia e sua crítica não apresentam melindres provincianos, mas, ao contrário, têm urbanidade no trato das coisas literárias, as coisas que demandavam interesse. O espírito que transparece a partir de seus textos é de um engenho aprazível e sem afagos, conversável sem demasias. Parecia possuir entendimento muito claro e explicação suficiente no perceber e no resolver as questões que lhe diziam respeito profissionalmente. Cosmopolita, urbano e eficaz, parece não ter havido obstáculo que o intimidasse à opinião, nem dificuldades que o dissuassem dos intentos. Atraiu assim muitas vontades, adquiriu muitas virtudes e com certeza alguns desafetos e outros dissabores.

Por deferência à verdade e por obrigação aos lugares, deve-se dizer que a proposição inicial deste ensaio – de que há uma indelével marca das culturas antigas no conjunto da obra de Mário Faustino – não constitui nenhuma novidade nos estudos correntes sobre o autor. Estudiosos da obra faustina já constataram esse aspecto de sua escrita, condição aliás sobejamente evidente no verso e prosa de sua obra. Benedito Nunes afirma: “Leitor assíduo da *Odisseia* e da *Ilíada*, da *Antologia Grega*, dos poetas latinos, sobretudo de *Ovídio* e *Propércio*, Mário Faustino preocupou-se tanto em captar a tradição poética, *aprendendo em contato com ela*, quanto se interessou em captar a sensibilidade



do nosso tempo”<sup>1</sup>. Neste sentido também observou o professor Carlos Evandro Eulálio, ao interpretar o papel desempenhado por Faustino de perfazer certa mediação “entre a tradição e as vanguardas”<sup>2</sup>. No mesmo caminho vemos ainda a mais recente organizadora de sua obra, Maria Eugenia Boaventura, afirmar: “A exemplo de T. S. Eliot e Pound, Mário atuava em diálogo incessante com a literatura de sua geração e com o conjunto da produção ocidental desde a remota Antiguidade”<sup>3</sup>.

O objetivo deste ensaio, forma discursiva mais conveniente à reflexão e autocrítica, e condizente com o caráter descritivo da história da literatura – como ela se desdobra nas ainda muito próximas décadas de 1950 e 1960, é experimentar, ensaiar razões e dimensões que fizeram nosso autor proceder a seus exercícios críticos e poéticos nos vários tempos da poesia ocidental. Portanto acredito que tão forte quanto o papel de intérprete da “tradição”, por mais importante e mesmo fundamental que essa ação tenha sido no universo da literatura brasileira de algumas poucas dezenas de anos atrás, a marca das tradições poéticas gregas e latinas faz-se presente no próprio fazer poético do autor e na crítica que empreendeu com igual tenacidade.

## I. A crítica

O lema do método poundiano de conhecimento adotado por Faustino– “repetir para aprender, criar para renovar” –é revelador dos pilares que sempre sustentaram a obra desse poeta-crítico brasileiro: a junção entre o que havia de melhor nas duas concepções que presidiram a idéia de poesia no Ocidente. A primeira delas imprime a imitação dos melhores autores, na “Antiguidade” que só por comodidade cognitiva chamamos de “greco-latina”; a segunda, o processo de criação literária, próprio dos modernos tempos posteriores ao Iluminismo. Mário Faustino sintetiza luminariamente esses sistemas discursivos das antiguidades e suas derivações nas línguas neolatinas em três signos: “Grécia, Roma e Romance”<sup>4</sup>. E, ainda, inserto no pilar dos tempos da modernidade, em sua fase mais contemporânea, a consciência muito novecentista de que a poesia, notadamente a poesia brasileira, precisava ser chacoalhada em suas formas, pressupostos e atores. Referimos, por último, o até então inusitado e fértil diálogo teórico e público travado com os grupos de poesia de vanguarda do Brasil, nomeadamente com o grupo paulista *Noigandres*. Precisamos pensar melhor tais fundamentos.

---

1 FAUSTINO, 1985, p. 28. (Grifo meu).

2 FAUSTINO; EULÁLIO, 2000, p. 13.

3 FAUSTINO, 2002a, p. 24.

4 Crônica à obra de José de Anchieta, in: FAUSTINO, 2002b, p. 43.

O procedimento que o poeta americano Ezra Pound pregava como próprio ao conhecedor de poesia tinha por base forte dosagem de “objetividade investigante”. Boaventura sintetiza a ação formal do crítico Mário Faustino: “Como Pound, pressiona os poetas do seu país a observarem nas suas obras o zelo formal e técnico, o cuidado com o artesanato e a experimentação técnica, que poderiam ser atingidos com o estudo e a tradução de grandes autores ocidentais.”<sup>5</sup> O que desejamos destacar é que, não constituindo a ação formal e a preocupação técnica novidades no universo das artes poéticas, são precisamente esses dois itens relevantíssimos das convenções poéticas antigas que Mário Faustino incorpora com consciência e empenho. Vejamos.

As artes poéticas antigas portam um aspecto de “ensino da técnica” do verso que incute um elemento de formalidade – para evitar-se o termo formalismo, demasiado em significações polêmicas na história da literatura –, ao discurso retoricamente instruído, afastando-o firmemente de algumas concepções artísticas, como aquela que toma a poesia como resultante de uma inspiração. As artes poéticas e retóricas antigas carregam portanto no seu funcionamento uma concepção técnica das representações. A poesia é um tipo de discurso que, sendo conhecido, estudado e emulado dos melhores autores, pode ser aprendido, tendo sempre o poeta de contar, inescapavelmente, com certa dose de talento, estudo acurado e o exercício inteligente, segundo palavras atribuídas a Dionísio de Halicarnasso, autor grego de um *Tratado da Imitação* que instrui poetas e oradores a como e o que imitar da obra de seus autores modelares. Essa compreensão técnica é conhecida desde Aristóteles e desempenhou historicamente um papel importante na composição do estatuto do discurso poético. Por ela a poesia ficou tida como um tipo de discurso que depende de uma operação racional. Logo no parágrafo inicial do seu livro *Poética*, obra que inaugura uma técnica para a poesia, Aristóteles define o sentido de um poema perfeito como aquele resultante de uma operação da razão, portanto suscetível e resultante de técnica. Naquela Antiguidade que Mário Faustino tanto apreciou, as artes retóricas tomam o discurso como atividade técnica do homem cultivado, do artífice engenhoso que, dotado de certa inclinação natural, era capaz de aprender com estudo e exercício os artifícios de construção de uma manufatura eminentemente humana desde sempre prestigiada: o discurso. Mas não apenas no pensamento grego, pois igualmente os latinos conceberam uma ação discursiva própria para a poesia. Sabe-se que, para Cícero, era possível obter a excelência oratória por meio de uma educação adequada de retórica e filosofia antiga.

---

5 FAUSTINO, 2002a, p. 34.

No papel de intérprete, fundamento de sua ação jornalística, é bem possível que a obra de Mário Faustino tenha logrado “reviver os bons textos do passado”, ou concentrado “conhecimento teórico sobre poesia”, como afirmam acertadamente estudiosos de sua obra, contudo, no que diz respeito à sua forma verbal, as poesias antigas foram muito mais que revisão e saber, foram modelo. Neste mesmo sentido, no universo de sua obra crítica, a compreensão de que é possível desenvolver um “roteiro para construir poesia” deriva portanto dessa concepção de que a poesia é uma técnica do verso, uma “arte”, como afirmavam autores antigos. Essa compreensão nunca impingiu um caráter de artificialismo ou frieza ao discurso poético, como pensaram alguns epítomes românticos, e mesmo contemporâneos a Mário Faustino e, quem sabe, alguns que sobrevivem no pensamento sobre poesia de nosso tempo presente.

Exemplo pontual da compreensão de crítica de nosso autor pode-se apontar pelo uso do já citado conceito de ‘exercício’, utilizado por ele na crônica que escrevera sobre a poesia de Cláudio Manuel da Costa: “Tudo isso tem valor apenas de exercício, exercício para ele mesmo e para os outros que o liam”.<sup>6</sup> Esta noção é essencialmente programática, é parte importante inclusive do método jesuíta de composição do discurso, aprendida dos latinos sob o signo *sermocinatio*. Significa um fazer fingido de poesia, uma prática na linguagem da poesia que necessariamente não precisa derivar um poema perfeito, mas apenas um ensaio de elocução poética. É certo que Mário Faustino conhecesse todos estes meandros que o termo exercício engendrava? Não é certo, nem é importante que tenha sido de uma maneira ou de outra. O que releva é o fato de que o conceito de exercício cultivado como “elevação dos níveis do idioma poético”, como ele diz, fora tido como princípio para a construção do discurso disciplinado de poesia, segundo o modelo de apreciação operante, por exemplo, sobre a obra do setecentista Manuel da Costa. O epíteto de “trabalhador do verso” dado por ele ao poeta confidente mineiro é igualmente outro caso pontual de seu reconhecimento do valor do domínio da articulação da linguagem propriamente poética. Desfere agudamente nosso crítico:

É surpreendente, frisamos uma vez mais, o alto nível técnico com que principiou a poesia no Brasil, em todas as suas correntes. A poesia começou, entre nós, como uma arte, como algo que pode ser ensinado pelos competentes e aprendido e praticado por quem possui um mínimo de habilidade para os fins em vista. Em

---

6 Crônica à obra de Cláudio Manuel da Costa, In: FAUSTINO, 2002b, p. 112/113. O conceito de exercício não deve ser confundido com a idéia de ludismo fortuito ou dissipação semântica; a expressão significa precisamente a busca rigorosa pela escolha das melhores palavras na composição de um poema.

Portugal como no Brasil, no século XVII, aprendia-se a fazer verso, em manuais como o célebre *El arte de trobar*; os poetas mais velhos ensinavam aos menos experientes; e as academias começavam a florescer<sup>7</sup>.

A riqueza da crítica de Mário Faustino reside justamente em o autor operar conceitos condizentes com a proposta global de seu “fazer metódico”: disciplina, conhecimento, fazer. “Repetir para aprender” significa antes de tudo aprender a técnica de um discurso especialíssimo como o da poesia, “conhecimento e capacidade de articulação da língua”, como já se disse e diz.

Estudos recentes realçam os efeitos salutares que a apreciação faustiniana legou à cena literária brasileira da década de 1950. Convém pormenorizar tais ações e efeitos. Um levantamento das principais vias de funcionamento da crítica que Faustino formulou à poesia escrita no Brasil colonial deve ser suficiente para demonstrar a operação judiciosa dessa parte de sua obra literária, incluindo-se alguns de seus acertos e igualmente certos equívocos seus. Parece-me impreciso o uso da palavra “método” para designar o conjunto da crítica de Mário Faustino. Trata-se mais de uma abordagem metódica que articula o conhecimento, como já referi, de sistemas retórico-poéticos e o reconhecimento da importância e operacionalidade históricas da linguagem própria da poesia. A propagada finalidade didática do ‘ensinar poesia’ de sua ação no *Jornal do Brasil* com a página *Poesia-Experiência* tem origem nesse reconhecimento, daí conceitos como os de “oficina”, “aprender”, “clássicos vivos” e “é preciso conhecer”, colunas de sua página, entre outros de sua prática de pensar e dar a conhecer poesia.

Nosso crítico foi um dos primeiros a pensar a poesia escrita no Brasil colonial a partir de um pressuposto historicista, ou seja, levando em conta toda a condição do fazer poético dos séculos XVII e XVIII brasileiros, fazer formado no sistema de linguagem circulante na península Ibérica e nas possessões ultramarinas do império lusitano. (É preciso aqui esclarecer rapidamente que o sentido de historicidade significa aceitar os usos da linguagem que operam em cada tempo, e não outra coisa que o vocábulo possa suscitar no universo de nossa crítica literária). Esta consciência fez toda a diferença em relação a outras abordagens que desconsideraram as mais notórias especificidades históricas do sistema das letras em língua portuguesa. Ela ajudou a definir seu caráter militante e a imprimir o caráter da impessoalidade de seus juízos que, aceitos ou não, sempre foram considerados sérios e agudos. Foi com sua acurada percepção de que o mesmo sistema retórico que instruíra o fazer poético na Europa

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 82.

peninsular operava as letras escritas no nosso país que Mário Faustino pôde, se não “redimensionar o cânone”, – pois esta não é ação para um só pensador – reavaliar obras “consagradas e esquecidas” na nossa história literária.

No último quartel do século XVI a forma cultural “poesia” produz seus primeiros documentos a um tempo eruditos (não populares, não folclóricos) e brasileiros, quer dizer, ora com temática ora com linguagem, ora com ambas, ostentando sinais de uma reelaboração de material antigo embreado à nova realidade: a terra brasileira<sup>8</sup>.

Reavaliação perceptível também quando emite opiniões apaixonadas sobre as letras do século XVII:

A verdadeira poesia do barroquismo seiscentista é evidentemente, antes de mais nada, *culta*. Isso, de saída, impediria, como impediu, que tal poesia florescesse plenamente no Brasil colonial, sem imprensa, sem bibliotecas, sem universidades, praticamente sem livros, e onde apenas alguns bacharéis e sacerdotes formados na Europa se interessavam por literatura<sup>9</sup>.

Esse saber das condições de produção das letras: formação acadêmica de seus atores e importâncias das academias de arte e de letras, necessidade de conhecimento e articulação das convenções poéticas antigas e modernas, transmissão pela oralidade e escrita cultas, condições específicas da circulação manuscrita das obras e pendor didático de aprendizado da língua (realizado essencialmente por métodos de conhecimento, como o ensino jesuíta), entre outras informações preciosas, diferenciam a crítica faustiniana. Ele sabe, por exemplo, que adentrado o século XVIII, a versificação era ainda sistema obrigatório e eficiente nas letras em língua portuguesa e que era “coisa que se aprendia, então, como a ler latim”<sup>10</sup>. A abordagem que faz da obra de Gregório de Matos apresenta facetas muito precisas da condição seiscentista nas práticas letradas, caso do termo “rótulo” para explicar uma maneira específica de fazer poesia, própria de Gregório de Matos, mas imitada por outros poetas coetâneos. Noções como essa apenas começam a ser absorvidas pela historiografia canônica da literatura brasileira contemporaneamente. Mas não apenas nesse particular, a compreensão e o conhecimento dos elencos de autores que formaram a poesia gregoriana e, por extensão, vária da poesia escrita no Seiscentos do Brasil revela da parte de nosso crítico uma percepção abrangente do significado histórico

8 Crônica à obra de José de Anchieta, Idem, p. 43/44.

9 Crônica à obra de Gregório de Matos, Idem, p. 56.

10 Crônica à obra de Domingos Caldas Barbosa, Idem, p. 102.

das convenções da poesia, repassadas por numerosas gerações de autores pela imitação uns dos outros. Vejamos a clareza com que Faustino apresenta o poeta baiano, alinhado com tradições poéticas líricas, moralizantes e satíricas e com alguns autores que ainda sofrem reservas nos escalões literários portugueses e brasileiros, ou mesmo permanecem desconhecidos do leitor de nosso tempo. Mário Faustino, entretanto, já os lia:

Extenso é o elenco de que decorre a poesia de Gregório. Direta ou indiretamente, é ele o descendente inconfundível de Marcial, de Aretino, de Rabelais, de Camões, de Sá de Miranda, de Góngora, de Quevedo, dos satíricos portugueses seus contemporâneos (Tomás de Noronha, Cristóvão de Moraes, Serrão de Castro, Diogo Camacho), do próprio Antônio Vieira<sup>11</sup>.

Alguns pressupostos metodológicos dessa nova abordagem em curso no pensamento acadêmico e letrado da língua portuguesa, no Brasil e em Portugal, são realizados já pela crítica faustiniana. Ora, é pelo conhecimento do lugar dessas convenções na formação dos cânones literários em língua portuguesa, da importância dos autores que foram modelares, das condições de produção, edição e consumo da poesia – que alguns chamam de “colonial” em função da fundação política daquele tempo – que se tem pautado essa nova leitura crítica e teórica da poesia no Brasil. Foi precisamente este conjunto de saberes que moveu Mário Faustino a julgar a cena literária de seu tempo segundo critérios de eficácia e domínio de linguagem, os mesmos critérios que sempre definiram a instrução retórica do que seja considerado um discurso claro, elegante e agradável, em suma, um poema perfeito, como ele exigia. Enfatizando a “competência técnica”, como dizia, na poesia nacional, profere: “[...] nós preferimos julgar [...] a partir do valor do poema como objeto estético, como documento humano e como, *last but not the least*, linguagem idealmente condensada, intensa e exata”<sup>12</sup>.

A partir das últimas décadas do século XX, percebe-se uma relativa mudança nos padrões de observação e análise de concepções artísticas e culturais, a exemplo da reconsideração levada a cabo quanto, por exemplo, à valorização de patrimônios culturais, sejam arquitetônicos, pictóricos e mesmo imateriais. Esta abordagem reconsidera a importância de obras artísticas, artesanais, de técnicas e maneiras de viver predominantes no passado do homem. Tais mudanças, embora ainda relativas e insuficientes, têm sido articuladas por pensadores, pelas instâncias públicas de preservação dos patrimônios simbólicos e até, precariamente que seja, pelo conjunto das pessoas comuns, as quais

11 Crônica à obra de Gregório de Matos, Idem, p. 60.

12 Crônica à obra de Manuel Botelho de Oliveira, Idem, p. 83.

começam a perceber a importância da preservação da memória. Acontece assim com a chamada “arte barroca”, conjunto cultural que tem despertado o interesse crescente das várias instâncias do conhecimento no Brasil. Estudiosos, historiadores da arte, artistas e intelectuais têm estudado, exposto e analisado a arte brasileira do chamado período colonial e, no seu bojo, a poesia e outros tipos de discursos despertam cada vez maior interesse. No universo do pensamento acadêmico, esta ulterior leitura traz novidades nas suas abordagens teóricas. Podemos sintetizar maximamente muitas implicações teóricas dizendo que a leitura que se faz hoje da poesia escrita no Brasil dos séculos XVI, XVII e de meados do XVIII, considera as noções, os usos e os conceitos que fundamentavam o fazer poético nos seus próprios contextos culturais. Assim, ao invés de impingir métodos externos de estudo, tenta-se compreender a poesia dita colonial brasileira a partir de seus próprios pressupostos, sem necessidade de adotar conceitos que não diziam respeito ao pensamento daqueles períodos.

Um dos conceitos basilares operantes nesses tempos imperiais dizia respeito à consideração de que a mimese ou a imitação é o procedimento essencial do fazer poético e que esta noção encontra respaldo em convenções poéticas que ajudaram a constituir a poesia brasileira: poesia portuguesa, poesia ibérica, poesias latina e grega, entre outras ancilares. Mário Faustino conhecia esses pressupostos, sabia de seus funcionamentos no contexto brasileiro colonial, mas aplicou em sua abordagem conceitos extrínsecos às práticas letradas correntes no Brasil-Colônia. É o caso do método poundiano, presumido no início do século XX e adotado por nosso crítico com vigor, como sabemos. Ezra Pound pensou três categorias gerais em que se enquadrariam os artistas da palavra: inventores, mestres e diluidores. Associada a esta última, encontra-se a noção de diluição como prática poética importante, divulgadora, porém sem a inventividade que o fazer poético exige. Foi por meio desse instrumento teórico que Mário Faustino leu parte compreensiva de nossa poesia quinhentista e seiscentista. Deixou, porém, de levar em conta que o conceito fundamental da prática da poesia nesses tempos – a mimese – pressupunha que a imitação mais próxima dos poetas que eram modelo definia a excelência dos poemas. Sabemos que, na poesia de imitação dos séculos XVI, XVII e XVIII produzida no Brasil, em Portugal e na Europa como um todo, quanto mais próximo um poema estivesse de seus poemas modelares, mais perfeito era considerado, com o que arrolava-se em determinada tradição poética, longa e prestigiosa, derivada na maior parte dos casos das melhores poesias gregas, latinas, castelhanas e portuguesas. Foi assim com a poesia épica de Luís de Camões, tida por excelente porque muito próxima da épica de Virgílio e de Homero. Foi assim também com a poesia lírica de autores do século XVII, nascidos no Brasil ou em Portugal. Gregório de

Matos, excelente autor de sonetos imitados de Luís de Gôngora, de Camões, de Petrarca, e de outros. Portanto, a idéia de diluição não lê adequadamente uma poesia cuja grandeza residia em imitar com “novidade” – o termo é da época – a poesia dos poemas mais perfeitos. Era nestes que os poetas aprendiam. Faustino não viu essa condição basilar e interpretou toda imitação como cópia. Imitar, naqueles períodos, era a prática mais elevada da poesia, mas nunca foi aceita a cópia servil, sem engenho, sem destreza por parte do poeta. Imitar era incluir-se em tradições poéticas prestigiadíssimas desde sempre e isso exigia alto domínio da linguagem da poesia. Cópias, plágios e furtos também existiram, mas quando elas não ocorrem? Somente os plágios servis podem ser chamados de diluidores, mas nunca a mimese dos grandes autores foi cópia. Somente às cópias servis pode-se aplicar a definição de diluição que Faustino fornece: “Diluição, isto é, imitação sem progresso em relação ao modelo original.”<sup>13</sup> A poesia de Gregório de Matos foi imitação de Gôngora, Quevedo, Camões, sim, mas imitação engenhosa, aguda e excelente. Era esse o modelo coetâneo de poesia. É plausível exigir que Mário Faustino tivesse toda a clareza sobre estes conceitos e teorias em torno de uma poesia ainda hoje pouco lida e estudada no Brasil? Não, o que ele conseguiu fazer foi desvelar uma cortina de desqualificação ou indiferença dos leitores no Brasil quanto aos seus poetas ancestrais. Ler, falar e publicar peças de José de Anchieta ou de Manuel Botelho de Oliveira foi importantíssimo para a história da literatura brasileira, para a cena literária nacional nos anos 1950 e para o conhecimento e vivificação de nossa memória. Este legado é irrepreensível e constitui a grandeza da crítica faustiniana. Hoje, contudo, lemos nossa poesia aparelhados com outros instrumentos teóricos, mas a ação pioneira da crítica de Mário Faustino permanece como início de uma reconsideração salutar da poesia do Brasil.

Uma leitura atual da ação crítica de Mário Faustino deve portanto considerar que conceitos como o de evolução: – “A poesia brasileira, no curso de sua evolução [...]”<sup>14</sup> –; de barroquismo: “o barroquismo poético realizado; o poeta brasileiro seiscentista, sem exceção, nunca escapa de páginas e páginas de mero preciosismo, de mera ornamentação que não chega a erigir-se em estrutura [...]”<sup>15</sup>; e o de glosa: – “Manuel Botelho de Oliveira apenas glosou, no Brasil, sem qualquer contribuição pessoal, a obra dos gongóricos ibéricos”<sup>16</sup> são compreendidos hoje a partir de paradigmas muito diversos. Glosa é noção já presente na “medida velha” do verso português, e como tal significa a retomada

---

13 Crônica à obra de José de Anchieta, Idem, p. 43.

14 Crônica à obra de Manuel Botelho de Oliveira, Idem, p. 92.

15 Crônica à obra de Gregório de Matos, Idem, p. 56.

16 Crônica à obra de Manuel Botelho de Oliveira, Idem, p. 84.



de um argumento poético, de um tema, um mote. Como glosa a poesia portuguesa trouxe inúmeras voltas, cantigas e toda sorte de imitação de temas conhecidos. Quando bem articulada, é ótima poesia; quando mal feita é ruim, cópia servil, como vemos em todos os tempos. Barroquismo é termo quase pejorativo, ainda em uso quer pela apreciação anacrônica que não sabe articular os conceitos que embasavam a poesia metafórica daqueles tempos seiscentistas, quer pela ignorância ou indiferença em relação a grandes obras de nossas letras, postura combatida pela militância crítico-poética de Mário Faustino. Evolução é idéia oitocentista que não encontra mais respaldo no pensamento em sua fase mais contemporânea, pois implica uma concepção danosa de que algumas obras são imperfeições necessárias ao desenvolvimento de outras obras, posteriores e, por isso, melhores. Por tal sofisma é possível, por exemplo, formular o raciocínio absurdamente enganoso de que a obra épica de Virgílio é “etapa” para a perfeição artística que seria supostamente alcançada somente pela epopéia *Os Lusíadas*, de Camões. Ou, mais proximamente, que a poesia de Augusto dos Anjos constitui mera “passagem” para o Modernismo brasileiro. Abordagens que desqualificam as obras de arte, como se elas não realizassem integralmente todos os pressupostos do poema perfeito, conforme os preceitos, usos e práticas de seus tempos. Enfim, leituras novas, abordagens diferenciadas e novos instrumentos teóricos modificam a compreensão do passado, assim o homem constrói o saber. Mário Faustino efetuou a crítica jornalística possível no Brasil dos anos 1950, exercendo-a com grandeza, eficácia e com os equipamentos críticos circulantes na literatura ocidental do período.

## II. A poesia

Como acontece na crítica, a obra poética de Mário Faustino é da mesma forma marcada pelos ensinamentos das diversas poesias antigas lidas por nosso autor. Salientamos acima a opinião de Benedito Nunes, que afirma nosso poeta como leitor de obras como a *Antologia grega*, famoso compêndio de fragmentos de poesia lírica helênica de numerosos autores, em que o leitor encontra fragmentos de epigramas, hinos e diálogos. Sabemos, por outro lado, das traduções de poesia latina elaboradas por Mário Faustino, embora adaptadas à língua inglesa por Ezra Pound. É igualmente sabido que nosso poeta é leitor de Propércio, Horácio e de outros poetas antigos. Como esta formação revela-se nos poemas? Pensamento, formas e tratamentos poéticos dos gregos, latinos e primeiros modernos aparecem em várias camadas de significação na obra poética faustiniana. Vejamos alguns desses indícios, começando pelos mais evidentes.

*O Homem e sua Hora* não traz formas poéticas antigas, com uma exceção—de que trataremos mais adiante. O livro, publicado em vida por Faustino, apresenta formas da poesia moderna, como o soneto e o romance, mas odes e elegias foram escritas por nosso poeta. Trata-se de duas formas de poesia anterior aos leitores modernos, formas gregas e aproveitadas eminentemente pelos latinos. A ode é gênero lírico grego de origem coral. Foi escrita por Píndaro, mas Safo e Alceu deram-lhe uma segunda estrutura. Em latim as odes vinculam-se aos nomes de Horácio e Catulo. Nas poesias escritas em línguas modernas, as odes são poemas curtos cuja matéria e estilo revelam certa dignidade de elevação. As elegias derivaram do intenso uso do verso elegíaco, próprio aos poemas de homenagens fúnebres. Com o passar do tempo, a elegia perdeu o tom fúnebre, mas sedimentou-se como poema reflexivo ou didático. Entre os gregos, Teócrito é seu expoente, todavia elegias continuaram a ser escritas nas línguas modernas, notadamente em inglês e português.

Leitor de poesia grega e latina, qual o significado do uso de odes e elegias levado a efeito por Mário Faustino em sua própria obra poética? A reatualização de uma forma convencional, carregada de significados como a elegia, implica, pelo menos, que o poeta quer articular toda a carga semântica e formal que os gêneros portam convencionalmente no universo da poesia lírica que ajudaram a consolidar. Se não fosse com um propósito formal, seria mais plausível que um poeta cosmopolita como Mário Faustino utilizasse formas livres, perfeitamente aceitas e muito verossímeis na década de 1950 no Brasil, na Europa, em todo o Ocidente. É precisamente por localizarem-se no interior de uma forma de passado tão revelador que os versos das elegias expressam o que dizem, e mesmo o que não dizem, quando lêem a imagem de um fragmento decorativo:

*Fragments de uma elegia*

Naquela face, redonda e cálida,  
Corriam livres, em claro friso  
De força e graça, de terno e turvo,  
Os jogos deleitosos de Jacinto  
E as aventuras de Jasão.

A presença de poderosas significações de mitos, de símbolos, de personagens e ações triunfantes de um mundo helênico pleno de fantasia ajudou a consolidar o sentido das elegias. Lamentos dolorosos pela morte, murmúrio das dores humanas e, também, exaltação da infinita condição do homem, mesmo quando em paralelo com os deuses são imagens que constituem a matéria das elegias, convenções que Mário Faustino insiste em

atualizar em sua poesia. Evidentemente que os tempos são outros, mas a poesia trata de universais humanos. É por ele que entendemos o que Benedito Nunes chamou de “cultura da poesia”, aquela que flui “das obras, tendências, técnicas e temáticas que formam a tradição viva, da qual o poeta dos nossos dias deveria apropriar-se para poder criar algo verdadeiramente novo, que unisse os elementos perduráveis do passado à substância do presente”<sup>17</sup>. É portanto para consumir, embrear-se, emular e inserir-se nas tradições da poesia que Faustino realiza tais convenções na sua linguagem poética, procedimento técnico que aprendera pela compreensão de seu funcionamento normativo. Tal procedimento de incorporação das formas do passado da poesia jamais impediu que nosso poeta-crítico levantasse o olhar para o horizonte do futuro da linguagem; a singularidade reside no fato de que tal futuro erigia-se sobre o passado. Daí o empreendimento do diálogo com as manifestações da vitalidade da arte e com as experiências da poesia surgidas na década de 1950, no Brasil e no mundo. Afirma Carlos Evandro: “Equilíbrio e ordem, qualidades que somente possuem os poetas de todo completos, são as marcas mais recorrentes em toda a poesia de Mário Faustino, a qual, desde o início, identifica-se com as principais tendências de nossa poesia contemporânea, não só reflete o recuo das correntes de vanguarda européia, que tanto influenciaram nossos poetas de 22, mas também porque é inventiva quando propõe o moderno como nova tradição, estando o poeta sempre aberto a experiências formais inovadoras”<sup>18</sup>. Ou, conforme um verso de seu poema *Mensagem*: “*um templo justo, exato, onde cantemos*”.

Mas a marca da poesia antiga faz-se presente em outros aspectos na obra de Mário Faustino. Aparece no uso do poema-prefácio, artifício de longínqua origem nas retóricas antigas, as quais sustentavam o fazer da poesia entre gregos, latinos e, depois, entre os autores anteriores à nossa modernidade. O prefácio é um componente do discurso retoricamente qualificado; sua ação é a de um exórdio, parte da composição definida como o início do discurso, com a função de predispor e preparar o espírito do público, dando “o tom” do poema. Noutras palavras, o prefácio deve conquistar, logo no início da leitura, o interesse e a benevolência do leitor, arregimentando-o para o conjunto do livro que se segue. Manuel Bandeira e Charles Baudelaire, poetas da modernidade comentados por Mário Faustino na página *Poesia-Experiência*, também usaram o expediente do poema-prefácio, que não constitui um apanágio dos antigos. Contudo, vejamos o poema faustiniiano:

---

17 FAUSTINO, 1985, p. 19.

18 EULÁLIO; FAUSTINO, 2000, p. 38.

*Prefácio*

Quem fez esta manhã, quem penetrou  
À noite os labirintos do tesouro,  
Quem fez esta manhã predestinou  
Seus temas a paráfrases do touro,  
As traduções do cisne: fê-la para  
Abandonar-se a mitos essenciais,  
Desflorada por ímpetos de rara  
Metamorfose alada, onde jamais  
Se exaure o deus que muda, que transvive.  
Quem fez esta manhã fê-la por ser  
Um raio a fecundá-la, não por lívida  
Ausência sem pecado e fê-la ter  
Em si princípio e fim: ter entre aurora  
E meio-dia um homem e sua hora.

Curiosamente, Mário Faustino compõe seu prefácio numa forma poética criada pela poesia cristã e não pela poesia antiga, o soneto. Portanto, se é verdade que o poema atualiza uma antiga concepção discursiva, não é menos verdade que a escolha de um soneto para iniciar programaticamente seu livro implica incorporar esse artifício noutra série de convenções, diversa, embora herdeira das convenções mais antigas: a poesia européia da Idade Moderna. *Manhã* é signo forte, a relação com o significado de renovação é notória e direta. Além disso, já foi interpretado na fortuna crítica de Mário Faustino como significante de luz pura; cristãmente, diz o tempo da graça. Assim, é sem dificuldades que o leitor compreende, no soneto de um livro de poemas que se abre, que *manhã* significa, antes de tudo, a poesia. *Prefácio* e *manhã* são portanto signos intercambiáveis. Mas *prefácio* é também origem; o poema indaga o agente da ação (*Quem fez esta manhã*), mas não busca respostas para isso; o que importa é o resultado dessa ação, a *manhã*. Se, porém, *prefácio*, *manhã* e *poesia* são signos entre si, é possível localizar uma origem para a relação que os gerou. Pensei na célebre metáfora com que Homero abre diversos episódios ou cenas de seu poema épico *Odisséia*: “Logo que raiou a matinal aurora de róseos dedos”. Essa é a manhã da poesia, feita por todas as convenções da poesia grega, que legou seus temas e formas a paráfrases de todos os tempos, novas poesias, outras manhãs, *mitos essenciais*. É possível localizar em várias tradições poéticas cada elemento figurado do poema – *touro*, *cisne*, *raio*, *deus* – mas talvez seja mais proveitoso reconhecer que todas as suas imagens remetem ao constante refazer da poesia: *paráfrases*, *traduções*, *mitos*, *alada*, *que muda* e *transvive*. Façamos apenas um exercício de reconhecimento.

O conjunto de significações contidas no verso *paráfrases do touro* deve revelar a retomada desse mito em tradições poéticas conhecidas por Mário Faustino. É com a imagem do touro que Luís de Gôngora figura a chegada da primavera na célebre imagem de abertura do poema *Soledad primera*:

Era del año la estación florida  
En que el mentido robador de Europa

Mesma imagem com que o poeta seiscentista português Antônio dos Reis, relendo Gôngora, abre a antologia *Fênix Renascida*, obra muito famosa e referida textualmente por nosso poeta-crítico na crônica à obra de Gregório de Matos:

Introdução Poética  
1  
Era do ano a Estação primeira,  
Em que de Colchos o animal luzido  
Acaba no Zodíaco a carreira <sup>19</sup>

Homero, Gôngora, salmos bíblicos, como comprovar que Mário Faustino os tenha lido, os tenha assimilado no seu fazer poético? Não há provas no discurso poético, mas o leitor de poesia pagã e de poesia cristã que nosso poeta foi soube que a poesia alimenta a si mesma com temas, mitos, *raios que a fecundam*. Essa é a matéria que lhe é própria, essa é a matéria de um prefácio: anunciar a origem, a filiação e o tom do livro que o leitor abre e penetra naquele instante para enxergar o homem e o tempo, o homem e sua hora.

É a propósito do tempo, embora não inserto em *O Homem e sua Hora*, que um soneto faustiano parafraseia uma das sentenças mais celebradas pela poesia de todas as épocas, o tópico do *carpe diem*, ou a consciência humana quanto à brevidade da vida. Este tema que, sabe-se, abre uma ode de Horácio, teve larguíssima descendência nas poesias portuguesa e brasileira anteriores à modernidade contemporânea sob o signo do “convite ao prazer” ou como “exortação do presente”. Além de ser traduzido por vários autores, o poema é muitas vezes retomado nas temáticas de poemas da modernidade literária em língua portuguesa. Mário Faustino o concebe na forma de um soneto:

*Carpe diem*  
Que faço deste dia, que me adora?  
Pegá-lo pela cauda, antes da hora  
Vermelha de furtar-se ao meu festim?

---

19 PÉCORÁ, 2002, p. 75-105.

Ou colocá-lo em música, em palavra,  
Ou gravá-lo na pedra, que o sol lava?  
Força é guardá-lo em mim, que um dia assim  
Tremenda noite deixa se ela ao leito  
Da noite precedente o leva, feito  
Escravo dessa fêmea a quem fugira  
Por mim, por minha voz e minha lira.

(Mas já de sombras vejo que se cobre  
Tão surdo ao sonho de ficar—tão nobre.  
Já nele a luz da lua—a morte—mora,  
De traição foi feito: Vai-se embora.)

A reflexão que o poema engendra insiste nos mesmos termos com que o tópico é atualizado nas tradições poéticas sabidamente lidas por Mário Faustino, nominalmente a questão já referida da necessidade de aproveitamento do momento presente em face da brevidade da vida, a fatalidade da morte da carne humana e a longevidade, ou melhor, a eternidade da arte deste mesmo homem.

Ora, o tema da morte é um dos assuntos fundantes da poética faustiniana, é o mais elevado, por muito grave; e também de superior interesse na lírica de nosso tempo. As condições inusitadas de seu inefável desaparecimento corporal consolidaram, na crítica literária, o mito antifaustino da morte do homem Faustino. Citá-lo apenas num ensaio é de certa maneira leviano, tendo em vista que muitos leitores já lhe outorgaram importância nuclear na obra<sup>20</sup>. Mas o tema lhe é demasiado caro em vida e na arte, e precisamente nesse poema, o uso do imperativo horaciano *carpe diem* atualiza a mesma imagem que propõe uma analogia entre o dia e a noite como vida e morte. O dia festivo é oposto de morte, *noite tremenda* cuja eternidade só é comparável à da arte do homem. Contra a sombra da noite mortal que chega o que se propõe? Música, poesia e arte. Escravo o homem da condição do tempo que passa – o mesmo *fugerit inuida aetas* da ode de Horácio aparece em engenhosa regência verbal no verso 9, *Escravo dessa fêmea a quem fugira*, – tenta contudo resistir pelo signo da arte, análogo de dia no poema. Signo de vida, Mário Faustino apresenta o dia em melodioso eco entre *mim* e *assim* como tesouro guardado da morte no interior do homem e sua linguagem; com o que aciona outro lugar-comum da poesia horaciana, a perenidade da poesia (*Exegi monumentum*), argumento que aparece noutro poema do poeta latino, dedicada à Musa, a ode *A Melpomene*. Assim,

---

20 O editor João Kennedy Eugênio propõe acertadamente a reflexão sobre o tema na obra de nosso poeta.

obra adentro, seguem os temas do fim na arte longa desse poeta de morte breve.

Podemos arrolar ainda outro artigo caro às poéticas antigas e retomado de maneira muito singular pela poesia faustiniana. Trata-se da questão do poema longo, ou seja, do projeto de nosso poeta de escrever um poema longo a partir de fragmentos que seriam publicados regularmente de cinco em cinco anos. A morte precoce deixou seus leitores em perpétua dúvida quanto à possibilidade e ao resultado de tal empreitada na poesia de meados do século XX. Ora o poema longo convencional é uma realização apropriada à poética das antiguidades, pois em tempos bastante distantes de Mário Faustino é que o universo era compreendido como uma totalidade transcendente não necessariamente racional, cuja afirmação representações como a poesia deviam desempenhar na forma do deleite e do ensino. A forma da poesia nomeava e simbolizava a idéia ou o ideal de universo bastante diferenciado da nossa era. A noção de mundo rigorosamente compreendido pela formação do saber do homem cede em função de outro mundo da modernidade radicalmente cindida pelo fragmento e pela especialização do mesmo saber humano.

Do ponto de vista formal, o poema longo antigo e suas atualizações posteriores realizam-se pelo modo de enunciação predominantemente narrativo, embora, sabemos, o poema *Os Lusíadas* de Camões, por exemplo, tenha numerosos episódios plenamente “líricos” e copiosas passagens perfeitamente “descritivas”. Portanto, é somente pela observação do poema como um todo que podemos pensar a enunciação narrativa como própria do poema épico, realização mais conhecida do poema longo nas Antiguidades que Mário Faustino apreciou: grega, romana e romance. Ora, no século XX, essa narrativa estava concentrada na prosa – romance, conto, crônica, novela –, enquanto a expressão lírica era feita pelo modo misto de enunciação, em que aparece a narratividade, mas predomina a expressão de um eu-lírico que fala fingidamente para o leitor, sem contudo constituir-se como narrador no sentido prosaico. Portanto, quer pela abordagem totalizante, impossível no mundo da modernidade dos anos 50 do século XX, quer por questões formais, como a opção a ser feita quanto à enunciação, o poema longo constitui uma questão controversa no mundo fragmentado do tempo de Mário Faustino. Pensemos ainda na figura central do herói, ser de virtude e força sobre-humanas, tocado pela divindade, na poesia antiga; ou tomado de virtude cristã, pensando-se na poesia humanista em língua portuguesa. Componente de elevação de toda epopéia, como representar esse herói na “poesia do cotidiano”, como foi chamada a poesia de nossa modernidade? É muito certo que o poema longo existiu também fora da estrutura épica, caso dos hinos gregos, dos cânticos líricos latinos e dos “poemas heróicos”, apreciados na poesia do século XVII luso-brasileiro; como também

do contemporâneo modelo de os *Cantos* de Ezra Pound e no poema *The Waste Land* de T. S. Eliot. A crônica literária brasileira de Mário Faustino leu alguns de nossos poemas longos, como os discursos descritivos das coisas do Brasil, a exemplo da silva à *Ilha da Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, mas viu neles alguns graves problemas formais.

Vejamus como Faustino concebeu o seu poema longo a partir de fragmentos poéticos a serem escritos e publicados seriadamente: “[...] era pretensão do poeta compor um poema longo, não no sentido unicamente extensivo, mas numa perspectiva épica e dramática, que tivesse forma descontínua. [...] O método seria ideogramático, ou seja, não linear, não discursivo, mas semelhante à montagem cinematográfica de Eisenstein”<sup>21</sup>. Essa solução contemporânea teria sido achada para compensar a linearidade e a discursividade próprias aos poemas longos convencionais. Seria assim o fragmento, representação de nosso tempo, a forma escolhida para figurar um conceito antagonista, o *todo* épico. Outra solução seria aquela igualmente muito característica de nossa condição contemporânea, a mescla dos gêneros, solução segundo a qual estavam previstos os vários modos de enunciação da voz do poeta. Aliás, a pureza de gêneros é noção apagada da cena literária ocidental havia muito tempo e nunca ocupou o pensamento de nossos poetas novecentistas. Sobre esse propósito de Mário Faustino, Benedito Nunes opina: “um poema longo, portador de ação épica, dotado de expressividade lírica e de força dramática”<sup>22</sup>. Teriam sido bem sucedidas as soluções formais que nosso poeta implementaria ao seu poema longo? Seriam essas (e outras) soluções capazes de reavivar todo o prestígio e a força dos antigos poemas longos apreciados por ele? Não interessam respostas apenas supostas, o que importa é a grandeza e a excelência da efetiva obra existente; esta sim poesia, rigor e eternidade contra a incontornável brevidade da vida.

## Referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*: alguns aspectos de Horácio e sua presença em português, São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de cultura, 4).

*Antología Palatina I*. Trad. Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Gredos, 1993. (Biblioteca Clásica Gredos, 7).

EULÁLIO, Carlos Evandro Martins; FAUSTINO, Mário. *Mário Faustino em curso*: a literatura piauiense, Teresina: Corisco, 2000.

FAUSTINO, Mário. *Poesia completa, poesia traduzida*, intr., org. e notas de Benedito Nunes, São Paulo: Max Limonad, 1985.

\_\_\_\_\_. *O homem e sua hora e outros poemas*, pesquisa e org. Maria Eugenia Boaventura, São

---

21 EULÁLIO; FAUSTINO, 2000, p. 38/39.

22 FAUSTINO, 1985, p. 26.



Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

\_\_\_\_\_. *De Anchieta aos concretos*, pesquisa e org. Maria Eugenia Boaventura, São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*, pesquisa e org. Maria Eugenia Boaventura, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOVAK, Maria da Glória; NERI, Maria Luiza (Org.). *Poesia Lírica Latina*. 3a. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Biblioteca Martins Fontes).

PÉCORA, Alcir (Org.). *Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. Intr. João Adolfo Hansen, 1a. ed.. São Paulo: Hedra, 2002.

---

## O papel da memória nas travessias de um narrador

---

*Maria Lúcia Outeiro Fernandes*

Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma reparação. (*BOSI, 1994, p. 81*)

Perpassamos, neste texto, as travessias empreendidas pelo narrador de *Infância*<sup>1</sup>, que percorre simultaneamente os caminhos da memória e os da escrita, à medida que busca encontrar elos de significado entre os fragmentos do passado e elaborar uma narrativa coerente, transformando elementos esparsos, aflorados à consciência, em fluxos de linguagem contínua e verossímil. Desse modo, o narrador também refaz o longo e penoso trajeto trilhado pela humanidade, há milhares de anos, na busca de amadurecimento interno e na preparação para a vida adulta. É possível identificar, ainda, no livro de Graciliano Ramos, outra travessia, entre gêneros, considerando que são utilizados tanto procedimentos típicos da narrativa ficcional, principalmente do romance de formação, quanto da narrativa memorialística e autobiográfica, além da prosa poética.

O cerne da narrativa de *Infância* fundamenta-se no paralelismo entre as diversas fases de desenvolvimento da criança e do processo de escrita do livro, que leva o narrador adulto a rever seu passado, à medida que alguns momentos privilegiados da sua infância vão se configurando com maior clareza. O leitor, por sua vez, pode acompanhar a trajetória exemplar de um protagonista que atravessa as dificuldades encontradas na transição para a fase adulta, durante seu processo de amadurecimento psíquico, ao mesmo tempo em que é levado a refletir sobre as dificuldades com que se depara o narrador, empenhado em vencer as névoas espessas do esquecimento e encontrar soluções de continuidade e coerência para o seu relato.

Dois níveis de narrativa imbricam-se o tempo todo. De um lado, focaliza-se a criança buscando compreender o mundo e superar o caos interior. De outro, ressalta-se o ingente esforço para desvendar os fragmentos de pessoas, cenários e acontecimentos que afloram à mente e preencher de sentido os vazios da memória, à medida que transforma em linguagem sua dupla aventura e

---

1 RAMOS, 1992.

atinge a maturidade de uma narrativa exemplar e notável. O estado interno de caos e angústia experimentado pelo protagonista em seus primeiros anos é revivido no processo da escrita, não somente como conteúdo temático, mas como experiência equivalente. Em ambos os momentos o protagonista debate-se contra névoas espessas, esforça-se por compreender o que não tem sentido, faz conjecturas, transposições, associando elementos do real e da fantasia, criando realidades coerentes sobre si, sobre o mundo e sobre os acontecimentos que perduram na memória.

A infância é reconstruída por etapas. As opiniões do narrador acerca dos fatos narrados vão se modificando, à medida que descreve as alterações ocorridas em suas próprias opiniões conforme vai crescendo e ouvindo versões diversas sobre as mesmas ocorrências, configurando-se como uma “sucessão de modos de ser no tempo”, tal como identifica *Candido*<sup>2</sup> na obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*. Associações entre objetos, pessoas, fatos e intervenções alheias, conjecturas e deduções concorrem para as alterações de perspectiva em relação às lembranças. Enquanto o Graciliano menino procura ordenar o caos que o rodeia, o Graciliano adulto esforça-se para ordenar os diversos fios da memória. O próprio narrador explica seu processo de trabalho, no qual se embaralham imaginação e estilhaços da realidade:

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. Contudo ignoro se as plantas murchas e negras foram vistas nessa época ou em secas posteriores, e guardo na memória um açude cheio, coberto de aves brancas e de flores. (...) Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se — e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes. Dificilmente pintaríamos um verão nordestino em que os ramos não estivessem pretos e as cacimbas vazias. Reunimos elementos considerados indispensáveis, jogamos com eles, e se desprezamos alguns, o quadro parece incompleto<sup>3</sup>.

Uma análise do processo de estruturação da narrativa, leva-nos à hipótese de que sua motivação geradora foi uma necessidade muito forte, por parte de Graciliano Ramos, de compreender as experiências que formaram sua

---

2 CANDIDO, 1987, p. 57.

3 RAMOS, 1992, p. 23.

personalidade e vocação de escritor. O relato parece conduzir o leitor à conclusão de que a personalidade literária, na qual se incluem tanto as convicções ideológicas, quanto o estilo enxuto e contundente que consagrou o autor, decorrem de um padrão de comportamento e de compreensão do mundo moldado na infância.

As qualidades estéticas da narrativa, porém, associadas aos procedimentos próprios das obras literárias, asseguram a autonomia de *Infância* em relação à própria vida do escritor, além de garantirem o lugar inequívoco que ocupa no cânone da literatura brasileira moderna. A equivalência das diferentes instâncias do texto constitui um dos principais exemplos do seu caráter literário. A cena do menino completamente atordoado, depois de um tombo, constitui metáfora do tema central do livro, que é a perplexidade da criança diante do mundo, visto por ela, naquela etapa da vida, como imenso e incompreensível caos:

Quando me soltava, eu cambaleava, zonzinho. Um dia, livre dos gritos vertiginosos, saí aos tombos, esbarrei com um esteio e ganhei um calombo grosso na testa.

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio<sup>4</sup>.

Os verbos são cuidadosamente escolhidos para expressar o estado interno que alterna sofrimento e espanto. O mundo vai se fixando pela dor e pelo assombro. O trabalho da memória segue o mesmo esquema. Por maior que seja a luta com as palavras, é sempre insuficiente para preencher todos os vazios. Tal constatação vale tanto para as experiências do menino, quanto para as do narrador. Ambos tentam entender o incomensurável da vida e criar um enredo para si próprio. Permanece no adulto o estranhamento e o assombro da criança. O mundo será sempre difícil de ser decifrado e nomeado.

No processo de elaboração e de escrita desta obra, Graciliano Ramos adota um modelo de desenvolvimento do relato, que se assemelha à descrição das etapas do amadurecimento psíquico feita por muitos estudiosos, entre os quais Bruno Bettelheim (1979), cujo livro, *A psicanálise dos contos de fadas*, fornece as bases teóricas para a abordagem aqui realizada. Pretende-se demonstrar não a influência de estudos psicanalíticos na obra focalizada, mas tão somente que

---

<sup>4</sup> Idem, p. 10.

o modelo de desenvolvimento psíquico da infância constitui um princípio estruturante desta narrativa. Como modelo analítico será utilizado um procedimento inspirado na obra crítica de Antonio Candido, que consiste em demonstrar como os elementos extratextuais (no caso, as informações sobre o desenvolvimento psíquico da infância) transfiguram-se, no texto literário, em elementos formais, responsáveis pela estruturação geral da narrativa.

Diversas camadas de memória entrelaçam-se na elaboração do relato de *Infância*. O narrador debate-se o tempo todo com as dificuldades em reconstruir não somente as cenas marcantes dos seus primeiros anos de vida, mas também o modo como elas se foram configurando em sua memória, ao longo dos anos:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer modo a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos<sup>5</sup>.

Não se trata apenas de um livro de memórias, pois, na ânsia de reconstruir os meandros da própria formação das cenas desvendadas, o narrador acaba por se valer de procedimentos ficcionais. É visível que a obra obedece a um plano previamente estabelecido e que é elaborada por meio de estratégias semelhantes às que são usadas pelos romancistas. Antonio Candido explica alguns desses procedimentos da seguinte forma:

(...) o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade.

---

5 RAMOS, 1992, p. 7.

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes<sup>6</sup>.

Um dos procedimentos mais recorrentes é o fato de fazer cruzar diversos níveis de tempo. Fragmentos de diferentes episódios são invocados na lenta elaboração das cenas que emergem paulatinamente, dispersando as diversas camadas de nuvens que recobrem o passado:

Houve uma segunda aberta entre as nuvens espessas que me cobriam: percebi muitas caras, palavras insensatas. Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos. A recordação de uma hora ou de alguns minutos longínquos não me faz supor que a minha cabeça fosse boa. Não. Era, tanto quanto posso imaginar, bastante ordinária. Creio que se tornou uma péssima cabeça. Mas daquela hora antiga, daqueles minutos, lembro-me perfeitamente.

Achava-me numa vasta sala, de paredes sujas. (...) Defronte alargava-se um pátio, enorme também, e no fim do pátio cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Não gostei da correção: laranjas, provavelmente já vistas, nada significavam<sup>7</sup>.

O tempo todo o narrador interroga-se acerca do processo de sedimentação das cenas na memória, pontuando os mecanismos de elaboração das mesmas, que foram solidificando um enredo ao longo dos anos. Nos trechos acima, descreve a memória de um lugar em que esteve quando ainda muito pequeno, provavelmente entre dois e três anos. Na perspectiva de adulto busca não somente a cena original deste momento, mas vai reconstituindo a formação desta cena ao longo dos anos, à medida que invoca e coteja diversas camadas de tempo, até concluir: “as letras e as pitombas convencem-me de que a sala, as árvores, transformadas em laranjeiras, os bancos, a mesa, o professor e os alunos existiram”<sup>8</sup>.

O relato também é permeado por comentários metaficcionais, nos quais transparecem as reflexões do escritor acerca do seu ofício. Um dos momentos

---

6 CANDIDO, 1987, p. 67.

7 RAMOS, 1992, p. 7.

8 Idem, p. 8.

mais significativos a este respeito é quando descreve a personalidade e as habilidades do avô paterno:

Legou-me talvez a vocação absurda para as coisas inúteis. (...) Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho agora que não é paciência. É obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos — no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência estamos tranquilos. Se nos falarem, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há frequentes suspensões no trabalho, com certeza imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo gastamos uma eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha (...)⁹.

Neste trecho, o narrador enfatiza a obstinação engenhosa do avô que se dedicava à confecção de artefatos de fibra vegetal, espécie de peneiras denominadas urupemas, tomadas aqui em clara alusão comparativa à obra literária. O trabalho é descrito como “arranjo de ninharias”, que toma um tempo enorme, ultrapassando padrões usuais de medição do tempo e exigindo concentração obstinada e atormentada, que acaba por resultar em obra sempre vista pelo autor como imperfeita. Mas a característica mais forte atribuída aos objetos construídos pelo avô é a sua inutilidade.

Este pormenor é interessante porque as urupemas, afinal, têm uma utilidade prática bem definida, servindo para coar alimentos. No texto de Graciliano, porém, urupemas transfiguram-se em metáforas das obras literárias, tidas em geral como objetos inúteis no sistema utilitarista imposto pela sociedade capitalista, que seriam elaboradas pelo neto do personagem descrito, em processo de trabalho análogo. Esta conotação é marcada pela mudança brusca da terceira pessoa, relativa ao avô, para a primeira pessoa do plural, na qual se inclui o próprio narrador. A analogia fica tão bem ressaltada que não é difícil ao leitor continuar inferindo que o escritor se refere às próprias criações, ressaltando seu estilo seco e tortuoso, mesmo quando volta a utilizar a terceira pessoa para descrever o método de trabalho do avô: “Suou na composição das urupemas. Se resolvesse desmanchar uma, estudaria facilmente a fibra, o aro, o tecido.

---

9 Ibidem, p 18-19.

(...) Trabalhador caprichoso e honesto, procurou os seus caminhos e executou urupemas fortes, seguras. Provavelmente não gostavam delas: prefeririam vê-las tradicionais e corriqueiras, enfeitadas e frágeis”<sup>10</sup>.

O preâmbulo metalinguístico usado para configurar a persona do avô faz ressaltar o processo de elaboração da narrativa de *Infância*. Em obstinada concentração, o narrador vai tecendo sua trama com fibras naturais, isto é, com elementos de linguagem que reportam à vida e se enlaçam com elementos de linguagem gerados pela imaginação e pelas conjeturas. Os fios de linguagem vão sendo trançados de maneira sofrida e tortuosa, resultando em obra de arte singular pela beleza e eficácia estética, embora vista como imperfeita pela ótica exigente e sempre insatisfeita do autor.

## Superando o caos

*Infância* relata as dificuldades e os conflitos enfrentados pelo narrador no seu desenvolvimento. Pela ótica do protagonista, o leitor adentra pelo universo da infância, mergulhando nos problemas e pressões, tanto do meio quanto do seu inconsciente, o que lhe permite concluir, com o narrador, que crescer e amadurecer constituem penosa experiência: “Nos quartos lúgubres minha irmãzinha engatinhava, começava a aprendizagem dolorosa”<sup>11</sup>.

Toda criança passa pelas fases do desenvolvimento, nas quais enfrenta conflitos de ordem inconsciente, entre *Id*, *Ego* e *Superego*. A conquista da maturidade só ocorre quando o infante consegue, após enfrentar grandes desafios, integrar as três instâncias de seu aparelho psíquico<sup>12</sup>. É importante ressaltar, porém, que cada ser humano tem seu próprio ritmo, o que equivale a dizer que as fases podem ser vividas de maneira diferenciada: “todas as pessoas, ao se desenvolverem, passam por essas etapas, embora varie a idade em que cada uma dessas pessoas inicia cada fase”, explica o pedagogo Néelson Piletti<sup>13</sup>.

Nos primeiros anos de idade, aproximadamente até os três anos, a criança é puro *Id* e precisa aprender a controlar seus instintos, a lidar com as pressões internas do inconsciente, além de elaborar alguns significados a partir do caos em que se vê mergulhada. Na explicação de Bettelheim (1979), que segue uma linha freudiana de abordagem da infância, o que caracteriza esta fase é a voracidade oral, uma vez que toda sensação de prazer é relacionada à boca. Trata-se de um período de total dependência da criança em relação aos pais. Ela não quer separar-se deles e sente muito medo do abandono.

---

10 RAMOS, 1992, p. 19.

11 Idem, p. 32.

12 BETTELHEIM, 1979.

13 PILETTI, 1986, p. 201.



O estado interior do protagonista de *Infância*, nos primeiros anos, assemelha-se à descrição que Bettelheim faz do caos interno vivido por uma criança, quando ela ainda não sabe lidar com seus conflitos e com a complexidade do mundo ao seu redor:

Durante um redemoinho brabo notei esquisitices. Nuvens de poeira enrolaram-se em briga feia, escureceu, um rumor diferente dos outros rumores cresceu, espalhou-se, e no meio da terrível desordem um couro de boi espichado quebrou o relho que o amarrava a um galho e voou no turbilhão. Uma senhora magra, minha indistinta mãe, tentou com desespero fechar uma porta balançada pela ventania. Folhas e garranchos entraram na sala, um bicho zangado soprou ou assobiou, a mulher agitou-se pendurada na chave<sup>14</sup>.

O modo como o menino enxerga o mundo, no início de sua existência, corresponde à forma de percepção de uma criança muito pequena acerca da realidade. Nesta fase, as duas realidades, a psíquica e a externa, embaralham-se, incompreensíveis e ameaçadoras. Ambas confundem-se com as forças terríveis da natureza. De início tudo lhe chega de maneira indistinta. Aos poucos, porém, vai adquirindo ferramentas psíquicas e de linguagem adequadas para conferir significado a cada manifestação do mundo exterior:

Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente onde me desenvolvi como um pequeno animal. Até então algumas pessoas, ou fragmentos de pessoas, tinham-se manifestado, mas para bem dizer viviam fora do espaço. Começaram pouco a pouco a localizar-se, o que me transtornou. Apareceram lugares imprecisos, e entre eles não havia continuidade. Pontos nebulosos, ilhas esboçando-se no universo vazio<sup>15</sup>.

Conteúdo e forma entrelaçam-se na representação do caos primordial da primeira infância. A dificuldade que a criança sente em decifrar o espaço à sua volta é expresso no próprio processo da enunciação, por meio de imagens vagas e nebulosas. A configuração das pessoas vai se delineando aos poucos, o que também acontece com a percepção do espaço:

O pátio, que se desdobrava diante do copiar, era imenso, julgo que não me atreveria a percorrê-lo. O fim dele tocava o céu. Um dia, entretanto, achei-me além do pátio, além do céu. Como cheguei ali não sei. Homens cavavam o chão, um buraco se abria, medonho,

---

14 RAMOS, 1992, p. 10-11

15 Idem, p. 10.

precipício que me encobria apavorado entre montanhas erguidas nas bordas. Para que estariam fazendo aquela toca profunda? Para que estariam construindo aqueles montes que um pó envolvia como fumaça? Retraí-me na admiração que me causava o extraordinário formigueiro. As formigas suavam, as camisas brancas tingiam-se, enegreciam, ferramentas cravavam-se na terra, outras jogavam para cima o nevoeiro que formava o morro<sup>16</sup>.

O narrador vai pontuado o desenvolvimento do menino na compreensão do universo. De início observa a movimentação estranha dos adultos, como se percebe na descrição da cena acima, em que uma porção de homens, identificados com formigas, cavam um buraco profundo, muito longe. Só mais tarde é que vai estabelecer relação entre este acontecimento e o açude que se encontra em frente à sua casa: “Com dificuldade, estabeleci relação entre o fenômeno singular e a cova fumacenta. Esta, porém, fora aberta numa região distante, e o açude se estirava defronte da casa”<sup>17</sup>.

Na descrição da cena primitiva do açude, a distância do tempo é traduzida em termos espaciais, como se este acontecimento tivesse ocorrido num lugar muito distante, quase irreal, mítico, enquanto o açude real está localizado em frente à casa do personagem. Assim, o caos vai-se transformando em cosmos à medida que a criança consegue estabelecer relações entre as cenas guardadas na memória, como a construção do açude, vista num espaço e tempo muito longínquos, e o cenário já conhecido e naturalizado, de anos posteriores.

Antes que o cosmos se revele, porém, em sua organização, o menino percorre um longo e tortuoso trajeto de sensações difusas e embaralhadas. Aos poucos, vai tendo mais consciência do mundo à sua volta, até distinguir a presença de outros seres, entre os quais se incluem os próprios pais. Tendo com o mundo uma relação eminentemente sensorial, a criança começa a distinguir o pai da mãe pelas sensações diferentes que as mãos de cada um suscitam: “Depois as mãos finas afastaram-se das grossas, lentamente se delinearão dois seres que me impuseram obediência e respeito”<sup>18</sup>.

Para desvendar o espaço, tido como imenso, o protagonista, aos poucos, vai marcando limites, como o pé de turco que é o seu porto-seguro: “Agora o mundo se estirava além do monturo do quintal, mas não nos aventurávamos a penetrar nessa região desconhecida. O pé de turco era o meu refúgio”<sup>19</sup>.

---

16 Ibidem, p.11.

17 RAMOS, 1992, p. 12.

18 RAMOS, Op. cit, p. 12.

19 Idem, p. 21.

O pé de turco marca o limite do mundo para o menino que, conforme cresce, vai compreendendo a grandeza e a complexidade do universo. De início, a compreensão do contexto está condicionada aos sentidos, principalmente à visão e audição. Esse entendimento sensível da realidade acontece de modo fragmentário, por meio de sons articulados e pedaços de conversas que ajudam o personagem a compreender o mundo, que lhe parece hostil e complicado. O sentimento de medo, de pavor, é muito recorrente nos primeiros anos de uma criança, predominando em sua visão de mundo uma sensação de terror.

O moleque José ainda não se tinha revelado. Meu pai e minha mãe conservavam-se grandes, temerosos, incógnitos. Revejo pedaços deles, rugas, olhos raivosos, bocas irritadas e sem lábios, mãos grossas e calosas, finas e leves, transparentes. Ouço pancadas, tiros, pragas, tilintar de esporas, batecum de sapatões no tijolo gasto. Retalhos e sons dispersavam-se. Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor<sup>20</sup>.

Devagar, o protagonista aprofunda sua percepção dos demais personagens. Demora para compreender a hierarquia social que o rodeia. Não entende a posição e o papel dos diferentes personagens, mesmo quando se trata do próprio pai: “Eu era ainda muito novo para compreender que a fazenda lhe pertencia”<sup>21</sup>. Não consegue associar o poder exercido pelo genitor no contexto familiar à posse das terras: “Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta”<sup>22</sup>.

Aos poucos começa a entender algumas sutilezas nos relacionamentos interpessoais, capazes de gerar conflitos, o que marca o início do aprendizado sobre os códigos de natureza social: “Notava diferenças entre os indivíduos que se sentavam nas redes e os que se acocoravam no alpendre. O gibão de meu pai tinha diversos enfeites; no de Amaro havia numerosos buracos e remendos”<sup>23</sup>.

Por volta dos três aos cinco anos de idade a criança entra numa fase em que a identificação com os pais vai se estabelecer em meio aos conflitos edípicos. É nesta fase que a criança desenvolve o *Superego*, uma consciência mais aguçada de valores éticos e sociais. O infante percebe também, neste momento, que muitos dos seus impulsos e desejos, por não serem admitidos pelos valores sociais, não podem ser satisfeitos. Reprimidos, tais impulsos ficarão confinados no inconsciente, até que se encontrem novas formas para sua realização.

---

20 Ibidem, p. 12.

21 Ibidem, 25

22 Ibidem, 26

23 RAMOS, 1992, p. 25-26.

Um grande conflito que atormenta a criança é o sentimento de incapacidade e de inferioridade frente aos adultos. Segundo Bruno Bettelheim<sup>24</sup> a criança sente-se tão insignificante que teme nunca conseguir ter sucesso na vida. Para este psicanalista, “enfrentar a vida com uma crença na possibilidade de dominar as dificuldades ou com a expectativa de derrota constitui também um problema existencial muito importante”.

O protagonista de *Infância* sente-se incapaz de obter êxito na vida, considerando-se um “vidente miúdo”, incapaz de realizar coisa alguma. Durante toda a trajetória para a vida adulta, é assaltado por pensamentos negativos sobre a sua pessoa, considerando-se completamente desqualificado: “Com certeza já me haviam habituado a julgar-me um ente mesquinho”<sup>25</sup>.

A auto-consciência de sua fragilidade e a desconfiança em relação aos códigos de conduta impostos pelo sistema social estão entre os principais aspectos desenvolvidos pela subjetividade do protagonista durante o processo de sua formação. Antonio Candido<sup>26</sup> identifica a visão de mundo típica de Graciliano Ramos como uma “amargura cortante”, que estaria associada a uma “permanente desconfiança em face das normas que lhe regem a conduta”. Continuando sua reflexão, o crítico conclui:

Neste terreno, não há meios-tons. Graciliano Ramos, tanto na obra fictícia quanto na autobiográfica, é um negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes. (...) Reportando-nos a *Infância*, vemos que, em menino, elas deram lugar a algumas das suas experiências fundamentais no conhecimento do mundo, que lhe aparece, através delas, como campo de contradições e surpresas dolorosas. O cinturão já famoso na literatura brasileira, que lhe ocasionou o castigo injusto, simboliza as raízes do seu trato com a norma social. Daí lhe parecer gratuita, arbitrária e feita para fazer sofrer. Nem doutro modo avaliou as relações com os pais, a disciplina escolar, o tratamento dispensado aos subordinados e infelizes<sup>27</sup>.

“Encolhido e silencioso, aguentando cascudos”<sup>28</sup>, ou “débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa”<sup>29</sup>, trata-se de uma criança paralisada pela resignação e amordaçada pelo autoritarismo exacerbado dos pais. O narrador

---

24 BETTELHEIM, 1979, p. 18.

25 RAMOS, 1992, p. 34.

26 CANDIDO, 1992, p. 60-61.

27 Idem.

28 RAMOS, Op. cit, p. 16.

29 Idem, p. 30.

conduz o leitor a entender que a conduta dos seus genitores identifica-se com a origem das primeiras decepções do escritor diante das injustiças encontradas na realidade social: “As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural<sup>30</sup>.”

Nesse universo de desamparo, as crianças são configuradas como “videntes miúdos”<sup>31</sup>, semelhantes aos animais: “De repente surgiu a terceira irmã, insignificância nos braços de sinhá Leopoldina”<sup>32</sup>. A presença desses personagens infantis, seres ínfimos, fracos e resignados, sempre sujeitos à grandiosidade e à dominação dos adultos, têm a função de ressaltar, por contraposição, as características dos personagens adultos, realçando o sentimento de inferioridade do protagonista. O próprio moleque José, extrovertido e sociável, sempre invejado pelo protagonista por sua esperteza no relacionamento com os adultos, não passava de “uma insignificante mancha trêmula”<sup>33</sup>.

#### O sentido da infância

É importante destacar que a concepção de criança que possuímos hoje surgiu no século XVIII, com o fortalecimento da classe burguesa que concede ao infante uma importância nunca vista anteriormente na História. Antes deste período, de acordo com Philippe Ariès, a criança era vista como um miniadulto: “No mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido”<sup>34</sup>.

Nos séculos X e XI os artistas não representavam a infância em suas obras. Esse fato evidencia, segundo Ariès, que a imagem da infância não tinha interesse para os homens, nem mesmo realidade. A infância era tida como um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo esquecida. Além disso, como havia uma alta taxa de mortalidade infantil, as pessoas não se apegavam muito às crianças. Isso era normal, devido às condições demográficas da época.

A representação mais realista e sentimental da criança começou na pintura, durante o século XII, com uma miniatura do menino Jesus no colo de sua mãe, mas foi somente no século XIII que surgiram algumas imagens de crianças um

---

30 RAMOS, 1992, p. 29.

31 Idem, p. 12.

32 Ibidem.

33 Ibidem, p. 76.

34 Ariès, 1981, p. 51.

pouco mais próximas do sentimento moderno. De modo geral, o sentimento terno da infância ficou limitado às representações do menino Jesus, até o século XIV, quando a arte italiana contribuiu para expandi-lo:

O sentimento de que se faziam crianças para conservar apenas algumas era e durante muito tempo permaneceu muito forte. (...). Esse sentimento de indiferença com relação a uma infância demasiado frágil, em que a possibilidade de perda é muito grande, no fundo não está muito longe da insensibilidade das sociedades romanas ou chinesas, que praticavam o abandono das crianças recém-nascidas. Compreendemos então o abismo que separa a nossa concepção da infância anterior à revolução demográfica ou a seus preâmbulos<sup>35</sup>.

Numa época em que várias crianças morriam e apenas algumas sobreviviam, era natural o desaparego em relação às crianças, já que os adultos estavam acostumados a perdê-las. Esse fato gera o sentimento de indiferença dos adultos em relação aos infantes.

Uma das principais consequências das conquistas políticas da burguesia foi o fortalecimento de instituições como a família e a escola, que passaram a desempenhar o papel de instrumentos de luta contra outras classes. Segundo Philippe Ariès o sentimento da família que surgiu nos séculos XVI-XVII é responsável pelo aparecimento do apreço pela infância: “A criança tornou-se um elemento indispensável da vida quotidiana, e os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro”<sup>36</sup>.

Apesar da paparicação que as famílias burguesas dedicam hoje à criança, no seu processo de amadurecimento ela passa por muitos problemas psicológicos, que, por serem da ordem do inconsciente, nem sempre são compreendidos e respeitados pelos adultos. Ela é “conturbada por conflitos profundos, ansiedades e desejos violentos, e arremessada desesperadamente por todo tipo de processo irracional”<sup>37</sup>. Entre os principais problemas psicológicos que a criança precisa vencer nesta fase do crescimento, destacam-se as rivalidades fraternas e os conflitos edípicos. “Particularmente antes da idade escolar, a criança tem que lutar continuamente para impedir que as pressões de seus desejos sobrepujem sua personalidade total – uma batalha contra os poderes do inconsciente que ela perde com mais frequência do que ganha”<sup>38</sup>.

---

35 Idem, p. 56-57.

36 ARIÈS, 1981, p. 270.

37 BETTELHEIM, 1979, p.153.

38 Idem, p.70).

A trajetória da infância rumo à maturidade atinge um estágio bem adiantado quando o infante, vencendo as pressões caóticas do inconsciente, consegue harmonizar os três aspectos do seu psiquismo, conquistando certa liberdade, autovalorização e um sentido ético da vida. É neste momento que se inicia o período de latência, aproximadamente dos seis aos doze anos. Devido à repressão dos interesses sexuais, a criança busca prazer no mundo externo, desenvolvendo sua curiosidade e buscando conhecimento.

É o período da escola primária, de extrema importância no desenvolvimento social da infância. Nesta fase, o protagonista de *Infância* começa a ter o acesso à escrita: “Percebi que os sinais miúdos se assemelhavam aos borrões da carta, aventurei-me a designá-los, agrupá-los, numa cantiga lenta que a professora corrigia”<sup>39</sup>. É nesta fase também que se delinea uma visão mais racional, que transparece principalmente na cobrança de coerência que faz em relação aos adultos: “Minha mãe estragara a narração com uma incongruência. (...) Achava-me disposto a crer, aceitaria os casos extraordinários sem esforço, contato que não houvesse neles muitas incompatibilidades”<sup>40</sup>.

Constantemente oprimido por constrangimentos impostos principalmente pelos pais, criaturas autoritárias e estranhas, o protagonista de *Infância*, ao atingir a idade escolar, tenta aliviar suas tensões e equilibrar *Id, Ego e Superego* por meio da leitura, atividade que lhe traz a necessária sensação de liberdade: “Enxergara a libertação adivinhando a prosa difícil do romance”<sup>41</sup>. Ao ler *O Menino da Mata e o seu Cão Piloto*, um livro que desencadeou nele intenso fascínio, identifica-se de imediato com o personagem: “O trabalho era penoso, mas a história me prendia, talvez por se tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas”<sup>42</sup>.

Entretanto, o próprio prazer da leitura é sistematicamente negado pela família e pela escola: “De repente as interdições alcançavam o mundo misterioso onde me havia escondido. (...) Quando principiava a imaginar espaços estirados, a lei vedava-me o sonho”<sup>43</sup>. O menino sofre violenta opressão diante de um código cruel, que o tortura e que lhe nega o direito da leitura: “Ai de mim, ai das crianças abandonadas na escuridão. Chorei muito. E não me atrevi a ler *O Menino da Mata e o seu Cão Piloto*”<sup>44</sup>.

À medida que passa pelas fases de desenvolvimento, cada criança busca encontrar significados para sua vida: “Há um tempo certo para determinadas

---

39 RAMOS, 1992, p. 109.

40 Idem, p. 73.

41 Ibidem, p. 202.

42 RAMOS, 1992, p. 200.

43 Idem, p. 202.

44 Ibidem, p. 202.

experiências de crescimento, e a infância é o período de aprender a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real”<sup>45</sup>. Para que ela obtenha êxito nessa tarefa, ela necessita harmonizar o turbilhão de emoções que decorrem do processo de crescimento.

Quando a criança se liberta do caos e do turbilhão, está pronta para se interessar pelo outro. A narrativa de *Infância* aproxima-se do fim quando o protagonista começa a relacionar-se com o sexo oposto. Repentinamente, sua colega de escola, Laura, passa a suscitar nele sentimentos de admiração, além de intenso desejo, que vão alimentar a primeira paixão do adolescente: “Situei-a além dos lagos azuis, considere-a mais perfeita que as moças do folhetim”<sup>46</sup>.

Enraizado no inconsciente humano, o tempo da memória é a morada dos mitos. Neste sentido, pode-se afirmar que a literatura memorialística constitui uma via de superação do tempo histórico, biológico, proporcionando um retorno às origens, ao sagrado. Pela memória, o homem é lançado no tempo do eterno retorno, que o liberta da da morte, possibilitando-lhe a realização do “impulso ôntico (...) de evasão do processo temporal, que (...) é sofrimento, seja como história individual ou coletiva, em direção à conquista final da Eternidade”<sup>47</sup>. Este aspecto mítico da narrativa de *Infância* propicia ao Graciliano Ramos adulto uma fonte de compreensão sobre si e o mundo, acrescentando um significado à própria vida.

### **O papel da memória**

Construída por lembranças do passado e permeada por sofrimentos e perturbações vividas pelo narrador autodiegético<sup>48</sup>, *Infância* é um livro de memórias que apresenta muitos aspectos literários, entre os quais estão elementos típicos do romance autobiográfico e do romance de formação, além de vários índices poéticos. Como a narração é ulterior aos fatos relatados, fundamenta-se num desvio temporal e de identidade entre o sujeito atual e o do passado.

Ao descrever sua percepção de fatos do passado, o narrador demonstra completa onisciência acerca dos pormenores relatados, com pleno conhecimento das motivações e do desfecho dos mesmos. Em outras palavras, o adulto tem mais conhecimento dos fatos, consegue entender melhor a complexidade da vida e das pessoas do que o menino. É de se notar, porém, que o narrador adota uma focalização interna fixa, que acaba por predominar sobre a onisciência, na qual sobressai a visão da criança, nas várias etapas de seu amadurecimento.

---

45 BETTELHEIM, 1979, p. 93.

46 RAMOS, 1992, p. 243.

47 MACHADO, 1970, p. III.

48 GENETTE, [19—], p. 184.



Há um esforço consciente, intencional, por parte do narrador no sentido de presentificar, na escrita, a percepção que tinha dos fatos no momento original dos eventos ou em momentos posteriores, sempre que os relembra em outras etapas da vida. O uso do discurso indireto livre colabora para o êxito desta intenção, como se pode perceber no fragmento abaixo, no qual se descreve o desconforto sentido durante as aulas de um determinado professor:

O professor andava no mundo da lua, as pálpebras meio cerradas, mexendo-se devagar na cadeira, como sonâmbulo. Não se espantara, não se indignara: a exclamação traduzia algum sentimento nebuloso, estranho à leitura. (...) Às vezes, porém, o espelho nos anunciava borrasca. O desgraçado (...) azedava-se, repentina aspereza substituía a doçura comum. Arriava na cadeira, agitava-se, parecia mordido de pulgas. Tudo lhe cheirava mal. Segurava a palmatória como se quisesse derrubar com ela o mundo. (...) Desalentava-me no banco, os miolos a arder, zozzo. Quando se acabaria aquele horrível estrupício? Evidentemente não se acabaria: precisava habituar-me a ele, gostar da insipidez. Voltaria à obrigação, reduzida por bocejos e cochilos<sup>49</sup>.

A focalização interna combinada com o discurso indireto livre contribui para potencializar o estado psíquico do protagonista ao longo do relato, tornando evidente o quanto suas emoções ainda ressoam na consciência do narrador e dando à narrativa um cunho eminentemente literário. Mas é necessário enfatizar que, embora narre do ponto de vista da criança, o narrador não abdica de sua onisciência. Ao contrário, é ela que lhe confere autoridade para descrever as sensações do menino, expressar sua crítica às situações de opressão, selecionar elementos que constituirão a trama, estabelecer analogias entre situações e personagens e analisar as incongruências do contexto em que passou sua infância. A onisciência do narrador em pontos essenciais do relato concorre para a verossimilhança do mesmo.

O narrador logra reconstituir não somente o tempo, o cenário, os personagens, os acontecimentos, mas também as sensações de perplexidade, medo, angústia, revolta, decepção, enfim, consegue reviver e recriar novamente cada experiência do passado, com o olhar do adulto, mas mergulhado na realidade psíquica da criança. Verifica-se uma cumplicidade absoluta entre o sujeito e o objeto da enunciação. Tal convergência só é alcançada, porém, pela atividade laboriosa da escrita: “Vacilo um minuto, buscando cá por dentro a forma exata da composição”<sup>50</sup>.

---

49 RAMOS, 1992, 179-180.

50 RAMOS, 1992, p. 15.

O narrador de *Infância* não escamoteia suas dificuldades para narrar os acontecimentos tal como sucederam. Ao contrário, o tempo todo leva o leitor a refletir sobre o fato de que a memória não pôde reter todas as circunstâncias e pormenores do passado. Mais do que isso, o eixo da trama é trançado com dois elementos que se equivalem: o esforço do menino tentando juntar as peças de real vistos em diferentes épocas ao longo do seu crescimento, a fim de entender a própria vida; e o esforço do narrador tentando juntar os fragmentos aflorados na memória, dando-lhes coerência e significado, a fim de dar continuidade à árdua tarefa de compreender e (re)criar o enredo de sua vida:

Naquele tempo a escuridão se ia dissipando, vagarosamente. Acordei, reuni pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso, articulei tudo, criei o meu pequeno mundo incongruente. Às vezes as peças se deslocavam — e surgiam estranhas mudanças. Os objetos se tornavam irreconhecíveis, e a humanidade, feita de indivíduos que me atormentavam e indivíduos que não me atormentavam, perdia os característicos<sup>51</sup>.

Os pedaços de pessoas, coisas, sensações e vivências aos poucos vão se encaixando no quebra-cabeça, formando um todo legível e passível de compreensão. Em sentido inverso, à medida que a narrativa vai sendo construída e os fragmentos vão se harmonizando, criando sentidos verossímeis, vai ficando cada vez mais clara a incongruência gritante da vida no contexto hostil e caótico em que o menino foi criado. Este trabalho do escritor, que reúne dois movimentos, parece estar em consonância com uma das características da obra de Graciliano Ramos pontuada por Antonio Candido:

Na obra de Graciliano Ramos há duas componentes bem marcadas que constituem por assim dizer o nervo da sua estrutura: uma de lucidez e equilíbrio, outra de desordenados impulsos interiores. A tendência dominante do seu espírito visa à primeira, e baseado nela constrói a expressão desataviada e parcimoniosa, a clara geometria do estilo. Todavia, mesmo quando ela se impõe e predomina, chegamos a sentir correntes profundas de desespero, e a certos passos até desvario (...). A mensagem dos romances completa-se, desse modo, com a verificação de que também no plano da vida coexistem possibilidades de equilíbrio e desequilíbrio; e também nela opera a força do espírito como condição de ordem. A grande

---

51 RAMOS, 1992, p. 17.

lição de Graciliano, neste sentido, reside no esforço despendido, tanto no plano da vida quanto da criação, para forjar instrumentos que permitam construir uma linha de coerência: reconhecendo e mesmo aceitando o delírio e o caos como constante, mas vencendo-os a cada passo pela vontade de lucidez<sup>52</sup>.

A presença do caos e o esforço lúcido para superá-lo, organizando os impulsos irracionais do inconsciente segundo as leis da “clareza geométrica” do seu estilo unem os planos do enunciado e da enunciação, pois abarcam tanto as experiências do protagonista quanto do narrador. A vivência infantil do caos, teorizado por Bettelheim (1979), é análoga à experiência do escritor frente à matéria bruta, aflorada na memória e a necessidade de transformá-la em escrita verossímil, capaz de sustentar de maneira coerente uma comparação com o real: “Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (...) a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias”<sup>53</sup>.

Um dos procedimentos utilizados na estruturação coerente da narrativa é o permanente contraponto suscitado entre a voz do narrador e as demais vozes, como ocorre, por exemplo, quando elabora a caracterização de sua mãe, tentando se lembrar de um romance popular, em versos, que ela costumava declamar: “Vacilo um minuto, buscando cá por dentro a forma exata da composição. Persuado-me enfim de que minha mãe dizia: Levante, seu Papa-hóstia”<sup>54</sup>.

Mesmo recorrendo predominantemente à focalização interna fixa, o narrador cria um sistema de tensão permanente entre os diferentes pontos de vista. Há uma ênfase na visão do menino, mas esta vai sofrendo alterações, à medida que é cotejada por ele com opiniões e relatos alheios: “Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma”<sup>55</sup>.

Semelhante estratégia contribui para enfatizar o processo de amadurecimento psíquico do protagonista, mostrando as mudanças de perspectiva ocorridas em sua visão de mundo. Ao invocar as contribuições dos demais personagens para a recriação dos fatos, o narrador faz ressaltar o conceito de memória como fenômeno social, tal como teorizado por Halbwachs (2006).

---

52 Idem, p. 58-60.

53 CANDIDO, 1987, p. 75.

54 RAMOS, 1992, p. 15.

55 RAMOS, 1992, p. 7.

Na perspectiva de Halbwachs a memória individual fundamenta-se essencialmente num trabalho da consciência, baseado numa vivência social. Mesmo que as lembranças se refiram a experiências subjetivas, elas estão sempre alicerçadas num espaço e num tempo determinados, o que equivale a dizer que estão sempre contextualizadas numa realidade externa, coletiva. Nesta perspectiva teórica, o ser humano não se lembra sozinho: “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” — e também de outras pessoas que possam legitimar suas próprias recordações — “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras”<sup>56</sup>.

Enfatizando o caráter construtivo da memória social, Halbwachs concebe a memória não como reprodução das experiências passadas, mas como construção que se faz a partir delas, no presente. Segundo ele, “as representações sociais se dão por meio da ancoragem de novas experiências em conhecimentos preexistentes”<sup>57</sup>, mas em função da realidade presente e com o apoio de recursos proporcionados pela sociedade e pela cultura:

(...) outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adotando seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas<sup>58</sup>.

A recordação de um fato passado não constitui a mesma imagem observada na infância, porque a percepção do protagonista se alterou, mudando também suas idéias, bem como a compreensão e os juízos de valor sobre a realidade: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito”<sup>59</sup>.

O narrador de *Infância* esforça-se para preencher os vazios da sua memória, a fim de poder construir sua história. Conforme a escrita vai se desenvolvendo, as nuvens espessas do esquecimento vão dando lugar a um esclarecimento acerca

---

56 HALBWACHS, 2006, p. 72.

57 Idem, p. 72.

58 Ibidem, p. 31.

59 Ibidem, p. 55.

dos fatos passados: “(...) experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado, integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um ‘desejo de explicação’”<sup>60</sup>.

Há sempre uma carga de ficção em toda narrativa do passado. Mas, enquanto algumas narrativas autobiográficas focalizam acima de tudo os aspectos referenciais do relato, aqueles que fazem parte da história a ser contada, outras, como é o caso da obra de Graciliano Ramos, dão uma atenção igual ou superior ao discurso ou ao modo de narrar, o que confere ao texto qualidades literárias: “Com efeito, é no relevo conferido ao significante, na circunstância de a forma se recusar a abolir-se em favor do significado que reside, em grande parte, a especificidade do discurso literários. Isto equivale a afirmar que este se diferencia dos discursos não-literários em virtude do papel primordial que nele desempenha a função poética”<sup>61</sup>.

Além dos aspectos poéticos, presentes em inúmeros procedimentos como as metáforas, comparações e outras figuras de linguagem, a exploração de sentidos ambíguos e conotativos, a plurissignificação dos signos, é de se notar a “*intencionalidade*, como fator determinante da literariedade”<sup>62</sup>. Como explica Clara Crabbé Rocha: “No discurso literário, a intencionalidade faz jorrar dos signos uma série de significações que se engendram sucessivamente. É um processo que podemos chamar de significações em cadeia”<sup>63</sup>.

Na composição de *Infância*, Graciliano Ramos vale-se de procedimentos típicos da ficção literária, que concorrem para o objetivo que Lejeune (2008) atribui ao romance autobiográfico, que consiste na produção de um efeito de real. Quando isso ocorre, em vez de um discurso referencial, centrado nos significados denotativos do texto, tem-se um discurso de ilusão referencial, no qual os elementos retirados do real ganham novas e singulares conotações.

No caso do livro de Graciliano Ramos, um dos recursos mobilizados para conferir ao relato de *Infância* um efeito de real é a adoção de um percurso do herói que se assemelha ao modelo das fases do desenvolvimento traçado por especialistas em psiquismo infantil. O termo herói é adotado, aqui, com o sentido que tem na teoria de Bruno Bettelheim (1979), designando um personagem que vence todos os obstáculos encontrados nas fases de desenvolvimento até chegar conquistar seu objetivo maior, que seria a maturidade psíquica e intelectual,

---

60 HALBWACHS, 2006, p. 419.

61 ROCHA, 1977, p. 23.

62 Idem, p. 30

63 Ibidem, p. 33.

que lhe vai assegurar autonomia e liberdade. Neste percurso, o herói evolui desde uma situação de completo caos interior, quando está completamente mergulhado em seu Id, passando pelo desenvolvimento de um Ego e Super Ego, quando adquire consciência de si e dos outros, até atingir a fase adulta, ao lograr uma harmonização entre as três faces do seu psiquismo, o que é coroado pela busca de relacionamento com o sexo oposto. O protagonista de *Infância* segue as etapas do desenvolvimento de seu psiquismo, tal como descritas por Bruno Bettelheim (1979).

Não se pode, porém reduzir *Infância* a este esquema de desenvolvimento psíquico. É necessário entender que outros elementos se agregam na formação de sua estrutura. Ademais, como toda a obra de Graciliano Ramos, esta narrativa também não pode ser dissociada do rigoroso escrutínio crítico da sociedade exercido pelo escritor ao longo de sua vida e de sua criação literária. Não se trata, portanto, de mero relato do desenvolvimento de uma criança, que pode ser associado a uma narrativa exemplar, mítica, à medida que corresponde ao trajeto percorrido por toda a humanidade.

Outros fundamentos teóricos precisam ser mobilizados para uma compreensão mais justa do livro *Infância*. Entre eles, estão alguns aspectos relacionados ao romance de formação, cuja origem remonta à cultura alemã das últimas décadas do século XVIII, conforme estudo de Patrícia Maas (2000). Segundo a pesquisadora o termo *Bildungsroman* teve surgido numa conferência proferida em 1810 por Karl Morgenstern, um professor de filologia clássica. Nesta conferência, o termo foi utilizado no sentido de um romance que representa a “formação do protagonista” em seu início e trajetória até “formar um determinado de perfectibilidade”, o que também concorreria para a formação do leitor, “de uma maneira mais ampla que qualquer outro tipo de romance”. Morgenstern associa o termo ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-1796), “criando assim o que a historiografia literária reconheceria como paradigma do gênero”<sup>64</sup>.

Outro aspecto importante apontado por Patrícia Maas na análise do conceito do romance de formação é a sua intrínseca relação com o período histórico de afirmação política da classe burguesa, durante a “*Aufklärung*” alemã, nas últimas décadas do século XVIII<sup>65</sup>, já que remete ao anseio de formação dos jovens filhos da burguesia preparando-os para o exercício de seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Goethe narra as aventuras do jovem Wilhelm Meister, filho de um casal da burguesia alemã, que, contrariando as expectativas de sua

---

64 MAAS, 2000, p. 20-22.

65 Idem, p. 22.

classe e família, desejosa de que ele faça carreira no comércio, decide juntar-se a uma trupe de comediantes, ingressando no mundo do teatro.

Tal como no livro de Goethe, os aspectos ideológicos que envolvem o processo de formação de Graciliano Ramos também são relevantes. Com efeito, o desenvolvimento do enredo de *Infância* aborda não somente a conquista da maturidade psíquica, mas focaliza o protagonista no percurso de uma formação social e cultural mais ampla, ao inseri-lo num contexto social determinado, sob a observação de uma consciência crítica do narrador, que se apoia numa ideologia bem definida. Os conflitos enfrentados pelo infante em sua trajetória não decorrem somente das pressões internas do seu psiquismo, mas relacionam-se principalmente com a necessidade de integração a um meio social injusto e cruel, com o qual o escritor adulto não compactua:

Nesse tempo, em razão de culpas indecisas, costumavam prender-me algumas horas na loja. Sentenciavam-me sem formalidades, mas o castigo implicava falta. E ali, no silêncio e no isolamento, adivinhando o mistério dos códigos, fiz compridos exames de consciência, tentei catalogar as ações prejudiciais e as inofensivas, desenvolvi à toa o meu diminuto senso moral. Atrapalhava-me perceber que um ato às vezes determinava punição, outras vezes não determinava. Impossível orientar-me, estabelecer norma razoável de procedimento. Mais tarde familiarizei-me com essas incongruências, mas no começo da vida elas me apareciam sem disfarces e me atenuavam. Mexia-me como se andasse entre cacos de vidro. Julgando inúteis as cautelas, curvei-me à fatalidade. (...) Ainda hoje suponho que os meus poucos acertos e numerosos escorregos são obras de um destino irônico e safado, fértil em astúcias desconcertantes<sup>66</sup>.

Trata-se, portanto, da história de uma formação que conduz ao surgimento de um adulto angustiado e sedento de justiça. Um adulto típico de uma fase do capitalismo, em que a burguesia já não está à frente do processo histórico e já não produz heróis confiantes em seus ideais universalizantes. O ceticismo inviabiliza qualquer ideal de construção de um mundo justo, tornando inviável o modelo de heróis fundadores.

A reprovação à burguesia local é feita de modo contundente pelo narrador, na figura do próprio pai, configurado como um comerciante falido e um representante ilegítimo do poder:

---

66 RAMOS, 1992, p. 89.

Meu pai, educado no balcão, aceitara os conselhos da sogra, metera-se em pecuária nos cafundós de Pernambuco. Arruinando-se na seca, usara os restos do capital e o crédito, mercadejava com o fim de obter meios para regressar às Alagoas e à mata (...) <sup>67</sup>.

Ofereceram a meu pai o emprego de juiz substituto e ele o aceitou sem nenhum escrúpulo. Nada percebia de lei, possuía conhecimentos gerais muito precários. Mas estava aparentado com senhores de engenho, votava na chapa do governo, merecia a confiança do chefe político — e achou-se capaz de julgar.

Naquele tempo, e depois, os cargos se davam a sequazes dóceis, perfeitamente cegos. Isto convinha à justiça. Necessário absolver amigos, condenar inimigos, sem o que a máquina eleitoral emperraria <sup>68</sup>.

A narrativa de Graciliano Ramos presentifica o processo de formação de um menino, até o seu amadurecimento psíquico, buscando refletir acerca das suas perplexidades diante do contexto. As equivalências se multiplicam em todos os níveis da narrativa. À incongruência da criança, que decorre de sua parca compreensão do mundo, corresponde a incongruência do sistema social que o narrador vai identificar cada vez mais.

Ao longo do processo de sua formação, o narrador vai constatar que natureza e sociedade se entrelaçam para formar um cenário de misérias. Algumas dessas misérias são causadas pela seca, manifestação de uma natureza impenetrável no seu fatalismo. Outras são causadas pelo sistema social autoritário e injusto, dotado de um fatalismo igualmente incompreensível. Esta dimensão social e cósmica em que se situa o protagonista, acrescida das qualidades estéticas do texto conferem a esta narrativa a profundidade e a complexidade das grandes obras literárias não podendo ser confinada a um único esquema de análise e compreensão, embora se possa destacar, como fizemos neste estudo, alguns dos elementos que a compõem, visando dar uma contribuição à sua interpretação.

## Referências bibliográficas

- ARIËS, P. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.
- BOSI, Ecléa. Bergson ou a conservação do passado. In: \_\_\_\_\_. *Memória e sociedade*; lembranças

---

67 RAMOS, 1992, p. 157.

68 Idem, p. 217.



de velhos. S. Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*; ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Veja, [19—].

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo, Centauro: 2006.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gernheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 13-47.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo*: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MACHADO, Luiz Toledo. Tempo e antitempo na ficção. In CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. I-X.

OLIVEIRA, Edson Santos de. O tear da memória em *Infância*. In *O eixo e a roda. Memorialismo e autobiografia*, FALE/UFMG, v. 5, p. 105-120, Belo Horizonte, 1988.

PILETTI, Néelson. Princípios e fases do desenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *Psicologia educacional*. São Paulo: Ática, 1984. p. 200-213.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ROCHA, C. C. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

---

# Fluxo de consciência: uma poética da solidão

---

*Natali Fabiana da Costa e Silva*

São plurais os rumos trilhados pelo romance no século XX. Os caminhos percorridos vão desde uma escrita na qual a subjetividade encontra seu ponto mais alto, libertando-se da perspectiva externa de um narrador para representar diretamente a consciência de um sujeito em crise, ao extremo da objetividade, promovendo, inúmeras vezes, uma narrativa cujos interesses recaem sobre os diálogos e as descrições de comportamentos.

Dentre as possibilidades estéticas que se abrem a partir de então, interessamos pôr em evidência a primeira, já que se localiza nos desvãos do pensamento, ou seja, na interioridade dos narradores personagens – por meio de memórias, reflexões, sensações e sentimentos – a matéria que compõe o fluxo de consciência.

A expressão “fluxo de consciência” deriva de outra: “fluxo de pensamentos”, ambas cunhadas pelo psicólogo William James em sua obra *Princípios de psicologia*. Nela, James afirma que “dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando” e é “sensivelmente contínuo”<sup>1</sup>.

Apropriando-se do termo da psicologia, a teoria da literatura atribui a primeira obra escrita com o emprego do fluxo de consciência a *Les Lauriers sont coupés* (1887), de Édouard Dujardin. Contudo, sem repercussão, apenas 35 anos depois, com a publicação de *Ulysses* (1922), que esse procedimento se torna conhecido<sup>2</sup>. O célebre monólogo final de Molly Bloom chama a atenção da crítica literária e Joyce, segundo registra Raimond<sup>3</sup>, não nega a influência de Dujardin.

O reconhecimento de *Ulysses* coloca em destaque *Les Lauriers sont coupés* e, a partir de então, Dujardin percorre o meio acadêmico oferecendo palestras a respeito do tema. O ensaio *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*<sup>4</sup> (1931) é o resultado da sua dedicação ao esclarecimento da técnica.

O fluxo de consciência parece ter limites escorregadios e muitas vezes não consensuais acerca dos procedimentos que envolvem esse tipo de escrita. O

---

1 JAMES, 1979, p.121.

2 De acordo com os apontamentos de Cannone, nesse ínterim, Arthur Schnitzler publica em Viena *Lieutenant Gustl* (1901), novela integralmente composta em fluxo de consciência.

3 RAIMOND, 1966, p. 261.

4 Infelizmente, tal ensaio encontra-se esgotado. Desse modo, seu conteúdo está diluído em obras que tratam do assunto.

ponto em comum, a partir das discussões encetadas por inúmeros estudiosos – como Cannone (2001), Tadié (1992), Lasch (1986), Humphey (1958; 1976), Raimond (1966) etc. –, é que o fluxo de consciência tem como tema a captação da consciência em seu estado dinâmico, movediço, inefável e por isso engendra um grande paradoxo: comunicar o que é, a priori, incomunicável, ou seja, a consciência pré-verbal.

Encontra raízes na crise do romance moderno e, por essa razão, entabula a contradição do narrador contemporâneo que, segundo Adorno, é o fato de não mais se poder narrar, embora o romance exija a narração<sup>5</sup>. Constitui, desse modo, uma maneira de fazer ficção que reduz o papel do narrador ou elimina-o por completo para ceder lugar exclusivamente à interioridade de consciências sem que elas permitam ou sequer saibam que estão sendo ouvidas.

Quanto à definição de fluxo de consciência, para Dujardin, *grosso modo*, significa as “*répresentations cinématographique de la pensée*”<sup>6</sup>, ou seja, as representações cinematográficas do pensamento. Para Adorno, é “o mundo puxado para o espaço interior”<sup>7</sup> ou a “tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”<sup>8</sup>.

Rosenfeld<sup>9</sup> afirma que o fluxo de consciência é o desaparecimento da perspectiva quando não há mais mundo externo a projetar. Isso ocorre, pois, se a perspectiva é a expressão da relação entre duas instâncias, uma delas o homem, a outra, o mundo, e se a insegurança nos valores externos apresenta-se em declínio, há uma ruptura completa entre as duas instâncias (homem-mundo), então o que resta é apenas o fluxo da vida psíquica que absorve completamente o mundo.

No fluxo de consciência, a narração na voz do presente surge como forma de eliminar a distância entre o narrado e o narrador. Nesse caso, a “reminiscência transforma o passado em atualidade” para “apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo”<sup>10</sup>. Assim o passado cronológico – que também traz configurações espaciais e o conhecimento de uma determinada verdade – torna-se inviável, pois o eu do passado torna-se objeto para o narrador, distanciado, portanto, concreto.

Raimond<sup>11</sup> define o fluxo de consciência como a preocupação em comunicar não um fato, mas o pensamento conforme surge à mente da personagem. Desse

---

5 ADORNO, 2012, p. 55.

6 DUJARDIN apud CANNONE, 2001, p.26.

7 ADORNO, 2012, p.59.

8 Idem, p.60.

9 ROSENFELD, 1996.

10 Idem, p.92.

11 RAIMOND, 1966.

modo, as associações de ideias substituem a ordem da narração. Futuro, passado e presente se confundem, e os pensamentos estão misturados a sensações provocadas pelo mundo exterior. Ele endossa a visão de Dujardin, para quem o fluxo de consciência, que ele intitula “monólogo interior”, tem como primeiro objetivo suprimir a intervenção aparente do narrador e permitir à personagem exprimir-se ela própria.

Essa ausência de um ente organizador do discurso, denominado por Raimond de “Deus onisciente e ordenador que funda a realidade”<sup>12</sup>, enfraquece a sensação de solidez na realidade exterior e provoca a impressão de que não há mais realidade ou que ela não passa de um mito forjado por nossos sentidos.

Por meio de uma visada social, o historiador Christopher Lasch afirma que o fluxo de consciência compreende romances

[...] nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um “eu” anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada...usurpou o papel do herói (e ao mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, reflexos, quididades ou dependências desse “eu” todo poderoso<sup>13</sup>.

No entanto, para ele, esse “eu’ todo-poderoso’ já não é mais forte. E o movimento para dentro de si não passa de um recuo necessário à sobrevivência do homem mutilado, sem apoio externo para seu agir e sentir, escondido em si mesmo na tentativa de escapar da insegurança do mundo em “tempos difíceis”.

Por “tempos difíceis” ou “época terminal” está contida a ideia de um tempo no qual “vige a incerteza quanto à identidade das pessoas e das coisas, cujo resultado apresenta uma realidade fragmentada ante a qual se põe um “eu mínimo”<sup>14</sup>, recortado e sitiado, às voltas com um psiquismo sem amparo na solidez da realidade concreta”<sup>15</sup>. Apoiando-se em Benjamin (1994) e Adorno (2012), Lasch afirma que a sobrevivência em um mundo mutilado do pós-guerra e da indústria cultural estabelece uma relação de insegurança no indivíduo, que passa a buscar na sua interioridade o refúgio para as ameaças do meio externo.

Nesse sentido, Lasch aponta para um *recuo em direção ao eu*. A expressão refere-se ao movimento da arte e da literatura em direção à interioridade das personagens, as quais não encontram na realidade exterior apoio e/ou referências

---

12 Idem, p.274.

13 LASCH, 1986, p.140.

14 Por eu-mínimo podemos entender o indivíduo apartado do mundo que o rodeia, estranho à realidade instituída, alienado e com pouco espaço de atuação e autorrealização.

15 SILVA, 2009, p. 12.

para o agir e o sentir. Desse modo, surge uma literatura que trilha os caminhos do narcisismo, que tem na estrutura psíquica um local de fuga ao sentimento de impotência diante da realidade externa e das incertezas do futuro.

Sem o esteio das verdades universais, a origem do *recuo em direção* ao eu encontra-se no indivíduo em sua solidão, no ser humano sitiado, que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas experiências, no homem às voltas com seus dilemas, que não encontra eco nas experiências vividas por outrem e a quem ninguém pode aconselhar.

Essa fragilidade diante do mundo é o que leva Lasch a afirmar que “Sob assédio, o eu se contrai num núcleo defensivo, em guarda frente à adversidade”<sup>16</sup>. A partir desse pensamento, Silva afirma que diante da insegurança no mundo, “resta ao indivíduo refugiar-se em si mesmo, como proteção contra a instabilidade”<sup>17</sup>. Declara também que esse “refúgio no interior de si mesmo enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior”<sup>18</sup> transforma-se em forma literária, referindo-se mais especificamente sobre a ficção do fluxo de consciência. Silva respalda-se em Lasch, Adorno e Rosenfeld, que anteriormente apontaram para essa direção.

Lasch afirma que “o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu”<sup>19</sup>. Aquele que vive em tempos difíceis ou em época terminal é incapaz de ser sujeito de uma narrativa, pois perante o mundo não se vê como sujeito. A arte criada por um eu-mínimo deverá ser, portanto uma “arte-mínima” e, nas palavras de Silva, “única adequada a representar a vida danificada numa época terminal”<sup>20</sup>.

O minimalismo do qual Lasch trata diz respeito à convicção de que a arte somente pode existir por meio de uma radical restrição do seu campo de visão. Nesse sentido, não se refere a nenhum estilo particular, podendo mesmo assumir várias formas de expressão<sup>21</sup>. A narrativa introspectiva é um dos

---

16 LASCH, 1986, p. 9.

17 SILVA, 2009, p. 13.

18 Idem, p.16.

19 LASCH, Op. cit, p. 85.

20 SILVA, Op. cit, p.16.

21 Outra forma de expressão deriva da quantidade de informações despejadas diariamente pelos meios de comunicação. Na era da indústria cultural, o “vômito” de palavras e imagens funciona como droga controladora de uma população viciada no fluxo de informações visuais, sonoras, auditivas. A tentativa de eliminação da subjetividade, ou seja, o surgimento de uma narrativa da exterioridade a partir dos anos 1950 é resposta a esse momento. A literatura incorpora esse sujeito que habita o mundo administrado, a sociedade da cultura de massa, ao ritmo acelerado das informações e tecnologias e que não consegue refugiar-se em sua interioridade porque perdeu sua autonomia, seu poder crítico e passa a viver uma existência alienada. A eliminação da subjetividade é tendência oposta à escrita do fluxo de consciência, no entanto, trazem em comum um “eu” nada poderoso, que não encontra na experiência coletiva o alívio para suas aflições.

possíveis caminhos quando encontra no indivíduo a possibilidade de afirmar sua contrariedade em relação ao mundo exterior e de questionar a realidade. A incerteza da resposta, contudo, é geradora de novas angústias que lançam a personagem a uma ainda maior necessidade de questionamento e busca.

Em *Notas de literatura I* (2012), Adorno afirma que a reificação das relações humanas devido à “standardização” do gosto e dos hábitos provocada pela indústria cultural instaura uma crise na linguagem na qual se incorpora a própria alienação como meio estético para o romance:

[...] O romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo<sup>22</sup>.

Segundo o teórico alemão, a crise da linguagem se anuncia desde a crise do positivismo e é sentida em outros meios artísticos. No caso do romance, sua emancipação foi limitada pela própria linguagem escrita, uma vez que esta “ainda o constringe à ficção do relato”<sup>23</sup>.

Para Adorno, Joyce obteve êxito ao vincular a crise do realismo a uma “revolta contra a linguagem discursiva”. É sua rebelião contra a linguagem que permite um avanço em termos literários, especialmente quando se desintegra a “identidade da experiência” trazida pelo narrador e em que a narração tradicional passa a ser recebida com ceticismo. A matéria e a forma comunicadas, na visão do teórico, foram modificadas a fim de incorporarem as angústias dos tempos modernos.

Vai ao encontro dessa ideia Beatriz Sarlo ao falar sobre “modos de subjetivação do narrado”<sup>24</sup>. Tais modos refletem as mudanças formais que a literatura adotou

---

22 ADORNO, 2012, p. 57-58.

23 ADORNO, 2012, p. 56.

24 SARLO, 2007.

a partir da crise do romance nos finais do século XIX. Para ela, esse processo se inicia com a introdução da primeira pessoa de maneira mais incisiva no texto literário e com o uso mais acirrado do discurso indireto livre.

Os modos de subjetivação do narrado encerram o crescente interesse pelos sujeitos “normais”, capazes de protagonizar pequenas transgressões na vida cotidiana, quer seja no pensamento ou em pequenas ações, como usar em casa instrumentos do trabalho:

Esses atos de rebelião cotidiana [transgressões do sujeito comum], as “tretas do fraco”, como escreve De Certeau, haviam ficado invisíveis para os eruditos que fixaram a vista nos grandes movimentos coletivos – quando não só em seus dirigentes –, sem descobrir nas dobras culturais de toda prática o princípio de afirmação da identidade, invisível na ótica que definia uma “visão do passado” em que não havia interesse pela inventividade subalterna, e portanto, nesse círculo vicioso de método, não era capaz de observá-la. Os *novos* sujeitos [...] são esses “caçadores furtivos” que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida, cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos [...] <sup>25</sup>.

É de certa maneira o que se passa em *Ulysses* (1922) ou *Mrs Dalloway* (1925) ao terem retratado 24 horas da vida de sujeitos prosaicos, na tentativa de captar o mundo segundo suas impressões, de apreender a realidade que lhes transcende. Não transgridem no sentido material de levar para casa as ferramentas do patrão, mas a invasão de suas interioridades evidencia um desalinhamento com o grupo social a que pertencem, exibe um pensamento dissonante das atitudes que apresentam em sociedade, o que revela uma inquietação sufocante.

Segundo Belinda Cannone<sup>26</sup>, “A literatura nos faz apreender o que é o mundo e o que é o sujeito”<sup>27</sup>. Podemos daí inferir que, se em alguma medida a literatura é a representação do sujeito e seu mundo, o recuo em direção ao eu de Lasch ou a invasão da interioridade, para Tadié, culminou na criação de novas formas do fazer literário.

O narrador que passa a refletir um mundo em estilhaço no qual ele próprio se enxerga desse modo corrobora a consolidação da subjetivação do narrado, que

---

25 SARLO, 2007, p. 15-16.

26 CANNONE, 2001, p. 01

27 Tradução nossa do original: la littérature nous apprend ce que c'est que le monde et ce qu'y être sujet [...].

leva à criação da ficção do fluxo de consciência. Trata-se de um momento no qual os valores são transitórios e incoerentes e a única certeza que se tem é de que o indivíduo não mais goza de uma posição divina. As obras, portanto, “exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura”<sup>28</sup>.

A “incorporação da representação dos movimentos da consciência” inicia pelo abalo da sucessão temporal. Quando Joyce, Gide, Faulkner e muitos outros fundem passado, presente, futuro, trata-se de uma nova experiência que fala da situação do sujeito no mundo, mesmo quando não se pretende fazê-lo. O fluxo de consciência, como forma literária, assinala não apenas temática, mas também estruturalmente, a mudança do pensamento e a discrepância entre o tempo cronológico e o tempo na mente.

Fluxo de consciência como procedimento narrativo

Domínio do pensamento íntimo e pré-consciente, o fluxo de consciência constitui-se como tentativa de reproduzir os pensamentos na ordem aleatória que chegam à personagem, respeitando o fluxo ininterrupto de suas ideias e sensações. Desse modo, como efeito de escrita, o texto, aparentemente não apresenta encadeamento lógico dos processos mentais, tampouco há pensamento inteiramente acabado.

Em outras palavras, a fim de descrever o conteúdo exato da consciência, como sensações, emoções, pensamentos ou lembranças ligadas também a percepções externas, reflexões e associações, é necessário representar um conteúdo cujo efeito, quando aplicado à escrita, dê a impressão de disjuncto e ilógico que se encontre, de alguma maneira, encadeado num fluxo de palavras, de imagens e de ideias.

A partir do momento em que não se visualiza uma ideia completa, fixa, acabada, mas, ao contrário, pensamentos aleatórios, desconexos, interrompidos e retomados ao sabor da mente, abre-se uma nova forma de ver o mundo, composta de fragmentos – uma visão caleidoscópica que busca apreender a realidade.

Assim, representar a consciência é buscar plasmar o aspecto descontínuo e essencialmente particular da consciência pré-verbal, ou seja, aquela em que os processos do pensamento “não são deliberadamente peneirados para comunicação direta”<sup>29</sup>. O resultado dessa representação é uma textura imperfeita e aparentemente incoerente dos processos psíquicos.

No estado que antecede a elaboração racional da mente, ou seja, que diz respeito “aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional”<sup>30</sup>,

---

28 ROSENFELD, 1996, p. 86.

29 HUMPHREY, 1976, p. 69.

30 Idem, p.03.



lembranças, pensamentos e sentimentos não aparecem em cadeia, mas em fluxo, o que torna a textura mental quase inapreensível. Por isso a grande contradição dessa forma narrativa encontra-se justamente no aspecto intraduzível da psique, pois sua essência incoerente, descontínua, móvel no tempo e espaço deve ser comunicada.

Em Woolf, por exemplo, observamos a construção de uma arquitetura textual a partir de ciclos naturais, como é o caso de *Mrs. Dalloway* (1925) diante das badaladas do *Big Ben*. Em *Ulysses* (1922), não apenas as 24 horas de errâncias das personagens cotejam as aventuras de Odisseu, de Homero, como Joyce lança mão de procedimentos formais tais quais onomatopeias e corte de palavras para simbolizarem as errâncias do próprio pensamento. *Finnegans Wake* (1939), segundo Cannone (2001), é a aplicação limite desse princípio de poesia ao romance.

No caso dos autores em questão, é possível observar que, como o desfiar do pensamento não obedece a uma temporalidade linear de acontecimentos e períodos, a intriga do texto, a partir de então sua própria linguagem, não poderá se situar fora do ritmo, dos ecos, das repetições.

Ao refletir sobre características literárias em escritores como Virginia Woolf, James Joyce, Dorothy Richardson, William Faulkner, entre outros, Humphrey classifica-os como autores de romances do fluxo de consciência, em oposição a Marcel Proust, pois em *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) o escritor “somente se ocupa do aspecto rememorativo da consciência. Proust estava propositalmente recapturando o passado com finalidades de comunicação; portanto, não escreveu um romance de fluxo de consciência”<sup>31</sup>.

A metáfora do *iceberg* é usada para explicar o conteúdo dos romances do fluxo de consciência em comparação aos romances psicológicos. Para Humphrey<sup>32</sup>, estes últimos ocupam-se da fração exposta do *iceberg*, enquanto os primeiros, da parte submersa: “Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg – todo o *iceberg* e não apenas a pequena parte que fica à superfície. A ficção do fluxo de consciência está, com base nesta comparação, preocupada com a parte que fica abaixo da superfície”<sup>33</sup>.

Na visão de Robert Humphrey (1976), o fluxo de consciência por si só não é uma técnica. É, antes de tudo, um tipo de ficção que incorpora uma nova dimensão na escrita, a qual exige o uso das mais variadas técnicas ficcionais.

---

31 Ibidem, p.4

32 HUMPRHEY, 1958, p.04

33 Tradução nossa do original: Let us think of consciousness as being in the form of an iceberg – the whole iceberg and not just the relatively small surface portion. Stream-of-consciousness fiction is, to follow this comparison, greatly concerned with what lies below the surface.

A associação de ideias é um importante procedimento para a representação da consciência, pois permite revelar a incoerência e a descontinuidade da mente, bem como seu caráter de intimidade. O que a define é o poder que tem uma coisa de sugerir outra por meio de associações de qualidades, quer sejam elas contrastantes ou similares.

Assim, determinado perfume pode remeter uma personagem a certas lembranças involuntárias; da mesma maneira, uma lembrança pode se vincular a outra lembrança completamente distinta ou despertar projeções futuras. A lógica associativa é de caráter privado, inconsciente, inclusive para a personagem que a produz. As lembranças saltam de uma a outra sem que, muitas vezes, seja possível estabelecer o elo entre elas.

As associações de ideias estão presentes em toda a literatura de fluxo de consciência. Além delas, para capturar o conteúdo psíquico, Humphrey nos aponta quatro técnicas primárias: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, a descrição feita por um narrador onisciente e o solilóquio. Seus estudos acerca do tema são bastante elucidativos e detalhados quanto à conceituação e descrição das técnicas.

O monólogo interior é a técnica mais usada na composição de romances em fluxo de consciência. A personagem não se direciona ao leitor ou a qualquer outra personagem, tampouco sua fala busca elucidar ou facilitar a leitura, é como se o pensamento fosse captado em pleno andamento, escusando-se de qualquer explicação. Há um “elemento de estudada incoerência”, ou seja, o vago e o impreciso são características essenciais nessa técnica.

A diferença entre o monólogo interior direto e indireto é que o primeiro (*direct interior monologue*) não possui interferência do narrador. É o pensamento “cândido”, sem verbos *dicendi*, sem nenhuma explicação ou comentário externo. A candura do pensamento e a ausência de explicação do narrador dificultam o entendimento dos acontecimentos. No entanto, esta é a técnica que mais se aproxima do que seria a captação da consciência pré-verbal no momento mesmo em que surge, o da enunciação. O monólogo interior direto mais famoso é o de Molly Bloom, nas extensas páginas finais de *Ulysses*:

[...] o sol brilha para você ele me disse no dia em que estávamos deitados entre os rododendros no cabo de Howth com seu terno de tweed cinza e seu chapéu de palha no dia em que eu o levei a se declarar sim primeiro eu lhe dei um pedacinho de doce de amêndoa que tinha em minha boca e era ano bissexto como agora sim há 16 anos meu Deus depois daquele longo beijo quase perdi o fôlego sim ele disse que eu era uma flor da montanha sim

certo somos flores todo o corpo da mulher sim foi a única coisa verdadeira que ele me disse em sua vida e o sol está brilhando para você hoje sim por isso ele me agradava vi que ele sabia ou sentia o que era uma mulher e tive a certeza de que poderia sempre fazer dele o que eu quisesse e dei-lhe todo prazer que pude para levá-lo a me pedir o sim e eu não quis responder logo só fiquei olhando para o mar e para o céu pensando em tantas coisas que ele não sabia [...]³⁴.

Nas palavras de Humpfrey³⁵, o trecho final de *Ulysses* é “talvez o mais famoso e certamente o mais extenso e mais bem-sucedido monólogo interior”. Ele apresenta o passeio dos pensamentos de Molly Bloom, que está na cama. Ela havia acordado com a chegada tardia do marido, Leopold.

É preciso destacar que Molly está sozinha no momento do diálogo, pois Leopold dorme a seu lado. Não há, portanto, ouvinte na cena. Os elementos de incoerência e fluidez são enfatizados pela completa ausência de pontuação ou de introdução às personagens e eventos aos quais ela se refere. A interrupção de uma ideia por outra mostra como seu pensamento surge num fluxo, e não encadeado como em uma corrente. À medida que o monólogo progride, atinge graus mais baixos da consciência, o discurso se torna, portanto, ainda menos preciso até que Molly finalmente adormece e o romance termina.

O monólogo interior indireto (*indirect interior monologue*) mostra o pensamento da personagem como se ele saísse diretamente de sua consciência. Contudo, é um narrador onisciente que nos apresenta esse material psíquico. Ele tece comentários e descrições que guiam o leitor através da consciência da personagem. No tocante a outras características, não há diferença essencial entre os monólogos interiores. É importante ressaltar que embora haja a presença de um narrador na cena, ele busca retratar a qualidade fundamental da mente, com suas peculiaridades e processos psíquicos.

A presença constante do narrador permite explorar elementos descritivos e maior coerência, unidade e fluidez, como aponta o excerto acima. No entanto, não se pode esquecer de que seu objetivo é atingir a representação do material pré-verbal produzido na mente da personagem. Portanto, uma maior organização do discurso em relação ao monólogo interior direto não exclui a qualidade imprecisa, desconexa e particular da psique humana. Um exemplo é a obra *Mrs. Dalloway*, da qual seguem abaixo suas primeiras linhas:

Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores.

---

34 JOYCE, 2012, p. 96

35 HUMPRHEY, 1958, p. 26.

Pois Lucy estava com todo o serviço programado. Iam retirar as portas dos gonzos; os homens da Rumpelmayer's estavam para chegar. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como de encomenda para crianças na praia.

Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonzos, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton. Que fresco, que calmo, mais tranquilo do que este, claro, era o ar de manhã cedo; como o tapa de uma onda; o beijo de uma onda; frio e cortante e mesmo assim (para uma mocinha de dezoito anos, como era na época) solene, sentindo, como sentiu ali de pé à porta aberta, que algo prodigioso estava para acontecer; olhando as flores, as árvores com a névoa se dissipando e as gralhas subindo e descendo; de pé, olhando, até que Peter Walsh falou: “Cismando entre as plantas?” – foi isso? – “Prefiro gente a couves-flores” – foi isso? Deve ter falado durante o jejum num dia em que ela saiu à varanda – Peter Walsh. Estava para voltar da Índia num dia desses, em junho ou julho, não lembrava bem, pois as cartas dele eram prodigiosamente insípidas; eram seus ditos que a pessoa lembrava; os olhos, o canivete, o sorriso, o jeito irritadiço e, quando milhões de coisas tinham desaparecido totalmente – que estranho! –, alguns ditos como aquele das couves<sup>36</sup>.

Na comparação entre o trecho anterior com o monólogo de Molly Bloom podemos observar como o excerto de Woolf aparenta maior clareza. Isso ocorre, pois há no texto de Woolf certa continuidade nos pensamentos (“Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores. Pois Lucy...”) Além disso, os verbos *discendi*, como em “Mrs. Dalloway disse...” ou em “Além disso, pensou Clarissa Dalloway...” auxiliam na construção da coerência.

É preciso considerar, todavia, que no trecho destacado há um estudado elemento de incoerência devido às vagas referências a momentos (“para uma mocinha de dezoito anos, como era na época”), a lugares (Bourton) e a pessoas (Lucy, Peter Walsh). Além disso, o uso do discurso indireto livre parece diminuir a presença do narrador para colocar diante do leitor o pensamento de Clarissa Dalloway, produzindo a sensação de que o pensamento se manifesta diretamente da personagem (“Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonzos, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton...”).

---

36 WOOLF, 2013, p.05.

Duas outras técnicas são também usadas para a construção dos romances em fluxo de consciência, a descrição feita por um narrador onisciente (*description by an omniscient author*) e o solilóquio (*soliloquy*). Humphrey chama atenção para o fato de que essas duas técnicas não são específicas do século XX, tendo sido encontradas em diversos momentos da história literária.

A descrição feita por um narrador onisciente é bastante familiar, pois a onisciência é um dado muito antigo e sempre aceito pelos leitores. Essa técnica, portanto, não prescinde do narrador em terceira pessoa e, mais do que isso, não pretende disfarçar a sua presença, como acontece no monólogo interior indireto. Ao invés de acontecimentos externos, descrições de paisagens ou ações, o material narrado é a consciência das personagens.

De acordo com Humphrey, em todos os volumes de *Pilgrimage*, Dorothy Richardson emprega a descrição feita por narrador onisciente. Mas é um procedimento também encontrado em certas passagens de Woolf, Faulkner e Joyce, pois é usualmente combinada com outras das técnicas do fluxo de consciência:

O pequeno choque fez com que sua mente fosse sentindo ao longo da estrada que eles tinham acabado de deixar. Ela considerou sua longura ininterrompida, as suas lojas, a sua ausência de árvores. A larga avenida, ao longo da qual eles agora começavam a seguir, repetia-a numa escala mais ampla. Os passeios eram largas calçadas a que se chegava na estrada por degraus de pedra, em número de três. As pessoas que passavam por elas não se pareciam com ninguém que ela conhecesse. Eram todas semelhantes. Eram... ela não encontrava nenhuma palavra para a estranha impressão que lhe faziam. Coloria todo o bairro através do qual elas tinham vindo. Era parte do novo mundo ao qual ela tinha prometido ir a 18 de setembro. Era já o seu mundo, e ela não tinha palavras para ele. Não seria capaz de transmiti-lo a outros. Estava seguro de que sua mãe não o tinha percebido. Precisava tratar com ele sozinha. Tentar falar a seu respeito, mesmo com Eva, exauriria a sua coragem. Era o seu segredo. Um estranho segredo para toda a sua vida como Hanover tinha sido. Mas Hanover era bonita [...] <sup>37</sup>.

Procedimentos narrativos e descritivos são empregados em abundância, por isso o discurso torna-se mais organizado. Essa é a diferença essencial em

---

37 RICHARDSON apud CARVALHO, 1981, p. 59.

relação ao monólogo interior indireto. No caso do monólogo, a não organização do material psíquico é mais evidente, haja vista que o narrador se comporta como uma espécie de médium da mente das personagens, ou seja, sua presença é minimizada em benefício da representação e de uma visão mais pura dos processos mentais.

O discurso indireto livre implica o estreitamento entre a linguagem usada pelo narrador e a linguagem da personagem focalizada. É por esse motivo que no monólogo interior indireto o leitor muitas vezes não percebe a mediação de uma terceira pessoa. No caso da descrição feita por narrador onisciente, a apresentação dos pensamentos é feita pela linguagem do narrador, mesmo que ela não coincida com a da personagem.

O solilóquio é a técnica por meio da qual a consciência da personagem é apresentada diretamente dela para o leitor sem contar com a presença do narrador. Contudo, há a suposição de pelo menos um ouvinte, o que torna o discurso ainda mais organizado em relação às técnicas anteriores. Segundo Humphrey, o solilóquio não atinge níveis de consciência tão baixos quanto aqueles alcançados pelo monólogo interior direto.

Na comparação entre solilóquio e monólogo interior direto, que também é narrado em primeira pessoa, percebemos uma grande distinção entre as técnicas no que diz respeito ao objetivo: o solilóquio comunica emoções e ideias, todavia está sempre relacionado a enredo e ação; por outro lado, o monólogo interior busca representar essencialmente os processos psíquicos e por isso é despido de intrigas.

Sua diferença para o solilóquio encontrado no drama consiste na diversidade de situação e na debilidade de coesão lógica que a expressão de ideias e emoções encerra. O uso do solilóquio, como técnica para a ficção do fluxo de consciência, deu-se tardiamente em relação às outras (aproximadamente 15 anos de diferença de Richardson, Joyce e Woolf) com a publicação de *As I lay dying*, de Faulkner (1930) e *The waves*, de Woolf (1931). Tal distanciamento temporal possibilitou alterações no modo de representação do fluxo de consciência:

As técnicas de apresentação do fluxo de consciência desenvolveram-se muito nos últimos quinze anos. Este desenvolvimento deveu-se parcialmente ao estímulo do grande interesse em análises psicológicas, parcialmente ao domínio das técnicas apresentadas em *Ulysses* e em grande medida pelo surgimento de romancistas que reconheceram o valor da representação da consciência pré-verbal, mas que também visavam utilizar as vantagens do enredo e

ação das narrativas tradicionais<sup>38</sup>.

Os romances que utilizam o solilóquio representam uma bem sucedida combinação entre fluxo de consciência e ação externa:

Por isso fica aí fora, bem embaixo da janela, serrando e pregando o maldito caixão. Exatamente onde ela pode vê-lo. Onde todo o ar que ela aspira está cheio de suas marteladas e dos gemidos da serra, onde ela pode vê-lo dizendo “Veja. Veja que caixão bom estou fazendo para você.” Eu lhe disse para trabalhar em outro sítio.” E lhe disse mesmo: “Meu Deus, você quer vê-la aí dentro?”. Igual ao tempo em que ele era pequeno e ela disse que, se tivesse adubo, tentaria cultivar algumas flores, e ele apanhou a cesta de pão e trouxe-a, da estrebaria, cheia de estrume<sup>39</sup>.

Embora se possa encontrar no trecho anterior mais coerência e clareza que nas outras técnicas, é possível destacar os elementos que caracterizam o fluxo de consciência. O início desse trecho, por exemplo, é também o início de uma sessão (*Jewel*). Não há prévia contextualização do fato narrado, que se inicia diretamente com “Por isso fica aí fora, bem embaixo da janela, serrando e pregando o maldito caixão”.

Além disso, algumas orações estão arranjadas de forma a transmitir os pensamentos da personagem tal qual eles se originaram em sua mente. Um exemplo é “Igual ao tempo em que ele era pequeno e ela disse que, se tivesse adubo, tentaria cultivar algumas flores, e ele apanhou a cesta de pão e trouxe-a, da estrebaria, cheia de estrume”, trecho no qual observamos a associação de ideias, mas também uma organização sintática que procura a oralidade.

Em *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*, Alfredo Leme Coelho de Carvalho<sup>40</sup> saúda os estudos de Humphrey. Para ele, o fluxo de consciência está ligado à focalização, sendo, na realidade “a especialização de um determinado modo de foco narrativo” que visa à “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”.

Partindo da divisão das técnicas basilares propostas por Humphrey (monólogo interior direto e indireto, descrição feita por um narrador

---

38 Tradução nossa do original: Th e techniques for presenting stream of consciousness had developed much in those fi fteen years. Th is development was partly from the stimulus of growing interest in psychoanalysis, partly from the masterful display of techniques in Ulysses, and greatly from the emergence of novelists who recognized the value of depicting prespeech consciousness, but who wanted also to utilize the advantages of the traditional novel of plot and action. (HUMPHREY, 1958, p. 38.)

39 FAULKNER, 1978, p.20-21

40 CARVALHO, 1981, p. 51.

onisciente e solilóquio), propõe uma nova classificação: monólogo interior livre, monólogo interior orientado, descrição por autor onisciente, solilóquio e impressão sensorial.

O monólogo interior livre é muito semelhante ao monólogo interior direto. Carvalho o descreve como o discurso que apresenta a mínima interferência do autor. Considera o monólogo de Molly Bloom exemplar dessa técnica, no entanto, busca extrair exemplos da literatura brasileira. O excerto seguinte foi retirado de *As meninas*, de Lygia Fardes Telles:

Era ir pensando na rotina do dia: banho. Ginástica. O certo seria fazer a ginástica antes mas devia estar com a pressão baixa, precisava de água quente para o estímulo inicial. Embora passageiro. ‘Ai meu pai’. Almoço com a mãe, como estaria ela? Péssima, naturalmente. Não esquecer de pedir a chave do carro, dia-sim dia-não Lia vinha pedir aquela chave, por sorte a mãe era vagotônica, não lembrava que já tinha emprestado na véspera. ‘Queira Deus que Lião não seja metralhada dentro dele’. Faculdade. Fabrizio devia estar por lá atizando a greve. Laçá-lo para um cinema, festival Greta Garbo, ih, paixão por essa mulher<sup>41</sup>.

Há uma diferença entre o conceito de Humphrey e o de Carvalho no que tange à interferência do autor. Para o brasileiro, o monólogo interior livre pode não se desfazer completamente da figura do narrador, que surge aqui ou ali de maneira muito sutil por meio do discurso indireto livre, como na primeira frase do excerto “Era ir pensando na rotina do dia: banho”. De maneira geral, o leitor não deve percebê-lo, pois sua presença é pontual e pequena.

Monólogo interior orientado é o monólogo interior indireto de Humphrey<sup>42</sup>. Apresenta a consciência por meio de um narrador, que deve usar marcas estilísticas que caracterizem o pensamento da personagem. Optou pela diferença de nomenclatura a fim de evitar uma denominação menos “precisa e sujeita a objeções”. Exemplifica a técnica o trecho de “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, de Clarice Lispector:

Seus olhos de novo fitaram aquela rapariga que, já d’entrada, lhe fizera subir a mostarda ao nariz. Logo d’entrada percebera-a sentada a uma mesa com seu homem, toda cheia dos chapéus e d’ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! –, vai ver que nem casada era, e a ostentar

---

41 TELLES, 1974, p. 94.

42 HUMPHREY, 1958, p. 55.



aquele ar de santa. E com seu rico chapéu bem posto. Pois que bem lhe aproveitasse a beatice! e que se lhe não entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio de atenções, o finório: e o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas<sup>43</sup>.

O discurso indireto livre é usado em abundância, como nas frases “[...] toda cheia dos chapéus e d’ornatos, loira como um escudo falso, toda santarrona e fina – que rico chapéu que tinha! [...]”, “[...] vai ver que nem casada era, e a ostentar aquele ar de santa.” “E com seu rico chapéu bem posto. Pois bem lhe aproveitasse a beatice! e que se lhe não entornasse a fidalguia na sopa! As mais santazitas eram as que mais cheias estavam de patifaria. E o criado de mesa, o grande parvo, a servi-la cheio de atenções, o finório [...]”. Mas o narrador se faz presente por meio da terceira pessoa “Seus olhos [...]”, “[...] lhe fizera subir a mostarda [...]”, “[...] percebera-a sentada a uma mesa [...]” e por meio da conjugação do pretérito imperfeito em “[...] o homem amarelo que a acompanhava a fazer vistas grossas”, indicando discurso reportado.

O solilóquio, como em Humphrey, pressupõe uma audiência ao apresentar o fluxo de pensamentos sem interferência de uma voz mediadora, como observamos no excerto a seguir, retirado de *Avalovara*, de Osman Lins (1924-1978):

Ajoelhado no tapete, descalço os sapatos [da amada], descalço-os e beijo os pés recurvos, pequenos, cavados nas plantas. As unhas esmaltadas luzem sob as meias transparentes. Tomo nas mãos os seus pés, os dois (ela, no sofá, meio curvada afagando-me a cabeça) e descanso o rosto sobre eles. Nascem e abrem-se, nos pés, dentro dos pés, entre os ossos finos, violetas invisíveis: sinto-as. [...] A quem pertencem, realmente, estes pés sob meu rosto e dentro dos quais ouço vozes? Ela repete meu nome, docemente: “Abel! Abel!”<sup>44</sup>.

O parágrafo apresenta um narrador que, ao relatar uma atitude de carinho para com a mulher amada, não deixa de dar pistas ao leitor, como o local em que a mulher amada repousa, a posição em que ela se encontra. No entanto, suscita sensações (as violetas que se abrem nos pés) e questionamentos (a quem de fato pertenceria o pé acariciado) ainda pouco palpáveis para serem entendidos a partir de uma perspectiva externa.

---

43 LISPECTOR, 1974, p. 16-17.

44 LINS, 1975, p. 17.

Todavia, ao se comparar o discurso anterior com o excerto de “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, em que Lispector emprega, segundo Carvalho, o monólogo interior orientado, percebemos no excerto de Lins uma maior clareza, como se houvesse a preocupação em organizá-lo para o leitor. A indicação entre parênteses, por exemplo, poderia ser vista como uma didascália, orientando a leitura.

Descrição por autor onisciente tampouco difere da técnica de Humphrey. Neste, apresenta os pensamentos de uma personagem por meio de um narrador onisciente que ao fazê-lo, utiliza linguagem própria e não o estilo da personagem:

O homem nada poderia fazer senão esperar que a primeira penumbra lhe revelasse um caminho. Enquanto isso poderia dormir no chão que, distanciado pelas trevas, lhe pareceu inalcançável. Já não mais atizado pelo perigo, desaparecera a sagacidade que lhe seria agora apenas um entrave. E de novo o embrutecimento suave o dominava. O chão era tão longe que, abandonando o corpo, este por um instante experimentou a queda no vácuo. Mal porém tocara numa terra que a seus pés se esquivara, e esta instantaneamente se desencantou em algo resistente, cujas rugas estáveis pareciam as do céu da boca de um cavalo. O homem estirou as pernas e encostou a cabeça. Agora se imobilizara, o ar afiara-se e doía extremamente limpo. O homem não estava com sono mas no escuro não saberia o que fazer da grande vigília. Além do mais não tinha assunto<sup>45</sup>.

As técnicas apresentadas por Carvalho são muito semelhantes, com exceção da impressão sensorial. Esta busca captar apenas as sensações provocadas na personagem, sem se ater a reflexões, memórias ou quaisquer outros movimentos da consciência:

[...] edifícios cinzentos erguendo-se em ambos os lados, sentindo-se para longe na distância que chegava – ângulos nítidos contra o céu... amaciados ângulos de edifícios contra outros edifícios... altos ângulos moldados moles como miolo de pão, com profundas sombras inferiores... trepadeiras engastando-se em balões... tiras de flores de janela através dos edifícios, escarlates, amarelas, ascendendo; uma confusão de branco e cor de alfazema ao longo de uma amurada que se curvava... uma camada de verde trepadeira subindo em uma frontaria de casa pintada de

---

45 LISPECTOR, 1970, p. 16.

branco... Sons de coisas próximas e visíveis listadas e entalhadas à proporção que se moviam, conduzindo para sons distantes sem traço... soando juntos<sup>46</sup>.

O trecho anterior, retirado de *Pilgrimage*, é uma descrição do impacto que a cidade provoca na personagem. As impressões são traduzidas plasticamente, por isso o destaque para cores, sons, cheiros. Carvalho<sup>47</sup> aponta para o fato de que, nessa técnica, a personagem deixa-se levar unicamente por sensações e, desse modo, sua mente assume uma posição passiva, absorvendo o seu entorno sem, no entanto, refletir a respeito dele: “No monólogo interior [...] a mente é ativa; [...] ela trabalha em direção a ideias e pensamentos abstratos. Na impressão sensorial, a mente é mais ou menos passiva; ocupa-se meramente em perceber impressões concretas dos sentidos”.

## Considerações finais

O debate em torno do fluxo de consciência é inesgotável. Acreditamos, no entanto, ter apresentado as principais questões que circundam o assunto por meio de diversas perspectivas – Carvalho, Cannone, Humphrey, Lasch, Adorno, Tadié, Raimond, Rosenfeld. Para além de técnicas narrativas, buscamos demonstrar que a literatura absorveu as transformações do homem e as utilizou, para além de subsídio temático, como esteio para a criação de novas formas.

Para além das técnicas narrativas, o que buscamos chamar atenção é o fato de que a narração do fluxo de consciência é fruto da solidão, do recuo radical em direção a uma interioridade sem limites. Traduz em valor literário as contradições de um tempo que coloca em xeque o projeto iluminista e positivista, que mostra seu desencantamento com as verdades absolutas, que se deixa seduzir pela nova percepção do tempo, pela descoberta da psicologia, pelo advento de tecnologias. A percepção de mundo é atomizada em subjetividades infinitas.

As escolhas formais estão imbuídas da história, a despeito de, às vezes, parecerem não manifestar nenhuma realidade objetiva. Nas palavras de Canonne<sup>48</sup>, as formas literárias “revelam todas as vezes uma certa postura do homem no universo. E é isso que nos diz o romance, e também nos fala sobre nosso lugar no universo, nossa maneira, variável segundo as épocas, de ser sujeito da história do mundo”<sup>49</sup>.

---

46 RICHARDSON apud CARVALHO, 1981, p. 58-59.

47 CARVALHO, 1981, p. 58.

48 CANONNE, 2009, p.04.

49 Tradução nossa do original: révèlent chaque fois une certaine posture de l'homme dans

Como reveladora da postura humana, o fluxo de consciência visa plasmar o mais íntimo, revelar o homem em descoberta de si próprio ou em refúgio de uma realidade insustentável de uma “época terminal”.

A “invasão da interioridade”, a que a passagem para o século XX dá início, explorou e explora, porque segue até os dias atuais, os desvãos do pensamento. Desnudado o véu diáfano da consciência, o que se divisou foi um radical recuo em direção a um narcisismo fragmentado na subjetividade especular das personagens. A Verdade passa a ser um ínvio caminho. Mas resta ainda a tentativa de tocar a realidade interior. Esta, infinitamente pessoal, é a base da busca quixotesca daqueles que se aventuram na prática textual moderna e contemporânea.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. (Collection Perspectives Littéraires).
- CARVALHO, A. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Exped-Expansão Editorial, 1978.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others*. California. University of California press, 1958.
- \_\_\_\_\_. *O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JAMES, William. *The principles of psychology*. Chicado: Encyclopedia Britannica, INC., 1979.
- JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: Sobrevida psíquica em tempos difíceis*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Tradução de: João Roberto Martins Filho.
- LINS, Osman. *Avalovara*, 3. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1970.
- \_\_\_\_\_. Devaneio e embriaguez de uma rapariga. In.: \_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.
- PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Revista Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n.4, p.137-155, dezembro de 2007.
- RAIMOND, Michel. *La crise du Roman: les lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1966.

---

l'univers. Et c'est cela que nous dit le roman, aussi, notre place dans l'univers, notre manière, variable selon les époques, d'être sujet de l'histoire du monde.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopéia burguesa ao fluxo de consciência: a escrita literária em tempos difíceis. *Revista Investigações*, Pernambuco, v. 22, p.11-35, 2009. Disponível em: <<http://www.revistainvestigacoes.com.br//Volumes/Vol.22.N1/Investigacoes-Vol22-N1-artigo01-Reginaldo-Oliveira-Silva.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

---

# Notas sobre a construção ficcional da memória em *Diário da queda*, de Michel Laub

---

*Rejane Cristina Rocha*

Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente (Beatriz Sarlo).

## I

Publicado em 2011, *Diário da queda* é o quinto e penúltimo romance de Michel Laub, cuja estreia na literatura ocorreu em 1998 com o volume de contos *Não depois do que aconteceu*. O seu último romance, *A maçã envenenada*, publicado em 2013, foi anunciado pelo autor como a segunda obra que, juntamente com *Diário da queda* e um terceiro romance ainda não finalizado, comporia uma trilogia que marcaria, também, o encerramento de um ciclo na sua carreira de escritor, uma vez que ele não mais se dedicaria a esse gênero romanesco identificado, por ele mesmo, como “romance de formação”<sup>1</sup>.

Desde o seu lançamento, o romance *Diário da queda* tem motivado apreciações críticas de diferentes estofos, mas não é incomum que, de resenhas a artigos de maior fôlego, tais apreciações mobilizem conceitos como os de memória, autobiografia e autoficção, no intuito de investigar – às vezes, no caso das resenhas mais ligeiras, identificar – os traços que, no interior do ambiente romanesco, pudessem ser aproximados aos fatos vividos pelo escritor Michel Laub. O interesse nessa possível identificação entre os elementos episódicos que compõem a trama romanesca e fatos “vividos” por Laub e seus familiares motiva, também, um sem número de questões a respeito de ser *Diário da queda* um romance autobiográfico. Se esse interesse pode ser motivado, como afirma um entrevistador “por culpa do próprio autor” que interpõe no enredo ficcional aspectos que poderia ter “vivido”, não é ocioso questionar por que com *Maçã envenenada* a recepção foi outra, sendo o segundo romance parte da trilogia anunciada por Laub. A resposta, parcial neste momento, pode estar no fato

---

<sup>1</sup> A declaração foi dada pelo escritor, em evento realizado na Biblioteca Pública do Paraná, e noticiado pelo Jornal Candido. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=446>

de que os episódios narrados no primeiro romance terem como sustentação histórica a *Shoah* e suas terríveis consequências para os judeus do mundo todo, ou seja, um apelo e tanto, que resgataria o ficcional desse limbo da mentira ao qual a contemporaneidade e sua “vontade de verdade” parecem tê-lo lançado.

Se muitas das apreciações mais ligeiras leem o texto de Laub na chave do autobiográfico, a despeito de o escritor recusar tal designação<sup>2</sup>, outras preferem mobilizar o conceito de autoficção, tornando um pouco mais complexa a discussão. É o caso, por exemplo, de Luciana Hidalgo<sup>3</sup> que, embora admita a nebulosidade de um conceito “flutuante entre a prática criativa dos autores e o olhar científico dos teóricos, entre a leitura referencial e a leitura ficcional, o eu real e o eu fictício”, não se furta a identificar o romance de Laub, que aqui discutimos, como uma “autoficção anôminal ou nominalmente indeterminada”<sup>4</sup>, a partir dos preceitos de Serge Doubrovski, o criador do termo. Esse tipo de autoficção seria aquela em que não necessariamente o nome do personagem se identificaria ao nome do autor, mas que guardaria traços referenciais, pistas que possibilitariam a identificação personagem-autor em outros níveis.

Como se sabe<sup>5</sup>, o conceito, nascido no ambiente francófono, ainda hoje gera discussões e polêmicas em seu país de origem; discussões e polêmicas que se aprofundaram no momento em que o conceito ganhou mundo e, na opinião de Diana Klinger (2008), perdeu sua especificidade e operacionalidade teórica ao ser empregado para apreciar textos e autores tão diferentes quanto Graciliano Ramos e *Infância*, de um lado, e Washington Cucurto e *Las aventuras del Sr. Matz*, de outro.

Klinger<sup>6</sup> não recusa a pertinência do conceito de autoficção, mas problematiza o seu emprego para analisar obras que não sejam contemporâneas, isso porque, segundo a ensaísta, a especificidade do texto autoficcional se encontra na articulação de dois aspectos contemporâneos: a voracidade midiática, que demanda cada vez mais que autores – e artistas em geral – ofereçam nacos de sua personalidade e privacidade no altar das feiras, entrevistas, festivais e concursos e a compreensão do que seja essa personalidade e privacidade na era do pós-pós-estruturalismo, que prognosticou a crise do sujeito. Nas suas palavras:

---

2 A esse respeito, ver a entrevista concedida pelo escritor para a Folha de São Paulo, em 19/03/2011 (disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/890674michellaubserendeo-judaismopelaprimeiravez.shtml>) e para o suplemento “Rascunho” do Jornal A Gazeta do Povo, em maio de 2011 (disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/mercedo-descanso/>).

3 HIDALGO, 2013, p. 219.

4 Idem, p. 224.

5 Para a discussão do conceito de autoficção, consulte-se Hidalgo (2013) e Klinger (2012, 2008).

6 KLINGER, 2008, p. 18-19.

Parto da hipótese de que a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita. Assim, a autoficção se aproxima do conceito de performance, que, como espero mostrar, também implica uma desnaturalização do sujeito.

Para além da reflexão concernente ao âmbito literário, mas ainda refletindo a respeito do fenômeno que, com Nietzsche, ela identifica como sendo uma “vontade de verdade”, Jean Marie Gagnebin (2006) questiona-se a respeito das motivações relacionadas à busca pelo estabelecimento da “verdade”, que a autora julga deletéria para a ciência histórica, e que tem contaminado também as artes – o impulso histórico, autobiográfico, realista da literatura e, sobretudo, da leitura crítica que dela se faz, não seria, também, mais um sintoma dessa “vontade de verdade”? Segundo a autora, a abordagem positivista que parte da ciência histórica insiste em praticar faria submergir um aspecto essencial da História que diz respeito ao fato de que “Nós articulamos o passado, [...] nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico, mesmo com todas as dificuldades que essa tentativa levanta, das classificações de Lineu aos Métodos de Francis Ponge”<sup>7</sup>.

E articular o passado significa manejar a memória, o que torna imperativo lidar com a subjetividade e a instabilidade, abandonando a “vontade de verdade” para encontrar a verdade não nos fatos objetivamente descritos do passado, mas nos *rastros* que tais fatos imprimiram nas subjetividades:

Esse conceito de rastro nos conduz à problemática, brevemente evocada, da memória. [...] Seja sobre tabletes de cera ou sobre uma “lousa mágica” — essas metáforas privilegiadas da alma —, o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica. [...] Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão freqüentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente<sup>8</sup>.

---

7 GAGNEBIN, 2006, p. 40.

8 Idem, p. 44.



## II

Do que foi posto até este momento, assinalamos que a discussão, a respeito dos limites pouco discerníveis entre realidade e ficção, que pontua a recepção crítica de *O diário da queda* não é, propriamente, o que anima este artigo. Seria interessante sublinhar, outrossim, que, ao nosso ver, o conceito que fundamenta essa discussão – que identifica no romance de Laub traços autobiográficos ou uma performance autoficcional – e é anterior a ela, é o de memória. Memória enquanto procedimento narrativo, constituído por uma notável plasticidade do tempo ficcional que, por sua vez, mobiliza esferas de experiência distintas: histórica e subjetiva. Em outras palavras, partimos do pressuposto de que a realização ficcional do romance *O diário da queda* se organiza a partir da elaboração ficcional, narrativa, do tempo histórico imbricado ao tempo subjetivo e que o romance pode ser compreendido na chave metafórica que identifica a memória à escrita e ambas ao *rastro*. Memória e escrita garantem a presença de signos ausentes, na mesma medida em que o *rastro* exige um trabalho de decifração que está para além de sua própria existência.

É nesse sentido que o conceito de *rastro* merece atenção desde a sua significação metafórica amplamente problematizada pela filosofia. Lembra-nos Jean Marie Gagnebin que

Rastro [...] é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência [...]. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e lingüísticos —, mas sim deixados ou esquecidos<sup>9</sup>.

O narrador personagem – detetive, arqueólogo e psicanalista – decifra esses rastros, essas memórias de segundo grau<sup>10</sup>, não para determinar a verdade por

---

9 Ibidem, p. 112.

10 Remeto, aqui, à interessante reflexão promovida por Beatriz Sarlo (2005, p. 128) a respeito do conceito de “pós memória”, cunhado por Marianne Hirsch. No âmbito dessa discussão, afirma Sarlo: “esa memoria [resultante da experiência direta] puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, com fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella”.

trás delas, mas para compreender o processo da sua constituição e a forma como esse mesmo processo se articula com a sua identidade e com as suas próprias memórias e possibilidades para o futuro. E é nesse aspecto que ele se distancia do detetive, do arqueólogo e do psicanalista, que não veem a sua constituição identitária implicada nesse processo, e se aproxima da testemunha, no sentido alargado que confere ao termo Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente<sup>11</sup>.

Sublinhe-se, ainda, que a perspectiva da qual partimos é a de que *Diário da queda*, a despeito do que apontam alguns resenhistas, com anuência ou não do autor, é um texto ficcional que *forja* a memória e o testemunho – ainda que em tal elaboração possa manejar memória e testemunho “reais”. Na realidade, trata-se de texto ficcional que elabora as suas instâncias narrativas para fazer deslizar as fronteiras entre o histórico, o subjetivo e individual, o ficcional. Explora, para isso, a narrativa em primeira pessoa, em que um personagem narra fatos relativos a sua história pessoal, familiar e, além disso, o que contribui para esse deslizamento que mencionamos, insere tais fatos no interior de uma cronologia histórica de eventos traumáticos e de grande repercussão, articulando cuidadosamente o histórico ao subjetivo.

Gerard Genette (1995), em sua abordagem estrutural da narrativa, nos oferece elementos narratológicos para compreender como se dá a organização do discurso memorialístico construído em primeira pessoa. A articulação entre a instância narrativa e a posição que ela assume em relação à história que narra é um dos fundamentos de seu reconhecido ensaio de método que toma o romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*, como ponto de partida de reflexão.

Interessa-nos retomar a proposição metodológica de Genette (1995) na medida em que ela nos oferece elementos consistentes para compreender de que forma o discurso narrativo do romance em questão é forjado de modo a compor-se como uma espiral de temporalidades distintas que possuem como eixo o tempo da possibilidade, o futuro de um personagem que é também

---

11 GAGNEBIN, 2006, p. 57.

narrador. Pode-se afirmar que o personagem narrador, instância que em si faz coincidir o “eu narrante” e o “eu narrado”, articula às suas memórias, outras, de segundo grau: a do seu pai e a do seu avô – além de uma “memória histórica” já que as suas memórias familiares se entrelaçam com um evento catastrófico de dimensão coletiva, que é a *Shoah*. Com relação às suas memórias, três eventos principais dominam a cena narrativa: a queda de um amigo não-judeu durante uma festa de aniversário, a descoberta da doença do seu pai e a leitura dos cadernos do avô. Sabe-se que, no presente da narrativa, o personagem narrador tem 40 anos e que descobriu, há dois anos, que seu pai estava com os primeiros sintomas do Alzheimer; embora tal informação não esteja explicitada, a leitura de cadernos que o avô, sobrevivente de Auschwitz, escrevera antes de se suicidar ocorreu antes dessa descoberta e ambos os fatos, a descoberta do Alzheimer e a leitura dos cadernos é o que motiva a revisão memorialística a respeito dos fatos da sua infância – a queda do amigo de escola ocorrera quando ele tinha 13 anos -, a respeito dos quais nunca falou com ninguém.

As memórias a respeito do evento acontecido na infância – e de tudo o que se sucedeu a partir disso – é narrado a partir de uma estratégia iterativa que é dominante no romance: o mesmo evento e suas consequências são narrados repetidamente e aparecem ora como causa ora como consequência de vários outros eventos, até o presente da narrativa. Tal estratégia é possível graças ao fato de que a instância narrativa, no caso da narração em primeira pessoa, ser passível de um desdobramento: o narrador tem condições de olhar para o seu passado distanciando-se dele e a partir de uma perspectiva que é outra e só é possível graças ao fato de que existe um lapso temporal (de cerca de 30 anos) entre o que aconteceu na infância e o momento em que ele narra o que aconteceu naquela época. Nesse sentido, o evento da infância é interpretado pelo narrador personagem como um momento fundador, a partir do qual ele revisará a sua vida, a sua relação com o seu pai, a sua relação com a memória do avô, a sua relação com a Shoah. Não é por outro motivo que a narrativa na primeira parte do romance obedece a um ritmo arrastado, em que há menos eventos e mais reflexões a respeito de alguns poucos eventos.

Em comparação com a primeira, a segunda metade da narrativa explicita uma maior proximidade temporal entre os eventos narrados e o momento de sua narração, mas não só isso: não se trata, apenas, de sabermos que, agora, os acontecimentos narrados aconteceram há menos tempo, mas sobretudo de refletir sobre os motivos e consequências de a narrativa, nessa altura do romance, adquirir outra velocidade. É clássica a leitura que faz Lafetá (2004) de *São Bernardo*, mostrando como, estruturalmente, com estratégias relacionadas ao emprego do sumário, para falar do passado, da juventude de Paulo Honório e

ao emprego do monólogo e do fluxo de consciência, para comunicar eventos próximos do tempo da narração, Graciliano pôde mostrar o percurso de vida de seu personagem, arrebatado, a certa altura, por um amor que ele não compreendia e não tinha capacidade de experimentar. O que ocorre em *Diário da queda* é, também, a exploração da velocidade narrativa, mas de um modo diferente e, evidentemente, com outros significados. A partir da segunda metade do romance, o narrador aproxima-se do personagem e os eventos mais próximos são narrados de forma bastante concisa e objetiva. Em poucos parágrafos dá-se a conhecer, ao leitor, que o narrador personagem foi casado três vezes, separou-se duas, tornou-se alcoólatra, desenvolveu uma carreira. Tal configuração narrativa, que aposta na iteração para comunicar alguns eventos, poucos, relativos ao passado – do próprio narrador personagem ou do seu pai ou do seu avô – e no sumário para narrar o momento presente assume um significado peculiar que discutiremos na terceira seção deste ensaio.

Dito isso, detalhemos a organização estrutural do romance a partir da(s) história(s) que narra. Relacionam-se, na trama, temporalidades relativas a pelo menos três experiências de vida que, por sua vez, afetam-se. Numa ponta, o tempo do personagem avô do narrador autodiegético, um homem judeu, sobrevivente de Auschwitz, marcado pelos traumas da Shoah, inclusive o trauma de ter sobrevivido. Esse personagem, ao ser libertado de Auschwitz, muda-se para o Brasil, onde constitui família e recusa a narrativa do trauma, construindo, em seu lugar, um enredo irônico-cínico sobre a sua vida pós-libertação:

Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbete leite, por exemplo, fala de um *alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias*<sup>12</sup>.

Tal enredo, documentado em cadernos em que o avô narra, às avessas, a sua experiência de vida desde a chegada ao Brasil, passando pelo seu casamento e o nascimento do filho, é o documento que permite ao narrador autodiegético ter acesso a esse avô que ele não conheceu, morto quando seu pai tinha apenas catorze anos, e sobre o qual a sua avó apenas mencionara coisas pouco importantes. O seu avô, uma espécie de Pangloss a quem se suprimira a ingenuidade, é essas

---

12 (LAUB, 2011, cap. “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”, subcap. 2, grifos do autor). A versão em e-book do romance não apresenta número de páginas, portanto optamos por indicar a localização aproximada da citação a partir dos capítulos e subcapítulos do romance.

linhas escritas, mas não só, uma vez que tais linhas são apreendidas e processadas por um sujeito cuja história de vida lhe permite *uma determinada* leitura dessas linhas. E é a essa leitura que o leitor tem acesso.

Entre o avô e o próprio narrador há o pai. Aquele cujo próprio pai se suicidara depois de ter passado anos e anos trancado no escritório, debruçado sobre papéis que, só depois de sua morte, seriam conhecidos e que revelavam não quem era esse pai, como tinha sido a sua vida, de que forma encarava o fato de ter tido um filho depois de ter vivido os horrores da Shoah, mas um efabulador que registrava o que deveria ter sido – ou o que ele gostaria que tivesse sido – e não foi. O esforço de dar sentido a esse espaço da vacuidade ocupado por esse pai suicida é, em grande medida, o que caracteriza o pai do narrador: a presença constante que ampara e também cerceia, que não só conta como também explica. O narrador personagem compreende o seu pai na medida em que a narrativa avança e ele compreende o seu avô, por meio da leitura dos cadernos que deixara e, sobretudo, por meio do confronto entre o que narra os cadernos e o que a história e os relatos da avó mostraram. Isso porque, para o seu pai, a vacuidade da figura paterna em grande medida moldou a sua própria experiência da paternidade: a obsessão por explicar a *Shoah* ao seu filho deve-se muito ao fato de que, entendendo o trauma pelo qual passara o seu pai, poderia compreender o motivo de sua ausência por meio de um isolamento auto imposto e de seu suicídio:

Naquela época eu falava muito pouco com o meu pai. Ele chegava em casa à noite, exausto, e eu já tinha jantado e na maioria das vezes eu estava dormindo. Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas na Europa e da aliança soviética com os árabes e da inoperância da ONU e da má vontade da imprensa com Israel, é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema<sup>13</sup>.

Ocorre, contudo, que o empenho em compreender – e explicar – a *Shoah*, ao invés de ser o elo capaz de vincular o pai ao seu pai e ele mesmo ao seu filho, o personagem narrador, é o que pouco a pouco os afasta. Isso porque, para o narrador personagem, essa espécie de história de segunda mão, que seu

---

13 LAUB, 2011, Cap. “Algumas coisas que sei sobre meu pai”, subcap. 28

pai aprende não porque viveu a experiência, nem porque a ouviu de seu pai, não lhe diz respeito: são apenas histórias que seu pai repete sempre da mesma forma, que em nada diferem do que narrou tantas vezes o cinema, a literatura, o jornalismo... O sentido que emerge dessa relação entre o narrador personagem e o seu pai, tendo como vértice a figura do avô, pode ser aproximada daquela que Deleuze e Guattari<sup>14</sup> identificaram no Kafka de *Cartas ao pai*: “A questão do pai não se trata de saber como tornar-se livre em relação a ele (questão edipiana), mas como é que se encontra um caminho onde ele não encontrou nenhum. A hipótese de uma inocência, duma aflição comum ao pai e ao filho, é, na verdade, a pior de todas. “Pai e filho de *Diário da queda* compartilham da incompreensão terrificante em relação ao avô que escapou com vida de Auschwitz e reagem de maneiras diferentes a ela; o cerne da questão é que o pai procura, diante do filho, mascarar essa incompreensão recorrendo a narrativas que pudessem explicar o trauma – talvez menos para o seu filho do que para si mesmo – e o que vê o filho é o fracasso dessa tentativa. Apenas a explicitação de tal fracasso é que possibilita que a relação entre pai e filho entre em um outro patamar, o que ocorrerá quando um episódio aparentemente sem relação com a questão judia deflagra um conflito entre eles.

A outra ponta, relativa ao tempo do narrador personagem, enuncia-se de um presente que se constitui de vestígios do passado: os cadernos em que o avô documentou às avessas as suas frustrações, as memórias do seu pai que, acometido pelo Alzheimer, resolve registrar a sua vida até o momento em que ela não lhe fizer mais sentido, por causa da doença, a sua própria lembrança a respeito de um episódio da infância que lhe marcou profundamente – a violência brutal, travestida de brincadeira, cometida contra um colega da escola, não-judeu. No entanto, e isso é digno de nota, a narrativa efabulada por esse narrador autodiegético não está confinada no passado, como se deveria esperar de um texto assim organizado, uma vez que, descobre-se, ao final, a narração se dirige a um filho que ainda não nasceu, ela aponta para o futuro, para o ainda não.

Assim resumida, a trama poderia dar a falsa impressão de se dispor de maneira mais ou menos simétrica, em degraus temporais que se encaixariam uns nos outros ou em camadas narrativas que se sucederiam temporalmente e, por isso mesmo, constituiriam índices de causalidade discerníveis. Engano. Uma palavra, colhida no interior mesmo do romance, poderia traduzir melhor a sua disposição estrutural: espiral. Trata-se de uma elaboração ficcional em que diferentes experiências, vividas direta ou indiretamente em tempos diferentes

---

14 DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 29.

imbricam-se, revelam e velam causas e efeitos sucessivamente, até a última página do romance, que impõe a releitura dos significados das mesmas causas e efeitos, que redimensionam as experiências vividas, etc.

Assim, pode-se considerar que ao leitor é dado a conhecer o narrador personagem de maneira paulatina, na medida em que ele conhece o seu próprio pai a partir das tentativas desse pai em conhecer – e, sobretudo compreender – o seu avô. Ao mesmo tempo, buscar compreender o seu avô é, para o narrador personagem, uma forma de compreender o seu próprio pai e como ele moldou a sua paternidade a partir da presença póstuma (porque acessada por meio dos cadernos apenas depois da sua morte) do seu pai. Isso tudo porque ao narrador personagem interessa a constituição de sua própria paternidade que, no presente da narrativa, é ainda apenas um porvir.

Essa espiral em que causas e efeitos não se sucedem, mas sim trocam de lugares sucessivamente pode ser observada na organização estrutural da narrativa, dividida em partes intituladas (“Algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Algumas coisas que sei sobre meu pai”, “Algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (1)”, “Mais algumas coisas que sei sobre meu avô”, “Mais algumas coisas que sei sobre o meu pai”, “Mais algumas coisas que sei sobre mim”, “Notas (2)”, “Notas (3)”, “A Queda” e “O diário”) que, por sua vez, são subdivididos em partes numeradas. À primeira vista, os títulos dos capítulos parecem circunscrever o interesse temático de cada um deles – “Algumas coisas que sei sobre o meu pai” dedicar-se-ia, segundo essa lógica, a narrar questões relativas ao pai do narrador personagem –, mas isso não ocorre. Um único exemplo será suficiente para comprovar aquilo que antecipamos a respeito do movimento em espiral do romance:

1

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu [...]

3

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito [...]

4

Nos meses antes de completar treze anos eu estudei par fazer Bar Mitzvah. Duas vezes por semana eu ia à casa de um rabino [...]<sup>15</sup>.

Os fragmentos transcritos são as frases iniciais dos subcapítulos 1, 3 e 4 do capítulo intitulado “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”. Neles, flagram-se as

---

15 LAUB, 2011, “Algumas coisas que sei sobre o meu pai.

estratégias narrativas e estruturais que fundamentam todo o romance. A primeira delas, relacionada ao que vínhamos discutindo, diz respeito ao deslizamento constante entre as experiências de vida dos três personagens principais, narrador personagem, pai e avô. Nesse primeiro capítulo, dedicado ao avô, nota-se, de saída, logo no início, que interessa também, ao narrador personagem, falar de si. Tanto um como outro, por motivos diferentes, recusam-se a falar da Shoah; tanto um como outro, de formas diferentes, não deixam de falar dela: o avô escrevendo um diário que é o testemunho de sua incapacidade, depois de tudo o que viveu, de levar uma vida normal e o narrador-personagem descobrindo, paulatinamente, que as suas marcas traumáticas são transgeracionais e que a sua recusa em as enfrentar já é um sintoma disso. Advém desse deslizamento um outro, que diz respeito à maneira como episódios de vida aparentemente sem relação entre si, narrados sem que se procure estabelecer, diretamente, uma relação causal entre eles, vão, ao longo do romance se retecendo, oferecendo ao leitor não um quadro objetivo de acontecimentos que se interligam diretamente, mas uma trama complexa em que, por exemplo, a recusa de falar sobre as suas experiências no campo de concentração, no caso do avô, relaciona-se com o fato de o narrador personagem frequentar uma escola para judeus em que um único aluno (o que é vítima de atos de grande violência por parte dos demais) é não-judeu.

Uma outra marca estrutural que poderá ser observada em todo o romance diz respeito à emergência da memória a partir mesmo de sua recusa, ou seja, o avô, ao não falar do trauma que viveu gera o estopim para que seu filho, pai do narrador personagem, esforce-se em entender e fazer com que seu filho entenda, por outros meios que não o relato direto, a violência de que foi vítima seu pai e como ela foi a responsável por lhe sequestrar a presença. E assim, o pai do personagem narrador mobiliza uma outra memória a respeito da *Shoah* para explica-la ao seu filho:

Meu pai é um leitor bastante razoável. Apesar disso, não lembro de ele ter citado mais do que dez livros durante a minha adolescência. Talvez não mais que cinco. Lembro de um apenas, *É isto um homem?*, que ele leu numa edição importada, porque ele vivia repetindo as descrições sobre o funcionamento de um campo de concentração, as noites em que Primo Levi dormia dividindo a cama com um relojoeiro, as histórias sobre números altos e baixos, tarefas, uniformes, sopa<sup>16</sup>.

---

16 LAUB, 2011, cap. “Algumas coisas que sei sobre mim”, subcapítulo 3.



Diante disso, o narrador personagem, impelido a saber sobre a *Shoah* desde muito jovem, só consegue compreender o seu alcance em sua vida quando lê os diários do avô e compreende a “espiral de ódio”<sup>17</sup> que, de uma forma ou de outra, tragou a sua família e da qual ele pretende se livrar para poder fundar uma outra e diferente relação com seu filho que está sendo gestado.

A história, reorganizada a partir de uma hipotética ordem temporal, noticiaria um fio narrativo que iria do passado do avô em Auschwitz, sua libertação, sua vinda ao Brasil, a constituição de uma família, a escrita dos cadernos e seu suicídio; depois, a tentativa do pai em compreender a ausência paterna, mesmo quando vivo, a infância do narrador personagem entre outras crianças judias, o episódio da queda do colega não-judeu, a briga com o pai, a mudança de escola e a recusa ao pertencimento ao judaísmo, o início do alcoolismo, seus casamentos fracassados, a descoberta da doença do pai e, finalmente, a descoberta da própria paternidade. Como se sublinhou, no entanto, a ordem a partir da qual a instância narrativa decide comunicar tais eventos não segue a cronologia dos acontecimentos e não parece estar vinculada a uma causalidade explícita.

Assim, se a espiral que estrutura a narrativa de *Diário da queda* é constituída por esses fragmentos de vida retirados de diferentes momentos que se intercambiam na medida em que se constituem como experiências diretas ou indiretas, o eixo a partir do qual se move a espiral é, no entanto, o futuro – ou, pelo menos, é disso que o narrador personagem tenta se convencer. À primeira vista, parece ser a aposta em um vir a ser que abre ao narrador personagem a possibilidade e a motivação de olhar para o passado e enfrentar as memórias que, sendo ou não resultado de sua experiência direta, modelaram o seu presente:

[...] mas você olha para mim e sabe intuitivamente o que está por trás de cada uma delas, o que significa a pessoa na sua frente, meu avô diante do meu pai, meu pai diante de mim, eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer<sup>18</sup>.

Depreende-se, das principais linhas temáticas e opções estruturais, que, no romance de Laub, a memória do narrador personagem e a sua própria constituição identitária compõem-se por rastros das suas próprias memórias das

17 LAUB, 2011, subcapítulo 9, cap. “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”.

18 LAUB, 2011, Cap. “O Diário”, subcap. 40.

suas experiências de vida – aqui, a violência cometida contra o garoto não-judeu e todas as consequências advindas desse episódio são fundamentais –, por rastros das memórias de outros (de seu pai, de seu avô, de Primo Levi) e, sobretudo, pela articulação disso a partir do seu presente e com vistas a um futuro, em um percurso que, à primeira vista, cumpre o cronotopo temporal típico da modernidade: a rememoração do passado, o presente como espaço da transição e ao futuro reservada a redenção (no caso do romance, a possibilidade de apagar o passado para apostar em uma vida nova, livre dos traumas).

Um outro aspecto é digno de nota, ainda. Se as memórias alheias se inserem no jogo narrativo do narrador personagem como *rastros* que lhe permitem construir a sua identidade na convergência entre o subjetivo e o histórico – em um processo que, como vimos, relaciona-se com o testemunho –, o discurso daí resultante, como não poderia deixar de ser em um momento em que as certezas históricas e as possibilidades de significação subjetivas estão rasuradas, também não ultrapassa o limite do rastro. Ou seja, da espiral de memória subjetiva e histórica resultam uma existência e uma experiência que também precisam ser investigadas e decifradas para além de uma realidade individual. Isso porque a rememoração do trauma da *Shoah* não é apenas um exercício de memória individual, mas tem implicações éticas, ideológicas, coletivas.

Isso não significa dizer que o impulso, aqui, é semelhante àqueles “trabalhos de memória” do século XX, modernistas. No caso de autores como Graciliano Ramos, Pedro Nava e Ferreira Gullar, Chiara<sup>19</sup> afirma que é possível notar em suas obras de extração memorialista – *Infância, Memórias do Cárcere, Baú de ossos* e *Poema sujo* – “uma inclinação para a participação social e/ou política com tendências libertárias (mais obviamente partidárias em Graciliano e Gullar) e a noção de que dão testemunho de alcance maior do que meras confissões de intimidade”. Percepção parecida é a de Melo Miranda<sup>20</sup> que observa como, em Graciliano Ramos de *Infância e Memórias do cárcere*, a rememoração de “um incidente estritamente pessoal [...] é desveladora de uma situação repressiva-opressiva que ultrapassa o âmbito do particular e o contextualiza numa rede de significações mais abrangente”. O que ocorre em *Diário da queda* talvez possa ser compreendido, mesmo que esquematicamente, como o inverso desse impulso modernista de inscrever na subjetividade o histórico a fim de fazer com que este se sobreleve em relação àquela, em um posicionamento de confiança na evolução histórica característico da alta modernidade. O que ocorre em *Diário da queda* é a emergência de uma concepção de temporalidade moderna – e, portanto, histórica – rasurada, como demonstraremos na última seção deste ensaio.

---

19 CHIARA, 2015, p. 162.

20 Miranda, 1992, p. 125.

Traço recorrentemente sublinhado pelos críticos de parte da literatura contemporânea é a sua alegada incapacidade de ultrapassar os limites da individualidade em direção à alteridade e, menos ainda, ao coletivo. Embora nem sempre essa crítica seja justificada, não se pode negar que em um romance como o de Laub o movimento é o de explicitar que a História só faz sentido, na contemporaneidade, quando inscrita na individualidade mais imediata. É por isso que o que garante o vínculo entre o narrador personagem, o seu pai e o seu avô não são os relatos da *Shoah* que seu pai insiste em repetir nas horas de convívio entre eles e sim o momento preciso em que esses relatos começam a fazer sentido para si próprio: “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário”<sup>21</sup>. A citação remete a um contexto em que o narrador personagem explica a maneira pela qual seu pai começou a se interessar pelas questões do judaísmo e da *Shoah*, momento em que esse pai começa a ler os cadernos deixados pelo seu próprio pai. Digno de nota é o fato de que, para o narrador personagem, o momento em que o fato de ser judeu começa a fazer sentido é quando é acometido pelo remorso de ter participado do grupo de garotos judeus que deixaram que o único não judeu da escola caísse depois de uma brincadeira tradicional em que garotos são jogados para cima durante o Bar Mitzvah. Ou seja, o ser judeu ganha sentido quando, paradoxalmente, perde o sentido, quando o narrador personagem opta pelo não pertencimento, o que se desdobrará em uma relação conflitiva com o pai, porta-voz exigente desse pertencimento que ele passa a recusar:

Porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias<sup>22</sup>.

### III

Hans Hulrich Gumbrecht (2014) escreve, em 2012, a obra *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Nele, em um esforço teórico-analítico, analisa aspectos da história do pós-guerra a partir de eventos históricos, reflexões filosóficas, artefatos culturais e a partir de sua própria experiência pessoal e profissional. Não se trata, evidentemente, da proposição de um caminho metodológico de análise literária, mas alguns aspectos das reflexões de Gumbrecht

---

21 LAUB, 2011, Cap. “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”, subcap. 22.

22 LAUB, 2011. Cap. “Algumas coisas que sei sobre meu pai”, subcap. 30.

(2014), nesse livro, podem iluminar a leitura do romance de Michel Laub.

O mais contundente desses aspectos é aquele que discute a questão da temporalidade contemporânea, ou melhor, da experiência do sujeito contemporâneo em relação ao tempo. Aproximando-se – sem nem sempre se alinhar – às reflexões a respeito do tempo levadas a cabo pelos filósofos que, a partir da década de 80, foram designados como pós-modernos (Lyotard e Derrida, principalmente), Gumbrecht propõe uma noção de temporalidade que questiona aquela que sustentou a alta modernidade, uma temporalidade compreendida como um percurso linear, que se direciona do passado ao futuro e que identifica tal futuro como o local do progresso, da emancipação, da utopia. Para o autor, o que ele designa por latência, conceito que ele aborda em diferentes momentos de sua carreira, em diferentes obras, está relacionado com uma rasura na concepção de linearidade temporal. Embora não chegue a preconizar a falência do “cronótopo historicizante” da modernidade, Gumbrecht (2014) percebe que o pós-guerra trouxe modificações – ele chama de “rugos” – na concepção temporal do Ocidente:

Como a geração anterior considerava estas condições [deixar o passado para trás, passar por um tempo de simples transição e entrar no futuro enquanto horizonte de possibilidades meta-históricas], transculturais e, por isso mesmo, inevitáveis, não havia como pensar que alguma coisa sobre o “tempo” começara a mudar quando as ações diárias de nossos pais – e mais tarde as nossas – deixaram de convergir com o cronótopo historicista e com seus efeitos familiares. Ser incapaz de deixar o passado ou nossos pais para trás [...] deverá ser o resultado do silêncio e da repressão, de deixar por dizer certos fatos e ações – uma forma de (in)ação que ganha uma enorme dimensão de latência, a saber, a presença do passado que foi e que é, ao mesmo tempo, perturbador e inacessível<sup>23</sup>.

A longa citação coloca em pauta, como se vê, a crise de uma concepção temporal, que, embora não tenha desaparecido, encontra-se rasurada, segundo o autor, desde, pelo menos, a década de 50. O que nos interessa, no âmbito desta discussão, é observar como os conceitos-chave de memória, escrita e rastro, que nos deram elementos para a reflexão sobre o romance *Diário da queda*, se articulam à essa temporalidade rasurada.

Como discutimos, o romance de Laub mobiliza estratégias narrativas para colocar em pauta/construir a memória – em todos os aspectos evanescentes, fluidos, imprecisos. A voz de um narrador autodiegético, que se coloca em causa, ao mesmo tempo em que coloca em causa o seu próprio ato narrativo – em outras palavras, um narrador que narra eventos (e memórias de eventos)

---

23 GUMBRECHT, 2011, p. 320.

e que, ao narrar, *constrói* os eventos que narra – faz sobrepor, no romance, duas esferas de significados que se relacionam com essa rasura na concepção de temporalidade moderna.

O narrador personagem do romance de Laub narra as memórias, suas e alheias, em uma espiral cujo eixo se ancora no futuro: o seu esforço é o de, enunciando o passado e revelando o que ficou por dizer, resultado do silêncio e da repressão, como afirma Gumbrecht (2014), seja capaz de atravessar rapidamente o presente para, enfim, poder viver o futuro “a partir do dia em que você [ele se refere ao filho que está sendo gestado] nascer”. A aposta no futuro baseia-se, para o narrador personagem, em uma espécie de expurgo do passado, que se daria por meio do processo de revolvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo, e, enfim, abandoná-lo; algo que ele faz no presente da narração, enquanto escreve a carta (que é o documento que lemos) ao seu filho que está para nascer. Não sabemos o que aconteceria depois, caso o romance de Laub não se encerrasse nesse ponto: o narrador-personagem colocou um ponto final em suas memórias, então fechará o seu caderno, o encerrará em uma gaveta e ali jazerão os seus medos e traumas? Provavelmente não. Ou então, por que instauraria um interlocutor nesses escritos? O que é certo, no entanto, é que o narrador personagem conclui o seu trabalho de memórias para *viver*, diferentemente de seu pai e de seu avô que tinham, em seus horizontes, a morte.

Se o narrador-personagem instaura um interlocutor nessa escrita, se ela se dirige a alguém – no caso, o seu filho que sequer nasceu – é porque nessa escrita, nessas memórias esse filho já está implicado. Talvez aqui possamos identificar a rasura que mencionamos: a escrita se aproxima do rastro, na medida em que fará perpetuar a memória para esse filho que ele julga, erroneamente, que estará livre dela. O filho não pode começar do zero “sem a necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho”, uma vez que o gesto de narrar (e, no caso, de escrever) não se esgota no contar uma reminiscência, uma lembrança, mas está relacionado com a instauração, no presente, de significados que podem ter sido gerados no passado, mas que nele não ficaram retidos, nem imobilizados.

Esses dois movimentos – o de tentar o expurgo do passado, ao mesmo tempo em que, às vezes inadvertidamente e à revelia da vontade, o de garantir-lhe uma sobrevida – é o que Gumbrecht<sup>24</sup> chama de *latência*: “uma presença, entendida como uma espécie de ‘passageiro clandestino’, que pode produzir efeitos e irradiar energia, ao mesmo tempo que escapa à possibilidade de ser identificada e apreendida”.

O romance de Michel Laub narra o esforço do narrador personagem em

---

24 GUMBRECHT, 2015, p. 11.

ver-se livre do passado – o seu, o do seu pai e o do seu avô. Um esforço que se percebe pelo esquadramento das suas memórias e das memórias alheias que o constituem enquanto sujeito, embora ele acredite, empenhado na tarefa hercúlea de enfrentar os rastros para apagá-los, que ele poderia delas prescindir para *viver* o “tudo ainda pela frente”. Paradoxalmente, o gesto de superação dos rastros das memórias se faz por meio da escrita e o narrador personagem, ao imprimir as letras na página, mais uma vez imprime o passado no presente – e no futuro, levando-se em consideração que instaura um leitor para o seu texto: o seu filho que está sendo gestado. Os aspectos formais do romance, seus vertiginosos movimentos de uma espiral balançando ao vento – que proporciona aquela peculiar ilusão de ótica que torna imprecisa, para o observador, a direção em que ela se move –, os eventos do passado remoto narrados para conferir sentido ao presente, e vice-versa, apontam para essa impossibilidade de colocar o passado no seu lugar, de impedi-lo de invadir o presente, embora o esforço seja o de fazê-lo.

## Referências bibliográficas

- CHIARA, Ana Cristina. *Corpos em conflito e memórias extremas em Graciliano Ramos*, Pedro Nava e Ferreira Gullar. In: FUKELMAN, Clarisse (Org.). *Eu assino embaixo*: biografia, memória e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim: 2003.
- GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3ª ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945*: latência como origem do presente. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Nosso amplo presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*. Rio de Janeiro. vol. 15/1, jan-jun 2013, p. 218-231.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 11-30.
- \_\_\_\_\_. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: PRADO, Antonio Arnoni Prado (Org.). *A dimensão da noite*. Rio de Janeiro/São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, p. 72-102.
- LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (ebook).
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/UFMG, 1992.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado*: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.

---

## Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ?

---

*Roger Chartier*

La réflexion que je voudrais proposer trouve son origine dans la confrontation de deux notions qui ont profondément transformé notre approche de la culture écrite. La première est celle de la « matérialité du texte » telle qu'elle a été définie dans un article devenu classique, « The Materiality of the Shakesporean Text », publié en 1993 par Margreta De Grazia et Peter Stallybrass. Leur cible était double. Leur critique portait, d'abord, contre les approches strictement formalistes, celles du « New Criticism » ou de la « Nouvelle critique », qui considèrent les textes comme des structures linguistiques dont le fonctionnement est tenu comme tout à fait indépendant des modalités matérielles de l'écrit. La seconde cible, plus récente alors, était le « New Historicism » qui historicise les relations ou « négociations » entre les discours et pratiques du monde social et les œuvres littéraires mais sans pour autant rendre compte d'une historicité première : celle des formes d'inscription et de publication des textes eux-mêmes. De là, leur constat sans appel : « Les formalistes exigent une attention minutieuse aux plus petits détails linguistiques de la littérature sans accorder la moindre pensée aux pratiques extérieures à l'auteur et qui sont souvent à l'origine de ces mêmes détails. Les adeptes de l'historicisme, qui recherchent dans les œuvres de Shakespeare la trace des structures discursives de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle, oublient à quel point ces structures sont des constructions du XVIIIe siècle »

Le concept de « matérialité du texte » vise donc à surmonter l'opposition classique mais trompeuse entre, d'un côté, l'œuvre et, de l'autre, le livre ou l'objet imprimé. Cette distinction bien nette semblait définir des tâches très différentes : celles des historiens de la littérature, voués à l'étude de la genèse et des significations des œuvres, et celles des historiens du livre ou de l'édition, attachés à la compréhension des modalités de publication et circulation des textes. Classique, cette distinction a paradoxalement peut-être été renforcée, et non pas amoindrie, par l'érudition de la « *New Bibliography* » ou, comme l'on dit en français, la bibliographie matérielle qui analyse avec rigueur les différents états imprimés d'une même œuvre (éditions, émissions, exemplaires) pour comprendre et neutraliser les corruptions infligées au texte par les pratiques de l'atelier typographique. Dans cette discipline qui le plus souvent ne peut ou

---

# Materialidade do texto e expectativas de leitura. Concordâncias ou discordâncias?<sup>1</sup>

---

Roger Chartier<sup>2</sup>

A reflexão que eu gostaria de propor encontra sua origem no confronto de duas noções que transformaram profundamente nossa abordagem da cultura escrita. A primeira é a da “materialidade do texto”, tal como definida no artigo clássico, “*The Materiality of the Shakespearean Text*”, publicado em 1993 por Margreta De Grazia e Peter Stallybrass. Seu alvo era duplo. Sua crítica era, em primeiro lugar, contra as abordagens estritamente formalistas, como as do “*New Criticism*” ou as da “*Nouvelle critique*”, que consideram os textos como estruturas linguísticas cujo funcionamento é totalmente independente de modalidades materiais da escrita. O segundo alvo, mais recente naquele momento, era o “*New Historicism*”, que historiciza as relações ou as “negociações” entre os discursos e práticas do mundo social e as obras literárias, mas sem, para tanto, dar-se conta de uma historicidade primeira: aquela das formas de inscrição e de publicação dos próprios textos. Daí sua constatação final: “Os formalistas exigem uma atenção minuciosa aos menores detalhes linguísticos da literatura sem pensar, minimamente, nas práticas externas ao autor que estão, muitas vezes, na origem desses mesmos detalhes. Os adeptos do historicismo, que buscam nas obras de Shakespeare traços de estruturas discursivas do final do século XVI e início do XVII, esquecem a que ponto essas estruturas são construções do século XVIII.”

O conceito de “materialidade do texto” visa, portanto, superar a oposição tradicional, mas equivocada, entre, de um lado, a obra e, de outro, o livro ou o objeto impresso. Essa distinção bem nítida parecia definir tarefas muito distintas: aquelas dos historiadores da literatura, dedicados ao estudo da gênese e dos significados das obras, e aquelas dos historiadores do livro ou da edição, ligados à compreensão das modalidades de publicação e circulação dos textos. Clássica, essa distinção talvez tenha sido paradoxalmente reforçada, e não enfraquecida, pela erudição do “*New Bibliography*” ou, melhor dizendo, a bibliografia material que analisa com rigor os diferentes estados de impressão

---

1 Tradução de Marcelo Lachat e Natali Fabiana da Costa e Silva.

2 Este texto, como nos informou o próprio autor, trata-se de uma conferência proferida em um Colóquio realizado em Tours, na França. Gentilmente cedido pelo autor, em agosto de 2015, para publicação neste livro, apresentamos o texto em francês, conforme nos foi remetido, e também o traduzimos para o português, buscando manter suas características originais. (Nota dos organizadores)



ne veut étudier que les objets imprimés qui ont transmis les textes, l'obsession majeure est pourtant celle de l'œuvre en son état originel, telle que son auteur l'a pensée, voulue ou écrite. De là, la distinction dans chaque texte imprimée entre « *essentials* » et « *accidentals* », entre les éléments consubstantiels à l'œuvre et les altérations qui relèvent des préférences ou des bévues des éditeurs, des correcteurs ou des compositeurs. De là, aussi, la quête de l'« *ideal copy text* », du manuscrit écrit, dicté ou corrigé par l'auteur, un manuscrit à jamais absent, mais possiblement imaginé à partir des états imprimés.

La bibliographie matérielle n'est pas la seule discipline qui affirme une telle césure entre l'œuvre en son identité propre et sa corruption par sa mise en imprimé. Il en va ainsi de la pratique philologique lorsque, comme dans le cas du *Lazarillo de Tormes*, magistralement étudié et édité par Francisco Rico, elle montre l'imposition des habitudes propres à l'imprimé (page de titre, bois gravés, division en chapitres, épigraphes) sur un texte conçu comme une lettre appartenant au genre à la mode En Italie et en Espagne dans les années 1530-1540 des « *carte messagièr*e », des lettres en vulgaire, adressée par Lázaro (et non Lazarillo comme l'indique le titre) à un correspondant anonyme alors qu'il est devenu crieur public à Tolède. Composé comme une épître sans divisions, ayant sans doute circulé sous cette forme grâce à des copies manuscrites, le texte passa ensuite entre les mains d'un imprimeur qui le soumit aux règles ordinaires des livrets imprimés. Mais comme l'écrit Francisco Rico, cet éditeur du texte « *por desgracia, apenas entendió nada* », « malheureusement, il ne comprit rien ». Avec le *Lazarillo de Tormes*, c'est d'une manière extrême que le livre a corrompu l'œuvre, la soumettant à un traitement néfaste et obligeant ainsi ses éditeurs modernes à la retrouver dans son premier état en effaçant les déformations de l'imprimé.

Mais doit-on se satisfaire de cette opposition tranchée entre l'œuvre en sa pureté essentielle et le livre qui, au mieux, ne ferait que la transmettre comme un véhicule inerte et, au pire, l'altère et la corrompt ? Les métaphores anciennes désignaient cette différence entre œuvre et livre en utilisant la relation qui unit, dans l'être humain, l'âme et le corps. Alonso Víctor de Paredes, imprimeur à Madrid et Séville et auteur du premier manuel sur l'art d'imprimer en langue vulgaire, intitulé *Institución del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, composé autour de 1680, exprime avec force et subtilité la double nature du livre, comme objet et comme discours. Il inverse la métaphore classique qui décrit les corps et les visages comme des livres, et il tient le livre pour une créature humaine parce que, comme l'homme, il a un corps et une âme : « J'assimile un livre à la fabrication d'un homme, qui a une âme rationnelle, avec laquelle Notre Seigneur l'a créé avec toutes les grâces que sa Majesté Divine a

de uma mesma obra (edições, emissões, exemplares) para compreender e neutralizar as corrupções infligidas ao texto pelas práticas da oficina tipográfica. Nessa disciplina, que muito frequentemente não pode ou não quer estudar nada além dos objetos impressos que transmitiram os textos, a principal obsessão é, no entanto, aquela da obra em seu estado original, tal qual seu autor a tenha pensado, intencionado ou escrito. Daí a distinção em cada texto impresso entre “*essentials*” e “*accidentals*”, entre os elementos consubstanciáveis à obra e as alterações que mostram preferências ou erros grosseiros dos editores, revisores ou compositores. Daí, também, a busca da “*ideal copy text*”, do manuscrito escrito, ditado ou corrigido pelo autor, um manuscrito sempre ausente, mas possivelmente imaginado a partir dos estados de impressão.

A bibliografia material não é a única disciplina que afirma tal cesura entre a obra em sua identidade própria e sua corrupção devido à impressão. Assim o faz também a prática filológica quando, como no caso do *Lazarillo de Tormes*, magistralmente estudado e editado por Francisco Rico, ela mostra a imposição de praxes próprias ao impresso (página de título, xilogravuras, divisões em capítulos, epígrafes) sobre um texto concebido como uma carta pertencente ao gênero da moda na Itália e Espanha dos anos 1530-1540, as “*carte messagiere*”, as cartas em vulgar, endereçada por Lázaro (e não Lazarillo como indica o título) a um correspondente anônimo quando ele se tornou pregoeiro em Toledo. Composto como uma epístola sem divisões, tendo provavelmente circulado nesta forma por meio de cópias manuscritas, o texto mais tarde passou pelas mãos de um impressor que o submeteu às regras comuns de folhetos impressos. Mas, como escreveu Francisco Rico, esse editor do texto “*por desgracia, apenas entendiò nada*”, “infelizmente, ele não entendeu nada.” Com o *Lazarillo de Tormes*, é de uma maneira extrema que o livro corrompeu a obra, submetendo-a a um tratamento nefasto e obrigando, assim, seus editores modernos a reencontrarem-na em seu primeiro estado ao apagarem as deformações do impresso.

Mas deve-se ficar satisfeito com essa oposição aguda entre a obra em sua pureza essencial e o livro que, na melhor das hipóteses, não faz mais que transmiti-la como um veículo inerte e, na pior das hipóteses, altera-a e corrompe-a? As metáforas antigas apontam essa diferença entre obra e livro, utilizando a relação que une, no ser humano, a alma e o corpo. Alonso Víctor de Paredes, impressor em Madri e Sevilha e autor do primeiro manual sobre a arte de imprimir em língua vulgar, intitulado *Institución del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, composto por volta de 1680, expressa com força e sutileza a dupla natureza do livro como objeto e discurso. Ele inverte a metáfora clássica que descreve os corpos e os rostos como livros e compreende o livro como uma criatura humana, porque, como homem, ele tem um corpo e uma alma: “Eu comparo um

voulu lui donner ; et avec la même toute-puissance il a formé son corps élégant, beau et harmonieux » .

Pour lui, le livre doit être considérée comme une créature humaine, mais l'âme du livre n'est pas seulement le texte tel qu'il a été composé, dicté, imaginé par son créateur. Elle est ce texte donné dans une disposition adéquate, « *una acertada disposición* » : « un livre parfaitement achevé consiste en une bonne doctrine, présentée comme il le faut grâce à l'imprimeur et au correcteur, c'est cela que je tiens pour l'âme du livre ; et c'est une bonne impression sur la presse, propre et soignée, qui fait que je peux le comparer à un corps gracieux et élégant ». Si le « corps » du livre est le résultat du travail des pressiers, son « âme » n'est pas façonnée seulement par l'auteur, mais elle reçoit sa forme de tous ceux, maître imprimeur, compositeurs et correcteurs, qui prennent soin de la ponctuation, de l'orthographe et de la mise en page. Paredes récuse ainsi par avance toute séparation entre la substance « essentielle » de l'œuvre, tenue pour toujours identique à elle-même, quelle que soit sa forme, et les variations « accidentelles » du texte, qui résultent des opérations dans l'atelier. Pour lui, homme de l'art typographique, la fabrique du livre est aussi fabrique de l'œuvre.

La mise en garde n'a pas été oubliée par la critique textuelle. La «sociologie des textes» telle que l'a définie D.F. McKenzie, a pour point de départ l'étude des modalités de publication, de dissémination et d'appropriation des textes. Appuyée sur la tradition bibliographique, la « sociologie des textes » met l'accent sur la matérialité du texte et l'historicité du lecteur avec une double intention : identifier les effets produits sur le statut, le classement et la perception des œuvres par les transformations de leur forme matérielle ; montrer que les modalités propres de la publication des textes avant le XVIIIe siècle mettent en question la stabilité et la pertinence des catégories que la critique associe spontanément à la « littérature » : ainsi les notions d'« œuvre », d'« auteur », de « copyright ».

C'est contre l'abstraction des discours que l'étude de la matérialité du texte, entendue au sens qu'ont donné à cette expression Peter Stallybrass et Margreta de Grazia, rappelle que la production, non pas seulement des livres, mais aussi celle des textes eux-mêmes, est un processus qui implique, au-delà du geste de l'écriture, différents moments, différentes techniques, différentes interventions. Les transactions entre les œuvres et le monde social ne consistent pas uniquement dans l'appropriation esthétique et symbolique d'objets ordinaires, de langages multiples et de pratiques rituelles ou quotidiennes comme le veut le « *New Historicism* ». Elles concernent plus fondamentalement les relations multiples, mobiles, instables, nouées entre l'œuvre et ses textes. Le processus de publication, quelle que soit sa modalité, ne sépare jamais la matérialité du texte de la textualité du livre.

livro à fabricação de um homem, que tem uma alma racional com a qual Nosso Senhor o criou com todas as graças que sua Divina Majestade quis dar-lhe; e com a mesma onipotência, ele formou seu corpo elegante, bonito e harmonioso”.

Para ele, o livro deve ser considerado como uma criatura humana, mas a alma do livro não é apenas o texto como foi composto, ditado, imaginado por seu criador. Ela é esse texto em uma disposição adequada, “*una acertada disposición*”: “um livro perfeitamente acabado consiste em uma boa doutrina, apresentada como se deve graças ao impressor e ao corretor; é isso o que eu entendo como a alma do livro; e é uma boa impressão na prensa, limpa e cuidada, que faz com que eu possa compará-lo a um corpo gracioso e elegante.” Se o “corpo” do livro é o resultado do trabalho dos impressores, sua “alma” não é apenas moldada pelo autor, mas recebe sua forma de todos aqueles, mestre impressor, compositores e corretores, que cuidam da pontuação, da ortografia e da *mise en page*. Paredes rejeita, assim, de antemão, qualquer separação entre a substância “essencial” da obra, tida sempre idêntica a si mesma, seja qual for sua forma, e as variações “acidentais” do texto, resultantes de operações na oficina. Para ele, homem da arte tipográfica, a fábrica do livro é também fábrica da obra.

A recomendação não foi esquecida pela crítica textual. A “sociologia dos textos”, tal como foi definida por D. F. McKenzie, tem como ponto de partida o estudo das modalidades de publicação, disseminação e apropriação dos textos. Apoiada sobre a tradição bibliográfica, a “sociologia dos textos” centra-se na materialidade do texto e na historicidade do leitor com uma dupla intenção: identificar os efeitos produzidos sobre o *status*, a classificação e a percepção de obras pelas transformações de sua forma material; mostrar que as modalidades específicas da publicação de textos antes do século XVIII colocam em questão a estabilidade e a pertinência das categorias que a crítica associa espontaneamente à “literatura”: assim, as noções de “obra”, de “autor” e de “*copyright*”.

É contra a abstração dos discursos que o estudo da materialidade do texto, entendida no sentido que deram a essa expressão Peter Stallybrass e Margreta de Grazia, ressalta que a produção, não apenas dos livros, mas também dos próprios textos, é um processo que implica, além do ato da escrita, diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenções. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens múltiplas e de práticas rituais ou cotidianas, como pretendido pelo “*New Historicism*”. Elas concernem, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, estabelecidas entre a obra e seus textos. O processo de publicação, qualquer que seja sua modalidade, nunca separa a materialidade do texto da textualidade do livro.

Cette matérialité n'est pas seulement celle qui a retenu l'attention de la « *New Bibliography* », soucieuse d'une description formalisée des objets imprimés afin de reconstituer le processus de leur impression et désireuse de reconnaître, grâce à l'identification des habitudes, des préférences ou du matériel typographique des compositeurs qui ont composé les différentes formes ou feuilles du livre, les altérations qu'ils ont pu infliger à l'œuvre. La « matérialité du texte » s'attache, elle, à la « fonction expressive » des modalités d'inscription du texte dans le livre : le format, la mise en page, les choix graphiques et orthographiques, la ponctuation. Ces décisions, quel qu'en soit le responsable, « font le texte » – au moins pour les lecteurs de l'édition où elles se rencontrent. C'est en cela que « *forms affect meaning* ».

La sentence peut être entendue assez généralement et conduire à penser que les effets propres à l'invention de Gutenberg ne sont peut-être pas ceux qui ont été le plus souvent soulignés. Ils concernent, fondamentalement, les relations entre les œuvres en tant que textes et les formes de leur inscription matérielle. Si le livre imprimé hérite bien des structures fondamentales du livre manuscrit (i.e. la distribution du texte entre les cahiers et feuillets propres au *codex*, quelle que soit la technique de sa production et reproduction), il propose des innovations qui modifient profondément le rapport du lecteur à l'écrit. Il en va ainsi, par exemple, des paratextes ou, plus exactement dans la terminologie morphologique de Gérard Genette, des péritextes qui composent le seuil du livre. Avec l'imprimé, ils acquièrent une identité rendue immédiatement perceptible par les signatures particulières (italiques, voyelles tildées, symboles) qui caractérisent le ou les cahiers qui constituent les préliminaires, toujours imprimés (avec les tables et les index) après l'achèvement de l'impression du corps du livre et souvent rédigés par le libraire ou l'imprimeur. Les métaphores architecturales qui aux XVIe et XVIIe siècles désignent ces « porches » qui mènent à l'ouvrage proprement dit, trouvent une traduction matérielle dans la séparation typographiquement marquée entre l'œuvre et le « vestibule » (selon le mot de Borges) qui y conduit.

Par ailleurs, le livre imprimé rend plus commun que le manuscrit le rassemblement dans un même volume des œuvres d'un même auteur. Certes, l'innovation n'est pas absolue puisque c'est à partir de la mi-XIVe siècle que, pour certains écrivains écrivant en langue vulgaire, s'est affirmée la pratique de n'assembler dans un même volume que des textes dont ils étaient les auteurs. Comme l'a montré Armando Petrucci, le geste rompait avec la tradition dominante de l'âge du manuscrit, celle des miscellanées qui rassemblent des textes de genres, de dates et d'auteurs fort différents. Mais la pratique se fortifie avec l'imprimé. Le *Folio* de 1616, composé par Ben Jonson lui-même, ou celui de 1623, qui ne doit rien à Shakespeare mais tout à ses anciens camarades et

Essa materialidade não é apenas o que chamou a atenção da “*New Bibliography*”, preocupada com uma descrição formalizada de objetos impressos a fim de reconstituir o processo de sua impressão e desejando reconhecer, graças à identificação das práticas, das preferências ou do material tipográfico dos compositores que compuseram as diferentes formas ou folhas do livro, as alterações que eles puderam infligir à obra. A “materialidade do texto” se vincula à “função expressiva” das modalidades de inscrição do texto no livro: o formato, a *mise en page*, as escolhas gráficas e ortográficas, a pontuação. Essas decisões, seja quem for o responsável, “fazem o texto” – ao menos para os leitores da edição em que elas se encontram. E é desse modo que “*forms affect meaning*”.

A sentença pode ser entendida de forma bastante genérica e levar a pensar que os efeitos próprios à invenção de Gutenberg não são talvez aqueles que foram mais frequentemente sublinhados. Eles referem-se, fundamentalmente, às relações entre as obras, enquanto textos, e as formas de sua inscrição material. Se o livro impresso herda muitas das estruturas fundamentais do livro manuscrito (i.e., a distribuição do texto entre os cadernos e folhas próprias ao *codex*, independentemente da técnica de sua produção e reprodução), ele propõe inovações que modificam profundamente a relação do leitor com a escrita. Isso implica, então, por exemplo, paratextos ou, mais precisamente, na terminologia morfológica de Gérard Genette, *péritextes* que compõem o umbral do livro. Com o impresso, eles adquirem uma identidade imediatamente perceptível por meio de marcas distintivas particulares (itálicas, vogais com til, símbolos) que caracterizam o ou os cadernos que constituem os preliminares, sempre impressos (com tabelas e índices) após a conclusão da impressão do corpo do livro e, muitas vezes, redigidos pelo livreiro ou impressor. As metáforas arquitetônicas, que nos séculos XVI e XVII indicam esses “pórticos” que levam à obra propriamente dita, encontram uma tradução material na separação tipograficamente marcada entre a obra e o “vestíbulo” (segundo o termo de Borges) que conduz até ela.

Além disso, é mais comum no livro impresso do que no manuscrito a reunião em um mesmo volume de obras de um mesmo autor. Evidentemente, a inovação não é absoluta, pois é a partir de meados do século XIV que, para alguns escritores que escrevem em língua vulgar, se afirmou a prática de reunir em um mesmo volume apenas textos cujos autores fossem eles mesmos. Como demonstrado por Armando Petrucci, isso rompeu com a tradição dominante da idade do manuscrito, aquela das miscelâneas que agrupavam textos de gêneros, datas e autores muito diferentes. Mas a prática se fortalece com o impresso. O *Folio* de 1616, composto pelo próprio Ben Jonson, ou o de 1623, que não deve nada a Shakespeare, mas tudo a seus antigos camaradas e aos “*stationers*” que possuíam ou que compraram os “*rights in copy*” de trinta e seis de suas peças, são

aux « *stationers* » qui possédaient ou ont acheté les « *rights in copy* » de trente-six de ses pièces, sont des illustrations exemplaires du lien fortement noué entre la matérialité du livre imprimé et le concept d'œuvre assignée à un nom propre. Il est donc sûr que les formes typographiques affectent le sens.

Mais à qui le lecteur du passé devait-il imputer ces formes ? Chaque tradition de la critique textuelle a privilégié l'un ou l'autre des acteurs engagés dans le processus de composition et de publication des textes entre le XVe et le XVIIIe siècle, à l'âge de ce que l'on peut appeler l'ancien régime typographique. Pour la bibliographie matérielle, les choix graphiques et orthographiques sont le fait des compositeurs. Les ouvriers typographes des ateliers anciens n'avaient pas tous la même manière d'orthographier les mots ou de marquer la ponctuation. De là, la récurrence régulière des mêmes graphies ou des mêmes usages des signes de ponctuation dans les différents cahiers d'un même ouvrage en fonction des préférences et des habitudes du compositeur qui a en composé les pages. C'est pourquoi les « *spelling analysis* », avec l'étude de la récurrence des caractères endommagés ou des ornements, ont permis d'attribuer la composition de telle ou telle page à tel ou tel compositeur et, ainsi, de reconstituer le processus même de fabrication du livre, soit *seriatim* (c'est-à-dire en suivant l'ordre du texte), soit par formes (i.e. c'est-à-dire en composant à la suite toutes les pages assemblées dans une même forme et imprimées sur le même côté d'une feuille d'imprimerie). Ce mode de composition permet de commencer l'impression d'une feuille alors même que toutes les pages d'un même cahier n'ont pas encore été composées mais il suppose, aussi, le calibrage préalable et exact de la copie manuscrite.

Dans une autre perspective, plus philologique, l'essentiel est ailleurs : dans la préparation du manuscrit pour la composition telle qu'elle opérée par les « correcteurs » qui ajoutent capitales, accents et ponctuation, qui normalisent l'orthographe, qui fixent les conventions graphiques et qui, souvent, sont en charge de la correction des épreuves. S'ils restent le résultat du travail des ateliers, ces choix ne sont plus ici assignés seulement ou principalement aux compositeurs, mais aux humanistes (clercs, gradués des universités, maîtres d'école) employés par les libraires et les imprimeurs pour assurer la plus grande correction possible de leurs éditions. Paolo Trovato a rappelé combien il était important pour les éditeurs du *Cinquecento* d'insister sur la « correction », effective ou supposée, de leurs éditions, affirmée sur les pages de titre par l'expression « *con ogni diligenza corretto* ». D'où le rôle décisif des « correcteurs » dont les interventions se déploient à plusieurs moments du processus d'édition : de la préparation du manuscrit à la correction des épreuves, des corrections en cours de tirage, à partir de la révision des feuilles déjà imprimées, à l'établissement des *errata*, en

ilustrações exemplares da ligação fortemente estabelecida entre a materialidade do livro impresso e o conceito de obra atribuída a um nome próprio. Por isso, é certo afirmar que as formas tipográficas afetam o significado.

Mas a quem o leitor do passado deveria imputar essas formas? Cada tradição da crítica textual privilegiou um ou outro dos atores engajados no processo de composição e publicação de textos entre os séculos XV e XVIII, à época daquilo que pode ser chamado de antigo regime tipográfico. Para a bibliografia material, as escolhas gráficas e ortográficas devem-se aos compositores. Os tipógrafos das antigas oficinas não tinham a mesma maneira de ortografar as palavras ou de marcar a pontuação. Daí a recorrência regular das mesmas grafias ou dos mesmos usos de sinais de pontuação nos diferentes cadernos de uma mesma obra, em função das preferências e das práticas do compositor que compôs as páginas. Isso porque, a “*spelling analysis*”, com o estudo da recorrência de caracteres danificados ou de ornamentos, permitiu atribuir a composição de uma determinada página a um determinado compositor e, assim, reconstituir o processo de fabricação do livro, seja *seriatim* (isto é, seguindo a ordem do texto), seja por formas (i.e., compondo, de uma só vez, todas as páginas reunidas em uma mesma forma e impressas sobre o mesmo lado de uma folha de impressão). Este modo de composição permite começar a impressão de uma folha mesmo que todas as páginas de um mesmo caderno ainda não tenham sido compostas, mas ele supõe, também, a calibração prévia e exata da cópia manuscrita.

Em outra perspectiva, mais filológica, o essencial está alhures: na preparação do manuscrito para a composição tal como ela é realizada pelos “corretores” que introduzem letras capitais, acentos e pontuação, que normatizam a ortografia, que fixam as convenções gráficas e que, frequentemente, são responsáveis pela correção das provas. Se elas são o resultado do trabalho das oficinas, essas escolhas não são mais então atribuídas apenas ou principalmente aos compositores, mas aos humanistas (clérigos, graduados das universidades, professores) empregados pelos livreiros e impressores para garantir a maior correção possível de suas edições. Paolo Trovato ressaltou quão importante era, para os editores do *Cinquecento*, insistir na “correção”, efetiva ou suposta, de suas edições, afirmada nas páginas de título pela expressão “*con ogni diligenza corretto*”. Daí o papel decisivo dos “corretores”, cujas intervenções se dão em vários momentos do processo de edição: da preparação do manuscrito à correção das provas; das correções no decurso da tiragem, a partir da revisão das folhas já impressas, ao estabelecimento das *erratas*, nas suas diversas formas – as correções à pena nos exemplares impressos, as folhas de *errata* adicionadas ao final do livro ou os convites feitos ao leitor para que ele mesmo corrija seu próprio exemplar.



leurs diverse formes—les corrections à la plume sur les exemplaires imprimées, les feuillets d'errata ajoutés à la fin du livre ou les invitations faites au lecteur pour qu'il corrige lui-même son propre exemplaire.

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les textes soumis ainsi aux décisions des « correcteurs », intervenant comme « *copy-editor* » ou « *proof-reader* », appartiennent à différents répertoires : les textes classiques, grecs ou latins; les œuvres en langue vulgaire qui ont eu une circulation manuscrite et auxquelles l'imprimerie impose ses propres normes de présentation du texte et, dans certains cas, comme celui des éditions italiennes, une normalisation linguistique ; enfin, les manuscrits des contemporains dont la fort médiocre lisibilité irritaient fort correcteurs et compositeurs.

Faut-il donc penser que les auteurs demeuraient étrangers aux décisions et gestes qui donnaient aux livres leur matérialité ? Dans son *Dictionnaire* publié en 1690, Furetière indique à l'article « Ponctuation » : « L'exactitude de cet Auteur va jusques là qu'il prend soin des points et des virgules ». Implicitement, l'exemple d'emploi renvoie au désintéret ordinaire des auteurs pour la ponctuation, mais il signale toutefois qu'il est des auteurs attentifs à la ponctuation de leurs textes — et plus généralement à la matérialité de leur inscription. Ronsard ou La Bruyère sont des exemples de cette « conscience typographique » qui les fait contrôler l'édition de leurs œuvres pour que puissent être produits les effets de lecture attendues de l'usage des signes de ponctuation, de la présence des lettres capitales dont certains mots sont dotés ou encore des jeux avec les différents caractères typographiques.

L'attention donnée à la matérialité du texte met ainsi en évidence la fragilité de la distinction entre mise en texte et mise en livre ainsi que la porosité de la frontière qui les sépare. Comme le constate Malcolm Parkes « la ponctuation imprimée peut refléter celle de l'auteur, celle de qui a préparé la copie pour la presse, celle du compositeur, ou les trois ensemble »—et l'on pourrait ajouter à la liste le lecteur qui souvent modifie la ponctuation du livre imprimé qu'il lit, soit de sa propre initiative et en fidélité avec l'usage ancien qui veut qu'un livre imprimé ne soit véritablement achevé qu'après l'intervention de plusieurs mains, soit parce qu'il y a été invité par l'imprimeur lui-même afin de corriger les erreurs introduites dans la composition imprimée.

La cause est donc entendue. La matérialité du texte, et pas seulement sa lettre, guide ou informe la lecture. C'est pourquoi la perspective de Don McKenzie tient l'histoire de la lecture comme centrale tant pour la critique textuelle que pour l'histoire du livre. L'idée qu'un texte n'accède véritablement à l'existence que si un lecteur se l'approprie a sous-tendu toutes les démarches (herméneutique, phénoménologique, esthétique) qui ont voulu caractériser les modalités et les effets de l'acte de lecture. Don McKenzie partage un tel constat,

Nos séculos XVI e XVII, os textos assim submetidos às decisões dos “corretores”, que intervêm como “*copy-editor*” ou “*proof-reader*”, pertencem a diferentes repertórios: os textos clássicos, gregos ou latinos; as obras em língua vulgar, que tiveram uma circulação manuscrita e às quais a imprensa impôs suas próprias normas de apresentação do texto e, em alguns casos, como as edições italianas, uma normatização linguística; enfim, os manuscritos de contemporâneos cuja legibilidade bastante medíocre irritava corretores e compositores.

Deve-se, então, pensar que os autores permaneciam alheios às decisões e ações que davam aos livros sua materialidade? Em seu *Dictionnaire*, publicado em 1690, Furetière indica no verbete “Pontuação”: “A exatidão deste Autor chega a fazê-lo cuidar de pontos e vírgulas”. Implicitamente, o exemplo utilizado remete ao desinteresse comum dos autores pela pontuação, mas ele sinaliza, no entanto, que há autores atentos à pontuação de seus textos – e, de modo mais geral, à materialidade de sua inscrição. Ronsard ou La Bruyère são exemplos dessa “consciência tipográfica” que os faz controlar a edição de suas obras, para que elas possam produzir os efeitos de leitura esperados do uso dos sinais de pontuação, da presença de letras capitais, utilizadas em algumas palavras, ou ainda dos jogos com os diferentes caracteres tipográficos.

A atenção dada à materialidade do texto evidencia, desse modo, a fragilidade da distinção entre disposição do texto e disposição do livro, bem como a porosidade da fronteira que as separa. Como constata Malcolm Parkes, “a pontuação impressa pode refletir aquela do autor, aquela de quem preparou a cópia para a prensa, aquela do compositor, ou as três simultaneamente” – e poderia adicionar-se a essa lista o leitor que, frequentemente, modifica a pontuação do livro impresso que ele lê, seja por iniciativa própria e em fidelidade à prática antiga que diz que um livro impresso está realmente concluído somente após a intervenção de várias mãos, seja porque ele foi convidado pelo próprio impressor para corrigir os erros existentes na composição impressa.

A causa está, portanto, compreendida. A materialidade do texto, e não apenas sua letra, guia ou informa a leitura. É por isso que a perspectiva de Don McKenzie coloca a história da leitura como central tanto para a crítica textual quanto para a história do livro. A ideia de que um texto só passa verdadeiramente a existir a partir de sua apropriação pelo leitor permeou todas as etapas (hermenêutica, fenomenológica, estética) que quiseram caracterizar as modalidades e os efeitos do ato de leitura. Don McKenzie compartilha dessa constatação, mas lhe dá uma dimensão histórica e dinâmica indicando que “novos leitores criam textos novos cujos novos significados dependem diretamente de suas novas formas”. É assim designada, com acuidade, a relação que liga a variação das formas em que as obras são dadas à leitura, a definição

mais il lui donne une dimension historique et dynamique en indiquant que « de nouveaux lecteurs créent des textes nouveaux dont les nouvelles significations dépendent directement de leurs nouvelles formes ». Est ainsi désignée avec acuité la relation qui lie la variation des formes dans lesquelles les œuvres sont données à lire, la définition du public de leurs possibles lecteurs et le sens que ceux-ci attribuent aux textes qu'ils font leurs.

L'étude morphologique des dispositions typographiques et l'analyse sociale des publics, loin de s'exclure, sont donc nécessairement associées. C'est en fonction des compétences et des attentes supposées des lecteurs visés par l'auteur, l'éditeur ou l'imprimeur que sont décidées les formes données aux textes. Mais celles-ci ont une dynamique propre qui peut, ou non, construire un nouveau public (par exemple plus large et plus populaire) et autoriser des appropriations inédites de textes qui, auparavant, ont circulé autrement et pour d'autres lecteurs. C'est grâce à la mobilité de leurs formes que les textes sont susceptibles de réemplois et de réinterprétations par les différents publics qu'ils atteignent, ou inventent. Mais pour autant ces formes typographiques contraignent-elles les lecteurs sans leur laisser diverses possibilités d'interprétation ? Le soutenir serait déplacer sur la matérialité du texte, tenue pour impérieuse, le pouvoir que la critique structuraliste attribuait à la toute puissance linguistique du texte.

Pour éviter ce risque il est sans doute nécessaire de faire retour sur les propositions qui ont voulu donner à la lecture un rôle fondamental dans le processus de production du sens. Au sein de la critique littéraire des années soixante et soixante-dix du XXe siècle le dilemme était le suivant : comment dans l'analyse libérer les lecteurs de la soumission obligée aux intentions de l'auteur ou à la machinerie linguistique du texte sans pour autant basculer dans un inventaire infini, disparate, de la diversité des lectures ? Dans la perspective de l'esthétique de la réception, c'est le concept d' « horizon d'attente » qui doit permettre de surmonter la difficulté. Pour Hans Robert Jauss, tel qu'il le formule en 1974, il désigne les catégories esthétiques partagées auxquelles les œuvres généralement se conforment mais que les plus provocantes d'entre elles (par exemple *Don Quichotte* ou *Madame Bovary*) transforment profondément. Pour lui, « l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée, si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et

do público de seus possíveis leitores e o sentido que estes atribuem aos textos dos quais se apropriam.

O estudo morfológico de disposições tipográficas e a análise social dos públicos, longe de excluírem-se, estão necessariamente relacionados. É em função de competências e de supostas expectativas de leitores visados pelo autor, editor ou impressor que são decididas as formas dadas aos textos. Mas estes têm uma dinâmica própria que pode, ou não, construir um novo público (por exemplo, mais amplo e mais popular) e autorizar apropriações inéditas de textos que, anteriormente, circularam de outra maneira e entre outros leitores. É graças à mobilidade das suas formas que os textos são suscetíveis de reutilizações e reinterpretações pelos diferentes públicos que atingem, ou que inventam. Mas, por isso, essas formas tipográficas restringem os leitores sem lhes dar diversas possibilidades de interpretação? Sustentá-lo seria transferir para a materialidade do texto, tida como imperiosa, o poder que a crítica estruturalista atribuía à potência linguística absoluta do texto.

Para evitar esse risco, é necessário, sem dúvida, retornar às proposições que quiseram dar à leitura um papel fundamental no processo de produção do sentido. No seio da crítica literária dos anos sessenta e setenta do século XX, o dilema era o seguinte: como na análise libertar os leitores da submissão obrigatória às intenções do autor ou à maquinaria linguística do texto sem, contudo, cair em um inventário infinito, disparatado, da diversidade de leituras? Na perspectiva da estética da recepção, é o conceito de “horizonte de expectativa” que deve permitir superar essa dificuldade. Hans Robert Jauss, tal como ele formula em 1974, designa as categorias estéticas partilhadas às quais as obras geralmente se conformam, mas que as mais provocantes entre elas (por exemplo, *Dom Quixote* ou *Madame Bovary*) transformam profundamente. Para ele, “a análise da experiência literária do leitor escapará do psicologismo pelo qual está ameaçada, se, para descrever a recepção da obra e seu efeito produzido, ela reconstituir o horizonte de expectativa de seu primeiro público, isto é, o sistema de referências objetivamente formulável que, para cada obra no momento da história em que ela aparece, resulta de três fatores principais: da experiência prévia que o público tem do gênero a que ela pertence, da forma e da temática de obras anteriores das quais ela pressupõe o conhecimento, e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática, mundo imaginário e realidade cotidiana”. A reconstituição dos “horizontes de expectativa” dos leitores deve, portanto, romper com a evidência de um “significado objetivo, uma vez por todas estático, imediatamente acessível, a qualquer tempo, para o intérprete”.

réalité quotidienne ». La reconstitution des « horizons d'attente » des lecteurs doit ainsi rompre avec l'évidence d'un « sens objectif, une fois pour toutes arrêté, immédiatement accessible en tout temps à l'interprète ».

Confronté au même défi (comment construire la capacité inventive de la lecture sans tomber dans l'arbitraire des significations, aussi nombreuses et variés que les lecteurs ?), Stanley Fish a proposé en 1980 la notion d' « *interpretive communities* ». Destinée à éviter tant l'absolue tyrannie du texte que le radicale solipsisme de la lecture, elle désigne les catégories interprétatives qui, pour n'être pas universellement partagées, ne sont pas non plus irréductiblement propres à chaque lecteur. Selon Fish, « l'acte qui fait reconnaître la littérature n'est pas contraint par quelque chose dans le texte, et il ne résulte pas non plus d'une volonté indépendante et arbitraire, il procède d'une décision collective à propos de ce qui doit être considéré comme littérature, une décision qui ne vaut qu'autant qu'une communauté de lecteurs continue à l'accepter ». De là, la centralité de la notion de « communautés d'interprétation » qui doit permettre d'annuler la distance entre texte et lecteurs, entre objet et sujet, entre évidence du sens et expérience de lecture. Stanley Fish écrit : « Une communauté d'interprétation n'est pas objective parce que en tant qu'elle est définie par un ensemble d'intérêts, de propos et buts particuliers, sa perspective est engagée et non pas neutre, mais dans le même raisonnement, les significations et les textes produits par une communauté d'interprétation ne sont pas subjectifs parce qu'ils ne résultent pas d'un individu isolé mais du point de vue d'un public partageant les mêmes conventions ». Pour lui, les stratégies d'interprétation qui définissent les différentes communautés de lecteurs sont, à la fois, décisives pour la construction du sens de ce qui est lu et antérieures à l'acte de lecture lui-même car elles impliquent les normes et valeurs qui gouvernent, pour chacune d'elles, leur relation à l'écriture.

On pourrait ranger aux côtés des notions proposées par Jauss et Fish la manière dont Barthes dès 1968 définit la position de lecture comme le lieu où se construit un sens qui échappe au contrôle et la volonté de l'auteur : « un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité du texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination ». D'où la conclusion sans appel : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ».

Ces trois perspectives ont eu le mérite d' « extraire » la lecture du texte, de lui assigner un rôle essentiel dans la construction du sens et de l'inscrire dans des conventions collectivement partagées. Leurs limites, toutefois, étaient doubles.

Confrontando-se com o mesmo desafio (como construir a capacidade inventiva de leitura sem cair na arbitrariedade das significações, tão numerosas e variadas quanto os leitores?), Stanley Fish propôs, em 1980, a noção de “*interpretive communities*”. Destinada a evitar tanto a tirania absoluta do texto como o radical solipsismo da leitura, ela designa categorias interpretativas que, por não serem universalmente partilhadas, não são também irredutivelmente próprias a cada leitor. De acordo com Fish, “o ato que faz reconhecer a literatura não é constrangido por algo no texto, e ele tampouco resulta de uma vontade independente e arbitrária; ele procede de uma decisão coletiva sobre o que deve ser considerado como literatura, uma decisão que só é válida enquanto a comunidade de leitores continuar a aceitá-la”. Por isso, a centralidade do conceito de “comunidades de interpretação”, que deve permitir anular a distância entre texto e leitores, entre objeto e sujeito, entre evidência do sentido e experiência de leitura. Stanley Fish escreve: “Uma comunidade de interpretação não é objetiva porque definida por um conjunto de interesses, propósitos e objetivos particulares; sua perspectiva é engajada e não neutra; mas pelo mesmo raciocínio, as significações e os textos produzidos por uma comunidade de interpretação não são subjetivos porque eles não resultam de um indivíduo isolado, mas do ponto de vista de um público que compartilha as mesmas convenções”. Para ele, as estratégias de interpretação que definem as diferentes comunidades de leitores são, ao mesmo tempo, decisivas para a construção do sentido daquilo que é lido e anteriores ao próprio ato de leitura, pois elas implicam normas e valores que governam, para cada uma delas, sua relação com a escrita.

Poder-se-ia coadunar com as noções propostas por Jauss e Fish a maneira como Barthes, desde 1968, define a posição da leitura como local em que se constrói um sentido que escapa ao controle e à vontade do autor: “um texto é feito de escrituras múltiplas, resultantes de várias culturas que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até hoje, é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que se perca nenhuma, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas em sua destinação.” Daí a conclusão em última instância: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”.

Essas três perspectivas tiveram o mérito de “extrair” a leitura do texto, de assegurar-lhe um papel essencial na construção do sentido e de inscrevê-la nas convenções coletivamente partilhadas. Seus limites, entretanto, eram dois. Por um lado, elas consideraram os textos apenas em seu conteúdo linguístico ou

D'une part, elles ont considéré les textes dans leur seul contenu linguistique ou sémantique, sans accorder aucune attention à leur matérialité même. D'autre part, elles ont de diverses façons effacé les déterminations sociales et historiques de l'acte de lecture qu'elle ont mis au cœur du processus de construction du sens. Barthes le fait en affirmant que « la destination [des textes] ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblé dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit », Jaus en supposant l'universalité, en un moment donné, « d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit » et Fish en réduisant la définition des communautés de lecteurs à leur seuls principes herméneutiques : « les communautés d'interprétation sont constituées par tous ceux qui partagent les mêmes stratégies d'interprétation, non pas pour la lecture mais pour l'écriture des textes ».

Pour dépasser ces limites, l'exigence de notre présent consiste donc à tenir le monde des textes comme un monde d'objets et de « performances » et le monde des lecteurs comme celui des communautés auxquelles ils appartiennent et que définissent un même ensemble de compétences, de pratiques et d'usages de l'écrit. Dans le prologue de l'édition de 1502 de la *Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, mieux connue sous le titre de *Celestina*, Fernando de Rojas assigne les diverses interprétations de l'œuvre à la diversité des âges et des humeurs de ses auditeurs : « Les uns en font un conte pour le voyage. Les autres piquent bons mots et proverbes connus, et, mettant attention à les bien louer, négligent ce qui leur conviendrait et leur serait plus utile. Mais ceux pour qui tout est plaisir véritable rejettent l'anecdote bonne à conter, en retiennent la somme pour leur profit, rient aux propos plaisants et gardent en mémoire les sentences et maximes des philosophes pour les appliquer, au bon moment, à leurs actes et desseins. Aussi, que dix personnes viennent à se réunir pour entendre cette comédie, en lesquelles il y a tant d'humeurs différentes comme il arrive toujours, niera-t-on qu'il n'y ait motifs de discussions sur des matières qui peuvent se comprendre de si nombreuses façons ? »

Près de cinq siècles plus tard, Borges attribue pareillement aux mutations des façons de lire les variations du sens des œuvres : « La littérature est chose inépuisable, pour la raison suffisante et simple qu'un seul livre l'est. Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations. Une littérature diffère d'une autre, postérieure ou antérieure à elle, moins par le texte que par la façon dont elle est lue : s'il m'était donné de lire n'importe quelle page d'aujourd'hui – celle-ci par exemple – comme on la lira en l'an 2000, je connaîtrai la littérature de l'an 2000 ». Avec de telles autorités, il n'est guère besoin de justifier les raisons qui ont inspiré la volonté de repérer « le lecteur à l'œuvre », lorsque s'opère la rencontre entre le monde du texte, qui est toujours

semântico, sem dar qualquer atenção à sua própria materialidade. Por outro, elas apagaram, de diversas maneiras, as determinações sociais e históricas do ato de leitura que elas colocaram no centro do processo de construção do sentido. Assim o fazem Barthes ao afirmar que “a destinação [dos textos] não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas alguém que mantém juntos, no mesmo campo, todos os traços de que é constituída a escrita”; Jauss ao supor a universalidade, em um dado momento, “de uma experiência estética intersubjetiva prévia que funda toda compreensão individual de um texto e o efeito que ele produz”; e Fish ao reduzir a definição de comunidades de leitores a seus peculiares princípios hermenêuticos: “as comunidades de interpretação são constituídas por todos aqueles que compartilham as mesmas estratégias de interpretação, não para a leitura, mas para a escrita dos textos.”

Para superar esses limites, a exigência do nosso presente consiste, portanto, em tomar o mundo dos textos como um mundo de objetos e de “performances” e o mundo dos leitores como aquele das comunidades às quais eles pertencem e que definem um mesmo conjunto de competências, práticas e usos da escrita. No prólogo da edição de 1502 da *Tragicomédia de Calisto e Melibeia*, mais conhecida sob o título de *Celestina*, Fernando Rojas atribui as várias interpretações da obra à diversidade de idades e de humores de seus ouvintes: “Alguns fazem dela um conto para viagem. Outros pinçam boas palavras e provérbios conhecidos e, louvando-os com toda a atenção, negligenciam o que lhes conviria e o que lhes seria mais útil. Mas aqueles para quem tudo é verdadeiro prazer rejeitam a boa anedota para contar, coligem a suma para seu proveito, riem dos donaires e guardam na memória as sentenças e máximas dos filósofos para aplicá-las, no momento certo, em suas ações e propósitos. Além disso, que dez pessoas se reúnam para ouvir esta comédia, as quais apresentam tantos humores diferentes como sempre acontece, negar-se-á que haja motivos de discussões sobre assuntos que se podem compreender de tão numerosas maneiras?”

Quase cinco séculos depois, Borges atribui, de maneira semelhante, às mutações nas maneiras de ler as variações do sentido das obras: “A literatura é coisa inesgotável, pela razão suficiente e simples que um único livro o é. O livro não é uma entidade fechada: é uma relação, é um centro de inumeráveis relações. Uma literatura difere de outra, posterior ou anterior a ela, menos pelo texto que pelo modo como ela é lida: se eu lesse qualquer página de hoje – esta, por exemplo – como ela será lida no ano 2000, eu conheceria a literatura do ano 2000”. Com tais autoridades, não é necessário justificar as razões que inspiraram o intento de recuperar “o leitor na obra”, quando se opera o encontro entre o mundo do texto, que é sempre um mundo de objetos escritos ou de



un monde d'objets écrits ou de paroles lectrices ou déclamatrices, et un horizon d'attente, modelé par les conventions, les habitudes ou les expériences passées.

Mais saisir l'acte de lecture n'est pas chose aisée. Toutes les perspectives critiques qui l'ont placé au cœur de leur démarche, de l'esthétique de la réception à la « *reader response theory* », ont toujours oscillé entre la mise en évidence de catégories ou des stratégies partagées par tous les lecteurs et lectrices appartenant à une même communauté d'interprétation, au risque de manquer l'originalité de chaque appropriation, et, d'autre part, la fascination pour l'infinie diversité des interprétations et des usages des textes, au risque de tomber dans la collecte, elle-même infinie, des singularités. Comment transformer une telle tension en instrument de compréhension ?

D'abord, en considérant la gamme très large de ce que, à chaque époque, lisent les lecteurs. La lecture n'est pas seulement lecture de livres, et moins encore uniquement lecture d'œuvres consacrées par le canon littéraire ou philosophique. L'invention de l'imprimerie a certainement permis la dissémination des textes à une échelle inconnue au temps du manuscrit. Le constat ne fait pas débat. Avec l'invention de Gutenberg, plus de textes sont mis en circulation et chaque lecteur est à même d'en rencontrer un plus grand nombre. Mais quels sont ces textes dont la présence est démultipliée par l'imprimerie ? Des livres, bien sûr, mais, comme l'a montré D. F. McKenzie, leur impression constitue une part souvent minoritaire, voire très minoritaire de l'activité des ateliers typographiques entre XVe et XVIIIe siècle. L'essentiel de la production imprimée consiste en libelles, pamphlets, pétitions, affiches, formulaires, billets, quittances, certificats, et bien d'autres « travaux de ville » qui assurent le plus clair des revenus des entreprises. L'imprimerie offre ainsi à la lecture des objets inconnus ou marginaux à l'âge du manuscrit et dans les villes de la première modernité, l'écrit imprimé s'empare des murs, se donne à lire dans les espaces publics, transforme les pratiques administratives et commerciales.

Pourtant, il ne règne pas en maître absolu et exclusif. Après les travaux consacrés à la publication manuscrite en Angleterre, en Espagne, et en France, il n'est personne aujourd'hui pour soutenir que « ceci » (la presse à imprimer) a tué « cela » (le manuscrit). Multiples sont les genres (anthologies poétiques, libelles politiques, instructions nobiliaires, nouvelles à la main, textes libertins et hétérodoxes, partitions musicales, etc.) qui furent très souvent lus dans des copies manuscrites, et non pas des ouvrages imprimés. Les raisons en sont nombreuses: le moindre coût de l'« édition », la volonté de déjouer la censure, le désir d'une circulation restreinte, ou encore, la malléabilité de la forme manuscrite, qui permet additions et révisions. L'imprimerie, du moins dans les quatre premiers siècles de son existence, n'a fait disparaître ni la communication ni la publication manuscrites.

palavras leitoras ou declamadoras, e um horizonte de expectativa, modelado por convenções, hábitos ou experiências passadas.

Mas compreender o ato de leitura não é fácil. Todas as perspectivas críticas que o colocaram no centro da sua abordagem, da estética da recepção à “*reader response theory*”, oscilaram sempre entre, de um lado, a identificação de categorias ou estratégias compartilhadas por todos os leitores e leitoras pertencentes a uma mesma comunidade de interpretação, sob o risco de perder a originalidade de cada apropriação, e, de outro lado, o fascínio pela infinita diversidade de interpretações e de usos dos textos, sob o risco de cair na coleção, ela mesma infinita, de singularidades. Como transformar tal tensão em instrumento de compreensão?

Primeiro, considerando a ampla gama daquilo que, a cada época, leem os leitores. A leitura não é apenas leitura de livros, e menos ainda somente leitura de obras consagradas pelo cânone literário ou filosófico. A invenção da imprensa permitiu, sem dúvida, a disseminação de textos em uma escala desconhecida ao tempo do manuscrito. Essa constatação não suscita debates. Com a invenção de Gutenberg, mais textos são colocados em circulação e cada leitor é capaz de encontrá-los em maior número. Mas quais são esses textos cuja presença é multiplicada pela imprensa? Livros, certamente, mas, como mostrado por D. F. McKenzie, sua impressão constitui frequentemente uma parte minoritária, de fato muito minoritária, da atividade de oficinas tipográficas entre os séculos XV e XVIII. O essencial da produção impressa consiste em libelos, panfletos, petições, cartazes, formulários, bilhetes, recibos, certificados e outros “*travaux de ville*” que asseguram a maior parte dos lucros das empresas. Assim, a imprensa oferece à leitura objetos desconhecidos ou marginais na época do manuscrito, e nas cidades da primeira modernidade, a escrita impressa toma os muros, dá-se a ler em espaços públicos, transforma as práticas administrativas e comerciais.

Contudo, ela não reina absoluta e exclusivamente. Após os trabalhos consagrados à publicação manuscrita na Inglaterra, Espanha e França, não há ninguém para afirmar que “isto” (a prensa para imprimir) matou “aquilo” (o manuscrito). Múltiplos são os gêneros (antologias poéticas, libelos políticos, instruções nobiliárias, *nouvelles à la main*, textos libertinos e heterodoxos, partituras musicais, etc.) que eram muitas vezes lidos em cópias manuscritas, não em obras impressas. As razões para isso são muitas: o menor custo da “edição”, o propósito de enganar a censura, o desejo de uma circulação restrita, ou ainda, a maleabilidade da forma manuscrita, que permite adições e revisões. A imprensa, ao menos nos primeiros quatro séculos de sua existência, não conseguiu fazer desaparecer nem a comunicação e nem a publicação manuscritas.

Plus encore, elle a invité à de nouveaux usages de l'écriture à la main comme l'atteste un premier inventaire des objets qui incitent leurs acheteurs à remplir avec leur écriture les espaces que l'impression a laissés en blanc. Il en va ainsi des pages vierges interfoliées dans les almanachs, des espaces en attente d'écriture dans les formulaires ou des larges marges et interlignes des ouvrages destinés à accueillir les annotations du lecteur. Il serait aisé de multiplier les exemples de ces objets imprimés dont la raison d'être est de susciter et préserver l'écriture manuscrite: ainsi, les éditions des classiques latins utilisées dans les collèges du XVI<sup>e</sup> siècle, les chartes de mariage, en usage dans certains diocèses de la France méridionale au XVII<sup>e</sup> siècle, ou, au siècle suivant et en Italie, les premiers agendas dans lesquels chaque jour est divisé en ses différents moments. Les proximités entre écritures manuscrites et textes imprimés ne sont d'ailleurs pas limitées à ces seuls objets qui, explicitement, les organisent. Les lecteurs du passé, en particulier les lecteurs lettrés, se sont souvent emparés des ouvrages sortis des presses en corrigeant à la plume les erreurs qu'ils y trouvaient et en établissant les index ou les erratas manuscrits qui leur étaient utiles, voire en composant des livres originaux à partir des fragments d'éditions imprimés qu'ils découpaient et collaient.

Les spectaculaires exemples d'annotations manuscrites collectées par les historiens peuvent conduire à faire retour sur l'historicité des pratiques qui accompagnent les lectures. A la Renaissance, annoter un livre avec des soulignements, des rubriques marginales ou des références croisées est l'un des gestes imposés par la technique des lieux communs. Ainsi repérés et désignés, les passages qui importent sont ensuite copiés et distribués entre les rubriques thématiques d'un cahier ou livre de lieux communs. Procurant des faits attestés par les Anciens ou les contemporains, des modèles de style et d'argumentation ou des sentences, qui sont autant de vérités universelles, donc « sublimes » pour reprendre le mot de Francis Goyet, ces lieux communs peuvent venir nourrir les discours de celui qui les a rassemblés. Les imprimeurs s'emparent de la technique en publiant des cahiers en blanc où seules sont imprimées les titres des rubriques ou bien en proposant des anthologies où sont déjà compilées et organisées les citations ou paraphrases dont les lecteurs pourraient avoir besoin.

La pratique s'empare de tous les genres et aura une longue vie. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elle transforme les répliques du théâtre en maximes générales. En rassemblant trente-six de pièces, le *Folio* de 1623 inaugure la canonisation de Shakespeare. Mais c'est dès 1600 que des citations de ses poèmes, le *Viol de Lucrece* et *Vénus et Adonis*, et de cinq de ses pièces apparaissent dans des recueils de lieux communs, entièrement composés à partir d'auteurs qui ont écrit et écrivent en anglais, et non en latin : d'une part, le *Bel-vedere, or The Garden of the Muses*, d'autre part, *England's Parnassus*. Plus tard, en 1751 et 1755, c'est Richardson lui-même qui

Mais ainda, ela incentivou novos usos da escrita à mão, como atesta um primeiro inventário dos objetos que incitam seus compradores a preencherem com sua escrita os espaços que a impressão deixou em branco. Assim ocorre nas páginas virgens interfoliadas dos almanaques, nos espaços dos formulários que aguardam a escrita ou nas amplas margens e entrelinhas de obras destinadas a acolher as anotações do leitor. Seria fácil multiplicar exemplos desses objetos impressos cuja razão de ser é suscitar e preservar a escrita manuscrita: assim, as edições de clássicos latinos utilizadas em *collèges* do século XVI, as cartas de casamento em uso em algumas dioceses da França meridional no século XVII, ou, no século seguinte na Itália, as primeiras agendas nas quais cada dia é dividido em seus diferentes momentos. As proximidades entre escritas manuscritas e textos impressos não estão, ademais, limitadas a esses únicos objetos que, explicitamente, os organizam. Os leitores do passado, em particular os letrados, apropriaram-se, muitas vezes, de obras saídas das prensas corrigindo com a pena os erros que encontravam nelas e estabelecendo os *index* ou as *erratas* manuscritos que lhes eram úteis, de modo a compor, de fato, livros originais a partir de fragmentos de edições impressas que eles recortavam e colavam.

Os exemplos espetaculares de anotações manuscritas compiladas pelos historiadores podem levar à retomada da historicidade das práticas que acompanham as leituras. Durante o Renascimento, anotar um livro com sublinhados, rubricas marginais ou referências cruzadas é um dos gestos impostos pela técnica dos lugares-comuns. Assim identificadas e designadas, as passagens que importam são então copiadas e distribuídas entre as rubricas temáticas de um caderno ou livro de lugares-comuns. Fornecendo fatos atestados pelos Antigos ou contemporâneos, modelos de estilo e de argumentação ou sentenças, que são verdades universais, por isso “sublimes” nas palavras de Francis Goyet, esses lugares-comuns podem vir a prover os discursos daquele que os reuniu. Os impressores se apropriam da técnica ao publicar cadernos em branco nos quais somente são impressos os títulos das rubricas, bem como ao propor antologias nas quais já estão compiladas e organizadas citações ou paráfrases de que os leitores pudessem precisar.

Essa prática compreende todos os gêneros e terá uma vida longa. No século XVII, ela transforma as réplicas do teatro em máximas gerais. Reunindo trinta e seis peças, o *Folio* de 1623 inaugura a canonização de Shakespeare. Mas é a partir de 1600 que as citações de seus poemas, *A violação de Lucrecia* e *Vênus e Adônis*, e cinco de suas peças aparecem em coletâneas de lugares-comuns, inteiramente compostas a partir de autores que escreveram e escrevem em inglês, e não em latim: por um lado, o *Bel-vedere, or The Garden of the Muses*, por outro, *England's Parnassus*. Mais tarde, em 1751 e 1755, é o próprio Richardson quem

compile dans ses romans des aphorismes, sentiments, réflexions et observations qui constituent, rangés sous des rubriques données en ordre alphabétique, des exemples « *digested under proper heads* », ce qui est reprendre le lexique ancien, médiéval et renaissant, biblique et humaniste, qui décrit la lecture comme une « *ruminatio* » et « *digestio* ».

En ce sens, Montaigne qui ne tient pas de « *gardoires* » ou cahiers de lieux communs, qui copie directement dans ses *Essais* des extraits (parfois longs) d'autres livres et qui écrit dans le livre lui-même « *l'idée générale* » qu'il en a retenu n'est pas un praticien exemplaire de la technique intellectuelle dominante de son temps. Inversement, les lecteurs du XVIIIe siècle ne sont pas tous des Richardson. Leurs annotations marginales se sont libérées des obligations des lieux communs et utilisent les blancs de la composition pour manifester leur réaction face aux œuvres et l'approprier tant dans son existence matérielle d'objet acheté, offert, reçu, dont les pérégrinations sont rappelées sur la page de titre, que dans son texte lui-même, qui suscite émotions, souvenirs, et désirs. Les « *marginalia* », qui sont une manne pour les historiens de la lecture comme pour ceux des œuvres, ont donc une réalité morphologique de longue durée puisque, dans le manuscrit médiéval comme dans le livre imprimé d'aujourd'hui, elles doivent trouver leur place dans un objet qui, sauf exception, ne les attend pas. Mais ces annotations ont aussi une histoire et elles s'inscrivent dans des pratiques intellectuelles ou des sensibilités qui ne sont pas des invariants.

Durablement, l'écrit a été tenu pour l'instrument de pouvoirs redoutables et redoutés. Caliban le sait, qui pense que la puissance de Prospero sera détruite si ses livres sont saisis et brûlés: « *Burn but his books* ». Mais les livres de Prospero ne sont en fait qu'un seul livre: celui qui lui permet de soumettre à ses volontés la Nature et les êtres. Ce pouvoir démiurgique est une terrible menace pour qui l'exerce, et copier ne suffit pas toujours à conjurer le péril. Le livre doit disparaître, noyé au fond des eaux: « Et plus profond que jamais n'est descendue la sonde, / Je noierai mon livre [ *I'll drown my book* ] ». Trois siècles plus tard, avec Borges, c'est dans d'autres profondeurs, celles des magasins de la bibliothèque, que doit être enseveli un livre qui, pour être de sable, n'en était pas moins inquiétant.

Au XVIIIe siècle, les corps eux-mêmes indiquent, pour le pire ou parfois le meilleur, les dangers ou les bienfaits de la lecture. Le discours se médicalise, construisant une pathologie de l'excès de lecture considéré comme une maladie individuelle ou une épidémie collective. La lecture sans contrôle est tenue pour dangereuse parce qu'elle associe l'immobilité du corps et l'excitation de l'imagination. Elle entraîne, de ce fait, les pires maux: l'engorgement de l'estomac et des intestins, le dérangement des nerfs, l'épuisement du corps. Comme l'indique le docteur Tissot, les professionnels de la lecture, à savoir

compila em seus romances aforismos, sentimentos, reflexões e observações que constituem, dispostos em rubricas apresentadas em ordem alfabética, exemplos “*digested under proper heads*”, o que consiste em retomar o léxico antigo, medieval e renascentista, bíblico e humanista, que descreve a leitura como uma “*ruminatio*” e “*digestio*”.

Nesse sentido, Montaigne, que não possui “*gardoires*” ou cadernos de lugares-comuns, que copia diretamente em seus *Essais* excertos (às vezes longos) de outros livros e que escreve no próprio livro “*l'idée générale*” que ele reteve, não é um praticante exemplar da técnica intelectual dominante de seu tempo. Inversamente, os leitores do século XVIII não são todos Richardson. Suas anotações marginais se liberam das obrigações dos lugares-comuns e utilizam os brancos da composição para manifestar sua reação face às obras e apropriar-se tanto de sua existência material de objeto comprado, ofertado, recebido, cujas peregrinações são recordadas na página de título, quanto do texto em si, que suscita emoções, lembranças e desejos. Os “*marginalia*”, que são um maná tanto para os historiadores da leitura quanto para aqueles das obras, têm, desse modo, uma realidade morfológica de longa duração, uma vez que no manuscrito medieval, como no livro impresso atualmente, eles devem encontrar seu lugar em um objeto que, salvo exceção, não os aguarda. Mas essas anotações também têm uma história e se inscrevem em práticas intelectuais ou sensibilidades que não são invariantes.

Duradouramente, a escrita foi tomada pelo instrumento de poderes temíveis e temidos. Caliban o sabe, pois pensa que o poder de Próspero será destruído se seus livros forem apreendidos e queimados: “*Burn but his books*”. Mas os livros de Próspero, na verdade, não são mais que um único livro: aquele que lhe permite submeter às suas vontades a Natureza e os seres. Esse poder demiúrgico é uma terrível ameaça para quem o exerce, e copiar nem sempre é suficiente para afastar o perigo. O livro deve desaparecer, imerso no fundo das águas: “E mais profundo a que uma sonda jamais desceu, / eu afogarei meu livro [*I'll drown my book*].” Três séculos depois, com Borges, é em outras profundidades, aquelas dos *magasins* da biblioteca, que deve ser enterrado um livro que, por ser de areia, não era menos inquietante.

No século XVIII, os próprios corpos indicam, para pior ou às vezes para melhor, os perigos ou os benefícios da leitura. O discurso se medicaliza, construindo uma patologia do excesso de leitura considerado como uma doença individual ou uma epidemia coletiva. A leitura sem controle é tida como perigosa, porque combina a imobilidade do corpo e a excitação da imaginação. Ela engendra, nesse sentido, os piores males: o congestionamento do estômago e dos intestinos, a perturbação dos nervos, o esgotamento do

les hommes de lettres, sont les plus exposés à de tels dérèglements, sources de la maladie qui est par excellence la leur: l'hypocondrie. Par ailleurs, l'exercice solitaire de la lecture conduit à un dévoiement de l'imagination, au refus de la réalité, à la préférence donnée à la chimère. De là, la proximité entre l'excès de lecture et les plaisirs solitaires. Les deux pratiques produisent les mêmes symptômes: la pâleur, l'inquiétude, la prostration. Le danger est maximal quand la lecture est lecture d'un roman et le lecteur une lectrice retirée dans la solitude. La lecture est désormais pensée à partir de ses effets corporels et cette somatisation d'une pratique, dont les dangers étaient traditionnellement désignés à l'aide de catégories philosophiques ou morales, comme dans le néo-platonisme de la Renaissance, est peut-être le premier signe d'une forte mutation des comportements et des représentations.

Mais le corps peut aussi révéler l'émotion la plus sincère, celle produite par l'identification à un texte qui procure une connaissance pragmatique des choses et des êtres et fait intérioriser, dans l'évidence du sentiment, le partage entre le bien et le mal. C'est un tel bouleversement des sens que produit, pour Diderot, la lecture de Richardson. Il décrit ainsi son émoi à la lecture du récit de l'enterrement de Clarissa dans une lettre à Sophie Volland du 17 septembre 1761: « Seulement encore mes yeux se remplirent de larmes; je ne pouvais plus lire ; je me levai et me mis à me désoler, à apostropher le frère, la sœur, le père, la mère et les oncles, et à parler tout haut, au grand étonnement de Damilaville qui n'entendait rien ni à mon transport ni à mes discours, et qui me demandait à qui j'en avais ». Quelques mois plus tard, dans *l'Eloge de Richardson* qu'il rédige pour le *Journal étranger*, c'est à ce même Damilaville qu'il attribue les réactions qui avaient été les siennes: « J'étais avec un ami, lorsqu'on me remit l'enterrement et le testament de Clarisse, deux morceaux que le traducteur français a supprimés, sans qu'on sache trop pourquoi. Cet ami est un des hommes les plus sensibles que je connaisse et un des plus ardents fanatiques de Richardson: peu s'en faut qu'il ne le soit autant que moi. Le voilà qui s'empare des cahiers, qui se retire dans un coin et qui lit. Je l'examinais: d'abord je vois couler des pleurs, bientôt il s'interrompt, il sanglote; tout à coup il se lève, il marche sans savoir où il va, il pousse des cris comme un homme désolé et il adresse les reproches les plus amers à toute la famille des Harloves ». Des mouvements du corps et de l'âme toujours plus violents scandent l'irrépressible bouleversement qui envahit le lecteur, les pleurs, les sanglots, l'agitation, les cris et, finalement, les imprécations, manifestant ainsi, selon la belle formule de Jean Starobinski, que « l'énergie dont le roman est la source peut être intégralement reversée sur la vie réelle ».

corpo. Como indica o médico Tissot, os profissionais da leitura, a saber, os homens de letras, são os mais expostos a tais desarranjos, fontes da doença que é, por excelência, a deles: a hipocondria. Além disso, o exercício solitário da leitura leva a um desvirtuamento da imaginação, à negação da realidade, à preferência pela quimera. Daí a proximidade entre o excesso de leitura e os prazeres solitários. Ambas as práticas produzem os mesmos sintomas: palidez, inquietude, prostração. O perigo é maior quando a leitura é leitura de um romance e o leitor, uma leitora isolada na solidão. A leitura é, desde então, pensada a partir de seus efeitos corporais e essa somatização de uma prática, cujos perigos eram tradicionalmente designados com a ajuda de categorias filosóficas ou morais, como no neoplatonismo da Renascença, talvez seja o primeiro sinal de uma forte mutação de comportamentos e representações.

Mas o corpo também pode revelar a emoção mais sincera, aquela produzida pela identificação com um texto que oferece um conhecimento pragmático das coisas e dos seres e faz internalizar, na evidência do sentimento, a divisão entre o bem e o mal. É tal perturbação de sentido que produz, para Diderot, a leitura de Richardson. Ele descreve da seguinte forma, em uma carta a Sophie Volland de 17 de setembro de 1761, sua comoção ao ler a narrativa do funeral de Clarissa: “Apenas então meus olhos se encheram de lágrimas; eu não conseguia mais ler; levantei-me e pus-me a desolar-me, a apostrofar o irmão, a irmã, o pai, a mãe e os tios, e a falar em voz alta, para grande espanto de Damilaville, que não entendia nada nem da minha turbacão nem dos meus discursos, e me perguntava a quem eu me dirigia.” Alguns meses depois, no *Éloge de Richardson* que ele escreve para o *Journal étranger*, é a esse mesmo Damilaville que ele atribui as reações que haviam sido as suas: “Eu estava com um amigo quando me foram remetidos o enterro e o testamento de Clarisse, dois trechos que o tradutor francês suprimiu, sem que se saiba por quê. Esse amigo é um dos homens mais sensíveis que conheço e um dos mais ardentes fanáticos de Richardson: por pouco não tão fanático quanto eu. Eis que então ele pega os cadernos, isola-se em um canto e os lê. Eu o examinava: primeiro, vejo as lágrimas escorrerem, logo, ele para e soluça; de repente ele se levanta, caminha sem saber para onde vai, chora copiosamente como um homem desolado e endereça as censuras mais amargas para toda a família dos Harloves”. Movimentos do corpo e da alma ainda mais violentos entoam a irreprimível perturbação que invade o leitor: os prantos, os soluços, a agitação, os gritos e, finalmente, as imprecações manifestam, assim, segundo a bela fórmula de Jean Starobinski, que “a energia de que o romance é a fonte pode ser integralmente (re)vertida na vida real.”



Pourtant tous les lecteurs de Richardson ne partagent pas nécessairement l'émoi qui saisit Damilaville ou Diderot. Celui-ci met en scène dans son *Eloge de Richardson* une méchante lectrice qui rit là ou d'autres pleurent et demeure insensible devant les malheurs de Clarisse. La petite fiction de la lectrice indifférente a peut-être été construite par Diderot à partir d'une lettre authentique, soit de Sophie Volland évoquant sa mère, soit, plus sûrement, de Madame d'Epinau. Elle indique, d'abord, qu'entrer dans la communauté des lecteurs de Richardson n'est pas donné à tous—ou à toutes. Seuls les êtres sensibles et bons, qui reconnaissent leurs semblables dans les personnages vertueux des romans, composent cette société harmonieuse où les cœurs sont en correspondance et où chacun devient meilleur. Mais elle dit aussi autre chose : le possible dévoiement de la lecture, l'appropriation sauvage et déréglée du texte. Les contraintes, explicites ou cachées, textuelles ou matérielles, des discours ne les préservent pas des détournements non voulus. L'histoire des lectures doit faire son profit du constat de tels écarts et considérer que si le lecteur est un effet du texte, il en est aussi le créateur.

Entre les machineries des discours et les attentes ou appropriations des lecteurs, la correspondance n'est pas obligée. De ces discordances, le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui borne en amont ce colloque, est sans doute un exemple pertinent. D'un côté, il appartient pleinement à l'ancien régime typographique. Comme aux siècles précédents et dans toute l'Europe, la publication des livres est caractérisée par l'existence d'une censure préalable, la domination des libraires sur l'activité éditoriale et la stabilité du travail dans l'atelier d'imprimerie, qui depuis le XV<sup>e</sup> siècle impose la limitation des tirages, permet les corrections sous presse et attribue un rôle essentiel aux correcteurs et compositeurs dans la fabrique du livre. En ce sens, tout typographique, le XVIII<sup>e</sup> siècle est plus proche du temps des incunables que celui de la double révolution, de l'impression puis de la composition, qui transforment profondément ateliers et édition au XIX<sup>e</sup> siècle.

D'un autre côté, c'est au sein de ces fortes continuités que naissent de nouvelles relations à la culture écrite qui sont déjà celles de la modernité. Dans toute l'Europe des Lumières, la croissance de l'offre imprimée, la circulation des livres interdits, la multiplication des périodiques, le triomphe des petits formats et l'essaimage des cabinets littéraires et des sociétés de lecture où il est possible de lire sans acheter, permettent et imposent de nouvelles manières de lire. Les unes consomment avec avidité et rapidité les imprimés nombreux, nouveaux et souvent éphémères, proposés par le commerce de librairie. Le regard du lecteur devient plus distancié et plus critique. À une relation à l'écrit communautaire et respectueuse s'oppose ainsi une lecture faite d'irrévérence et de désinvolture.

Porém, os leitores de Richardson não necessariamente compartilham a comoção que toma Damilaville ou Diderot. Este último retrata, em seu *Éloge de Richardson*, uma má leitora que ri quando os outros choram e permanece insensível diante dos infortúnios de Clarisse. A pequena ficção acerca da indiferente leitora pode ter sido construída por Diderot a partir de uma carta autêntica, seja de Sophie Volland evocando sua mãe, seja, mais provavelmente, de Madame d'Épinay. Ela indica, em princípio, que entrar na comunidade de leitores de Richardson não é para todos – ou para todas. Somente os seres sensíveis e bons, que reconhecem seus semelhantes nas personagens virtuosas dos romances, compõem essa sociedade harmoniosa na qual os corações se correspondem e cada um se torna melhor. Mas ela também diz outra coisa: o possível desvirtuamento da leitura, a apropriação selvagem e desregrada do texto. As restrições, explícitas ou ocultas, textuais ou materiais, dos discursos não os preservam de desvios indesejados. A história das leituras deve beneficiar-se da constatação de tais diferenças e considerar que se o leitor é um efeito do texto, ele também é o criador.

Entre as maquinarias dos discursos e as expectativas ou apropriações dos leitores, a correspondência não é obrigatória. Dessas discordâncias, o século XVIII, que limita previamente este colóquio, é, sem dúvida, um exemplo pertinente. Por um lado, ele pertence plenamente ao antigo regime tipográfico. Como nos séculos precedentes e em toda a Europa, a publicação de livros é caracterizada pela existência de censura prévia, pela dominação de livreiros sobre a atividade editorial e pela estabilidade do trabalho na oficina de impressão, que, desde o século XV, impõe a limitação de tiragens, permite as correções sob a prensa e atribui um papel essencial aos corretores e compositores na fabricação do livro. Nesse sentido, todo tipográfico, o século XVIII é mais próximo do tempo dos incunábulos do que daquele da dupla revolução, da impressão seguida pela da composição, que transformam profundamente oficinas e edição no século XIX.

Por outro lado, é no seio dessas fortes continuidades que nascem novas relações com a cultura escrita que já são aquelas da modernidade. Em toda a Europa das Luzes, o crescimento da oferta de impressão, a circulação de livros proibidos, a proliferação de periódicos, o triunfo de formatos pequenos e o enxame de *cabinets* literários e de sociedades de leitura, em que é possível ler sem comprar, permitem e impõem novas maneiras de ler. Alguns consomem com avidez e rapidez os numerosos impressos, novos e frequentemente efêmeros, oferecidos pelo comércio de livraria. O olhar do leitor torna-se mais distanciado e crítico. A uma relação com o escrito comunitária e respeitosa opõe-se, assim, uma leitura feita de irreverência e desenvoltura. Outras práticas impõem gestos

D'autres pratiques imposent, elles, des gestes tout différents, voire contraires. Le roman tel que le réinventent Richardson puis Rousseau s'empare de son lecteur, le capture, gouverne ses pensées et ses conduites. Il est lu et relu, connu, cité, récité. Son lecteur est envahi par un texte qui l'habite et, en s'identifiant aux héros de l'histoire, c'est sa propre existence qu'il déchiffre dans le miroir de la fiction. Dans cette lecture particulièrement intense, la sensibilité tout entière se trouve engagée.

La coexistence de ces deux styles de lecture, au moins dans les milieux sociaux favorisés, tout comme les lectures contradictoires des mêmes textes qu'ils permettent interdisent d'affirmer—ou récuser—trop hâtivement la réalité d'une « révolution » de la lecture au XVIIIe siècle. D'ailleurs, l'essentiel n'est peut-être pas là, mais bien plutôt dans le constat selon lequel si les lectures ne peuvent pas être déduites des textes et le lecteur identifié avec celui attendu par les auteurs ou les éditeurs, elles sont néanmoins situées dans un ensemble de conditions de possibilité définies dans chaque moment historique par les stratégies d'écriture, la matérialité même des textes et les horizons d'attente des communautés d'interprétation. Comprendre comment, en des temps et des lieux différents, pour des genres et des publics divers, se croisent ces contraintes imposées et les libertés qu'elles permettent ou proposent est sans doute la tâche première de notre colloque.

totalmente diferentes, de fato, contrários. O romance, como o reinventam Richardson e Rousseau, apossa-se de seu leitor, captura-o, governa seus pensamentos e suas condutas. Ele é lido e relido, conhecido, citado, recitado. Seu leitor é invadido por um texto que o habita e, ao identificar-se com os heróis da história, é a sua própria existência que ele decifra no espelho da ficção. Nessa leitura particularmente intensa, toda a sensibilidade se encontra envolvida.

A coexistência desses dois estilos de leitura, ao menos nos meios sociais favoráveis, assim como as leituras contraditórias dos mesmos textos que eles permitem, impedem afirmar – ou recusar –, muito precipitadamente, a realidade de uma “revolução” da leitura no século XVIII. Ademais, o essencial pode não estar nisso, mas sim na constatação de que se as leituras não podem ser deduzidas dos textos e o leitor identificado com aquele esperado pelos autores ou editores, elas estão, no entanto, situadas dentro de um conjunto de condições de possibilidade definidas em cada momento histórico pelas estratégias de escrita, pela própria materialidade dos textos e pelos horizontes de expectativa das comunidades de interpretação. Entender como, em tempos e lugares diferentes, para gêneros e públicos diversos, cruzam-se essas restrições impostas e as liberdades que elas permitem ou propõem é, sem dúvida, a tarefa primeira do nosso colóquio.



---

## Ambiguidade, paradoxo, dupla injunção: imagens que atraíçoam.

---

*Suzi Frankl Sperber*

Ao ler *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, que trata de discriminação racial e de gênero em um contexto regional e renovando o regionalismo, notei que o maior incômodo não era racial, nem social, mas a situação da mulher, tanto mais difícil quanto menos se adaptava ao perfil previsto e exigido pela sociedade patriarcal. Era criado um impasse pelo contraponto entre esta sociedade com sua marca religiosa, cristã, e um pensamento racional, quase positivista. Fruto de movimentos internos contrários, a personagem principal – Conceição – não ousava dizer que existia uma discrepância entre o que via (e vivia) e o que pensava. Como a narrativa comunica apenas o que ela sente<sup>1</sup>, a incompatibilidade reside em uma característica da escrita. Acreditei localizar algo de natureza paralela em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Um conceito serviu-me para definir divergência narrativa, o qual vim empregando. Chamei a este fenômeno de discursividade narrativa divergente, contraditória, de *double bind*, i.e., dupla injunção, aproveitando a definição de Gregory Bateson<sup>2</sup>:

[...] the essence of a double bind is two conflicting demands, each on a different logical level, neither of which can be ignored or escaped. This leaves the victim torn both ways, so that whichever demand they try to meet, the other demand cannot be met<sup>3</sup>.

Poderia bastar, mas defrontei-me com conceitos aparentemente paralelos, quer na pintura, quer nos estudos da linguagem. Refiro-me à “traição das imagens”; à ambiguidade (palavra usada com grande desenvoltura), ao dialogismo; à heteroglossia. Propus-me a desambiguar estes conceitos, para ver se eles se confundiam ou se fundiam. Se havia o desejo de chamar a atenção para uma dimensão metalinguística, como o que acontece com a estratégia de René Magritte; se se tratava de dialogismo, de heteroglossia, ou outra coisa. Seria uma “ambiguidade” rica, isto é, fruto de dialogismo, fruto de contraponto? Ou, eventualmente, permaneciam pontos de vista residuais, contradizendo o tema

---

1 QUEIROZ, 1957, p. 119.

2 BATESON, 1999.

3 [http://en.wikipedia.org/wiki/Double\\_bind](http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bind). Ver: BATESON, 1972; 1999.

tratado e as linguagens recorrentes em uma obra, com misturas de linguagens sociais, ideológicas opostas, e que não correspondem às intenções explícitas do emissor – do narrador explícito? Ou seriam ainda enunciados cujas mais subconscientes intenções estariam dissociadas de seu discurso, levando tanto seu discurso, como o das personagens, como seu receptor, a oscilarem entre posições receptivas que reforçam exatamente a ideologia e a ética indesejáveis, os preconceitos, como foi o caso da ficção do abolicionista José do Patrocínio, cujo discurso é racista? Ou como o que notei em *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins<sup>4</sup>? Mas também em *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, cujo efeito é mais para machista?

O desafio, filosofia e brincadeira de René Magritte com o quadro “*Ceci n’est pas une pipe – La trahison des images*” (são diversos quadros, de épocas diferentes: 1926; 1929; 1944; 1948; 1952; 1965; 1966; todos com o mesmo título), tem caráter de metalinguagem. Magritte nos aponta como traem as imagens, visto que são apenas imagens e não a coisa em si, modelo (referência) para a representação. Poderia ser uma semelhança, mas mesmo a ideia de semelhança de imagens – que não implica exatidão, correspondência – é questionada por Magritte, em uma carta de 23 de maio de 1966 dirigida a Michel Foucault (e publicada por Foucault no livro *Isto não é um cachimbo*), em que Magritte diferencia *semelhança* e *similitude*, com conotações de *falso* e *autêntico*:

As palavras Semelhança e Similitude permitem ao senhor sugerir com força a presença – absolutamente estranha – do mundo e de nós próprios. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue.

Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). E a mesma coisa no que concerne ao falso e ao autêntico etc. As “coisas” não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes.

Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece<sup>5</sup>.

O que poderia, portanto, ser confusão, contraponto, contradição refere-se, neste caso, à traição das imagens, não afetando apenas a representação geradora de imagens criadas por artistas plásticos, mas inclusive aquelas outras imagens – figuradas – que outros têm de nós e nós dos outros, assim como aquelas que

---

4 Ler SPERBER, 2008.

5 FOUCAULT, 2004, p. 29.

construímos através das palavras. Apesar de Magritte afirmar que “ao pensamento é dado ser semelhante”...

O cachimbo que não é cachimbo, mas sua re-presentação é também um anúncio de como as artes plásticas dos sécs. XX e XXI (sendo que nada podemos prever do que ainda virá) questionaram o figurativismo, as molduras, os suportes, as semelhanças e similitudes – a ponto de gerar crises não só de representação, como de identidades, como o mundo da reprodução simbólica. Revela que tanto esta re-presentação, apresentação, como outra crise-transformação, talvez já fora de suportes, desde a arte expressionista, hiper-realista, surrealista, concretista, cubista, fauvista, futurista, realismo social, primitivista, até abstracionismos, ou arte concreta ou... serão imagens tão próximas ao cachimbo, como este cachimbo que não é cachimbo porque não tem a mesma função do objeto que conhecemos. A relação com o real, talvez dissesse Magritte, é livre e independe de molduras definidas. É plural, ambígua, em certa medida contraditória. Mas a imagem traída refere-se fundamentalmente à diferença entre imagem e coisa representada, como na linguagem teríamos a diferença entre significante, significado, signo e símbolo ou ícone.

Para que ficasse clara a ideia de Magritte, ele usou imagem e palavra – e não só a imagem. A imagem afirma o que é – um cachimbo – e a palavra nega esta decodificação.





As pinturas de Cy Twombly “Untitled” (1961) e “Apollo” (1975)<sup>6</sup> recuperam uma expressão de origem infantil, garatujas, arabescos, manchas semelhantes, e introduzem a palavra como suporte para a interpretação, ou para associações diversas, como o faz Magritte, revelando a libertação das artes plásticas de regras e da cópia como representação daquilo que é ficção, imagem captada e depois representada. A dificuldade de representar vem da ambiguidade da representação, ou da ambiguidade do olhar? Trata-se de um jogo de aparências? A dificuldade de representar não corresponderia ao que diz Evgen Bavcar, fotógrafo cego desde seus 12 anos, sobre o olhar?

Entretanto, eu me revolto, às vezes, contra o banimento às trevas privilegiadas, e eu recuso o jogo das aparências, sejam elas noturnas ou diurnas. Se as pálpebras são por vezes tão pesadas, esmagadas sob o peso das sombras que as invadem, elas insistem em formar um berço das coisas para lhes impedir de queimar no pleno fogo dos sóis artificiais. Como um espelho mágico capaz de acolher a luz sombria, elas fazem existir os numerosos órfãos que querem ainda acreditar, como os sonhos, nas auroras prometidas atrás da fatalidade<sup>7</sup>.

O olhar, a apreensão, a representação, a afectação (conceito deleuziano), o artifício possível e independente do olhar de Evgen Bavcar poderia – em parte – participar da provocação de René Magritte – já que Bavcar não vê (pelo menos não claramente), mas cuja afectação também pode divergir da de outros diante do mesmo objeto. Bavcar re-presenta com fotografias apesar de cego, talvez como Beethoven compôs apesar de surdo. O que Bavcar representa, através de suas fotografias, não corresponde nem à realidade, nem exatamente ao que ele entrevê-não vê.

---

6 [http://www.cytwombly.info/twombly\\_gallery1.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_gallery1.htm)

7 BAVCAR, 2003, p. 60.



A imagem que vemos, nós sim (Bavcar, não), é de um ciclista e sua bicicleta. A sombra de ciclista e bicicleta e a janela iluminada e grade compõem a cena, a imagem–fotografia. À sombra que vemos poderíamos clamar: a sombra não é a bicicleta nem o ciclista!

Esta ideia me dá um grande alívio, porque acolhe qualquer re-presentação como possível, equivalente àquilo que foi apreendido e expresso pelo enunciador, quer por semelhança, quer por afectação: “[O pensamento] se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece”<sup>8</sup>. Também me confirma minha hipótese, formulada em *Ficção e Razão*: a expressão (criação), que chega a ser codificada-decodificada independente da capacidade cognitiva do interpretante, do hermeneuta. Neste sentido a codificação/decodificação poderá ter diferenças, contradições, ambiguidades paralelas à expressão do autor (pintor, poeta, escritor, desenhista, escultor, ator, dançarino, cineasta...) de qualquer valor e se abre para a possibilidade do reconhecimento de seu valor. Quer se trate de artes plásticas, visuais, quer se trate de arte da palavra: literatura.

Celso Azzan Jr. ocupou-se da hermenêutica, da interpretação e aí encontrou ambiguidades:

---

8 MAGRITTE, apud FOUCAULT, p. 27.

A ambiguidade da interpretação deve algo à pluralidade fenomenológica do objeto interpretado. [Assim, a que encontramos nos textos—às vezes, até nos científicos — não deve ser entendida apenas como algo que nasce deles, por sua constituição, por sua forma escrita e pela ausência do autor, que eles, aliás, devem exatamente representar, mas também como uma necessidade do ente representado.] De certo modo, quanto mais ambíguo um texto, mais próximo podemos supor que ele se encontre do conjunto das experiências ou acontecimentos que relata. Embora esta seja uma leitura mais hermenêutica e fenomenológica<sup>9</sup>.

Pergunto-me se, de fato, quanto mais ambíguo um texto, mais próximo ele se encontra do conjunto de experiências ou acontecimentos que relata. E ainda pergunto se a pluralidade fenomenológica leva à pluralidade de sentidos, ou à ambiguidade de sentidos. Entendo que é à pluralidade de sentidos.

Chamo a atenção para o fato de que não há apenas ambiguidade proposital na criação, conforme Magritte, como também de interpretação, decorrente de pluralidade fenomenológica. Estas últimas decorreriam do desejo do artista de chamar a atenção para a dificuldade de representar. E como o que o autor apreende, suas ideias, seu pensamento prévio — seu pré-conceito — não corresponde exatamente à representação. Uma ambiguidade proposital seria um sofisma bem engendrado, que partiria de premissas verdadeiras, ou tidas como verdadeiras, e que chegaria a uma conclusão inadmissível? O sofisma, propriamente, em princípio não pode enganar ninguém, apesar de se apresentar como resultante das regras formais do raciocínio. Mas há construções de argumentos tão hábeis que induzem à aceitação do raciocínio. Também há sofismas verbais que trabalham antes com a indeterminação do sentido, próprio ou contextual, das palavras utilizadas, levando a equívocos. Estas construções verbais podem se apresentar como ambíguas. Portanto, a ambiguidade pode ser uma estratégia de engodo — tanto voluntária, como involuntária, talvez.

A dupla injunção corresponde a uma introdução de mais de um eixo de ordenação, em que uma leitura atrapalha a outra. Como na literatura, nas formulações pela palavra existe a manifestação da polivalência da expressão literária, ainda procurarei desambiguar mais e melhor a questão.

Lévi-Strauss vê no mito uma pluralidade de relações — que ele observou tanto nos relatos míticos, como nas referências destes relatos, fossem elas animais ou vegetais:

---

9 AZZAN JR, 2011, p. 4

Conforme Azzan Jr:

Lévi-Strauss afirma que as relações de simetria, de complementaridade, de inversão, de oposição, de associação, de negação ou de paralelismo, que o pensamento mítico propõe, encontram-se não apenas nas narrativas míticas, elas mesmas, mas podem ser igualmente encontradas nas espécies animais ou vegetais que lhes servem de base<sup>10</sup>.

Em meu livro *Ficção e Razão*<sup>11</sup> falo sobre as marcas do mito, que não pertencem exclusivamente aos povos primitivos, aos indígenas. Não pensei nas espécies animais ou vegetais como referências, a não ser sabendo que o mito também se presta para explicar fenômenos da natureza, do reino animal, vegetal, mineral, do cosmos. E trabalhei com um fenômeno que chamei de recapitulação, porém estudado com olhos de biólogo por Stephen Jay Gould, fenômeno que, a partir de Darwin, ele chama de reversão<sup>12</sup>. Verifiquei a recapitulação no romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. Reconheci nele um mito ancestral e desconhecido pelo autor, que reaparece nesta obra literária, não tal qual, mas com seus motivos fundamentais como elementos estruturadores da narrativa. Proponho que as características básicas do mito – e mesmo o mito em si<sup>13</sup> – correspondem a uma forma de expressão disponível para o ser humano desde os primórdios de sua vida pessoal, e da vida da humanidade, participando de duas histórias: a particular e a coletiva, e em duas temporalidades: a ancestral e a pessoal, contemporânea. A pessoal se parece mais à realidade, enquanto a ancestral dela se distancia, criando uma pluralidade de sentidos que não corresponde à ambiguidade. Aproxima-se de conceitos bakhtinianos que tematizam o dialogismo.

O espaço que existe entre o real e a criação tem a ver com as colocações de Gilles Deleuze. A criação partiria sempre do virtual e se atualizaria. O real é outra coisa.

A criação se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada, mesmo no português, por exemplo, uma nova sintaxe é uma língua estrangeira dentro da língua. Se um criador não é

---

10 AZZAN JR., 2011, p. 4.

11 SPERBER, 2009.

12 GOULD, 1999.

13 O mito apresenta os limites para a ação humana em sociedade. O mito, pois, “coloca o limite e o ilimitado da criação e da ousadia; a miséria humana, a sua miséria máxima, a degradação e a morte—e a sua superação através de um salto conseguido pelo imaginário, pela ficção, pela inteligência”.

agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. É preciso lixar a parede, pois sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade. É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente a percepção e a opinião ordinária são sólidas, geométricas. Nada de abandonar a terra, mas tornar-se tanto mais terrestre, quanto mais se inventa leis do líquido e do gasoso de que a terra depende. O estilo, então, tem necessidade de muito silêncio e trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar. Depois lança-se como um fósforo que as crianças vão seguindo na água da sarjeta. Pois certamente não é comendo palavras, combinando frases, utilizando idéias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra. Todo escritor, todo criador é uma sombra. A partir do momento em que se escreve, a sombra é primeira em relação ao corpo. A verdade é da ordem da produção de existência: não está dentro da cabeça, é algo que existe. O escritor emite corpos reais. No caso de Pessoa são personagens imaginários, não tão imaginários, porque se lhe dá uma escrita, uma função. Mas ele sobretudo não faz, ele mesmo, o que os personagens fazem. Não se pode ir muito longe na literatura com o sistema “viajamos e vimos muito”, em que o autor primeiro faz as coisas e em seguida relata<sup>14</sup>.

Deleuze esclarece que seus conceitos de real, atual e virtual são diferentes. Então não seriam ambíguos, porque outros. A criação atualiza a duras penas o virtual, que adviria do encontro com algo que mobiliza o criador, seja o criador um grande nome, seja ele um ser como qualquer um de nós, que tenta exprimir suas apreensões, provenientes do seu mundo de afectos e perceptos.

Esclareço a questão da percepção primeira e suas consequências a partir de hipóteses minhas. A percepção primeira de uma experiência ainda não tem estatuto de consciência, mas só de apreensão, de registro: percepto. É praticamente um traço, um rastro. Este, para converter-se em fenômeno de consciência, precisa da pulsão de ficção – i.e., da efabulação, do uso do imaginário e da simbolização a fim de começar a se estruturar em um esboço de conhecimento do mundo, que se refaz permanentemente. Não corresponderia às ficções narrativas, como as pensou Paul Ricoeur. Segundo Ricoeur, as ficções

---

14 DELEUZE, 1992, p. 167

narrativas seriam variações imaginárias em torno de uma invariante, a condição corporal que se pressupõe constituir a mediação inultrapassável entre si próprio e o mundo. As personagens do romance, do cinema e do teatro seriam entidades semelhantes a nós, vivendo, agindo, sentindo, pensando e morrendo. No campo literário as variações imaginativas teriam como horizonte incontornável a condição *terrestre*. Nietzsche, Husserl e Heidegger compreenderam a terra não como planeta, mas como nome mítico do nosso ser no mundo<sup>15</sup>. As ficções são re-presentações da ação e interação num ambiente físico e social.

Um tipo especial de ambiguidade existe quando há uma enunciação que contradiz o horizonte de referências de alguma forma enunciadas pelo emissor. Este tipo de ambiguidade é mencionado por Antonio Candido. Candido ressalta que a possibilidade de duas leituras nada tem de mal em si, pois é frequentemente, no plano da estrutura, que se dá a manifestação da polivalência da expressão literária.

Estes elementos são vivificados, no plano da ação épica, pela presença de um personagem simbólico, que une as duas culturas, os dois continentes, as duas realidades humanas, — Diogo-Caramuru, — cuja caracterização permitirá completar a análise estrutural anterior e preparar o entendimento da função do poema.

Neste sentido, enumeremos as seguintes hipóteses:

- 1) a importância da obra de Durão, no Romantismo, vem, sob certos aspectos, da ambiguidade da situação narrativa, em geral, e do herói, em particular;
- 2) da ambiguidade deste provém a sua força como personagem;
- 3) desta força provém o seu caráter de paradigma, graças ao qual pôde identificar-se, em plano profundo, à própria essência da civilização brasileira.

Qualquer leitura atenta do poema (que, aliás, parece ter sido poucas vezes lido com real atenção) revela, mais do que as ambiguidades anteriores, a ambiguidade fundamental do herói. Quando procuramos Diogo, encontramos Caramuru; quando buscamos Caramuru, encontramos Diogo. Por outras palavras, quando tentamos ver um colonizador português, provido do equipamento civilizador da metrópole, encontramos o náufrago que se identificou aos índios, que viveu entre

---

15 Para Ricoeur, uma referência central na defesa do enraizamento simbólico do homem, na sua condição terrena, inviabiliza um olhar neutro e impessoal. Esta viria de Goethe. Goethe (Cf. *Philosophie de la volonté 1. Le volontaire et l'involontaire*. (1950), Paris, Aubier, 445-451) sublinharia a assunção fáustica do “Espírito da Terra” [Erdegeist] como “Espírito Sublime” [erhabener Geist] (cf. Goethe, Faust I, “Wald und Hoehle”).

eles, fala por eles, celebra o país como seu, funde o seu destino ao da índia Paraguaçu. É um homem embutido na terra americana, a que veio misteriosamente como um peixe fantástico, emerso do desconhecido, — o “Dragão do Mar”<sup>16</sup>.

Mais fundo, porém, que esta unificação pelo substrato da fé, persiste na individualidade histórica e lendária de Diogo-Caramuru uma força que explica e torna fecunda a ambiguidade: o seu caráter de antepassado mítico e civilizador, já pressentido por Varnhagen, mediante o qual se justifica a sua natureza de branco assimilado ao índio, e que ao mesmo tempo o assimila. Como João Ramalho, é um herói epônimo, situado simbolicamente no nascedouro de uma cultura mista e, tanto quanto ela, equívoco. Daí, a despeito da frouxa caracterização do poeta, o seu vigor como personagem e a sua duração na memória coletiva, por repousar numa dualidade de caráter simultaneamente histórico e lendário”<sup>17</sup>.

Isto é, quando a ambiguidade é constitutiva da personagem e corresponde à construção da estrutura da obra, ela é vigorosa, positiva. Não se apresenta como alternativa; não se espera uma escolha: é um composto.

Bakhtin define dialogismo como processo de interação entre textos. Kristeva empregou, para isto, o termo de intertextualidade. Não trato desta duplicidade, ou multiplicidade, mas daquela presente dentro do texto ou enunciação. Bakhtin estudou este aspecto sob o nome de heteroglossia.

Em “O discurso no romance”, Bakhtin descreve a heteroglossia como uma mistura complexa de linguagens e de visões de mundo, sempre dialogizada, da maneira como cada linguagem é vista a partir da perspectiva de outros. Esta dialogização de linguagens, heteroglossia dialogizada, cria uma unidade complexa, visto que qualquer que seja o sentido da linguagem, este não reside na intenção do narrador, nem no texto, mas em um ponto *entre* o narrador e o escritor, o ouvinte e o leitor<sup>18</sup>. Segundo Bakhtin, identificamos em um romance (especialmente em um romance cômico inglês de Charles Dickens: *Little Dorrit*), inicialmente uma linguagem comum a um determinado grupo social, utilizada pelo autor como “uma visão comum”, a fim de aproximar o leitor da narrativa. Em segundo lugar, o autor se distanciará desta “visão comum”, para objetivá-la. Às vezes, ele exagerará; outras, ele concordará com esta visão, não permanecendo estático, mas em um movimento perpétuo. “O ponto de vista comum” será articulado a outras linguagens quer de forma gradual, quer abruptamente. Com

---

16 CANDIDO, 2006, p. 186-187.

17 Idem, p. 189.

18 MORSON e EMERSON, 1989, p. 284-290.

este fim, o estilo do romance passará do épico para o jornalístico, o poético e assim por diante. Esta interação entre as linguagens é feita através da dialogização. Este tipo de dialogização de linguagens ocorre sempre e a língua está em permanente mudança, resultando no que Bakhtin chama de hibridação, a saber, a mescla de duas diferentes linguagens em uma mesma elocução. As linguagens se fundirão e isso nos permite identificá-las<sup>19</sup>. Este é o aspecto que me faculta comparar dialogização, heteroglossia, hibridação e dupla injunção.

A dialogização implicada na heteroglossia cria uma unidade complexa de uma voz narrativa com outra, visto que o sentido, em uma linguagem, não reside nem na intenção da voz que enuncia, nem no que se diz ou escreve, mas em um ponto intermediário – um ponto entre – a própria intenção do enunciador e a de outra voz. Por um lado, a palavra por enunciada já vem a ser “sua própria, mas só pela metade”<sup>20</sup>. Ela só se torna própria quando se postula como correspondendo à própria intenção<sup>21</sup>. Por outro lado, a palavra enunciada contém a intenção de outro, pois na vida ativa da palavra minha intenção se dirige sempre para uma compreensão ativa do outro, outro por sua vez povoado com suas próprias intenções<sup>22</sup>. Esta complexa mistura de linguagens não é uma mera mescla, mas a heteroglossia dialogizada, a perspectiva de cada linguagem a partir da perspectiva de um outro<sup>23</sup>.

As definições de Bakhtin despertam duas questões. Primeiro: como se explicaria que ocorram tais fenômenos discursivos? Conforme o sujeito se insere em seu meio social, na história de seu grupo e na cultura dominante, ele passa a dialogar mais com os discursos e a história dos outros, do que com a própria. Formulei o conceito de “reciprocidade constitutiva de sentido”<sup>24</sup> a partir de outro conceito, o de “pulsão de ficção”. Cada ser tem a pulsão de ficção a partir da qual, graças ao imaginário, à simbolização e à necessidade de

---

19 Um trecho de *Little Dorrit*, de Dickens, elucidativo da mescla estudada por Bakhtin, à qual chamou de dialogização de linguagens, ou heteroglossia dialogizada: “As a vast fire will fill the air to a great distance with its roar, so the sacred flame which the mighty Barnacles had fanned caused the air to resound more and more with the name of Merdle. It was deposited on every lip, and carried into every ear. There never was there never had been, there again should be such a man as Mr. Merdle. Nobody, as afore said, knew what he had done; but everybody knew him to be the greatest that had appeared” (DICKENS, livro 2, cap. XIII). Trata-se de uma introdução épica, “homérica” (paródica, naturalmente), na qual se engasta a louvação de Merdle por parte da multidão (discurso dissimulado de outrem em linguagem de outrem). Depois vêm as palavras do autor, mas à maneira com que ele expressa o que todo mundo sabe (assinalada pelo itálico) é atribuído um caráter objetivo. (BAKHTIN, 2002, p.111)

20 MORSON e EMERSON, 2008, p. 293.

21 Idem, p. 293-294

22 Ibidem, p. 282.

23 Ibidem, p. 273, 295-296.

24 SPERBER, 2009.



expressão (efabulação), seria criada uma cena, uma imagem, uma forma, um discurso, um conjunto de movimentos cuja função seria tentar dar conta de uma experiência, relatando-a não tal qual, mas com traços ficcionalizados, criativos. Cada enunciação ou tentativa de figuração seria repetida, porque a primeira parece não dar conta de exprimir, para o interlocutor primeiro (que vem a ser o próprio enunciador), a experiência vivida. O primeiro interlocutor, sempre, não é um outro ser, mas o outro de si mesmo. Portanto, a partir da necessidade de repetição para chegar a uma melhor formulação, expressão, criação, cada enunciação, criação é repetida e repetida, para chegar a constituir um sentido apreendido de outra maneira, um sentido que é uma forma de conhecimento que se sedimenta aos poucos. Cada “obra”, efabulação, criação existe em função da extrema necessidade de constituição de sentidos no ser que usa a pulsão de ficção, que efabula. A recepção própria ou alheia depende, em geral, da suspensão da descrença (cf. Coleridge<sup>25</sup>). Neste caso, a enunciação, criação de qualquer natureza, é recebida sem empecilhos.

Aparentemente, o pressuposto do dialogismo e da heteroglossia é que os participantes da comunicação têm todos o seu ponto de vista pessoal, bem formulado e constituído. E que cada ponto de vista de um interlocutor é constituído já *a priori* por uma mescla de outros pontos de vista, estando todos os interlocutores menos propensos à recepção e mais empenhados no convencimento<sup>26</sup>.

Sublinho que as hipóteses relativas ao desejo do enunciador em convencer seu interlocutor não se coadunam com a hipótese – que endosso – de Coleridge, acerca da suspensão da descrença. Isto é, em geral, tanto no cotidiano comum, como na postura também habitual de um receptor diante de enunciação, contemplação, recepção de obra, a tendência é a de acreditar no que lhe é contado, pelo menos num momento inicial. Senão o humor seria impossível e as piadas não teriam efeito. Há sem dúvida indivíduos desejosos de poder, que confiam na suspensão da descrença do interlocutor e que enunciam sua fala ou

---

25 In this idea originated the plan of the Lyrical Ballads; in which it was agreed, that my endeavors should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (COLERIDGE, 2004, p. 95)

26 Também Tomasello é desta opinião: “Já que a principal função da linguagem é manipular a atenção das outras pessoas – ou seja, induzi-las a adotar certa perspectiva sobre um fenômeno, podemos pensar que os símbolos e as construções lingüísticas nada mais são senão artefatos simbólicos que os antepassados de uma criança lhe legaram para esse propósito. Ao aprender a usar esses artefatos simbólicos, e assim internalizar as perspectivas que a ele subjazem, a criança acaba conceituando o mundo da maneira que os criadores dos artefatos fizeram.” (TOMASELLO, 2003, p. 210)

escrita com uma asserção radical cuja função é o convencimento. Mas isto não acontece nas obras de arte, nem na relação mais cotidiana e comum.

Enfim, sobretudo em casos de desejo de persuasão, conscientes ou não, existe um fenômeno de discursividade narrativa divergente que referi acima, ao mencionar *O Quinze*, e ao qual atribui o conceito de *double bind*, i.e., dupla injunção, aproveitando a definição de Gregory Bateson.

No âmbito discursivo, a dupla injunção<sup>27</sup>, o “double bind”, apresenta uma mensagem verbal que contradiz a mensagem implicada tanto inicialmente, como a segunda mensagem, invalidando ambas. Gregory Bateson (1904-1980) cunhou o conceito de “double bind” (“double contrainte”, “double lien”, ou “*double entrave*”) na década de 1950<sup>28</sup>. O duplo vínculo (dupla coerção, ou dupla interferência) descreve uma situação, como a citada acima, na qual o indivíduo é submetido a uma dupla injunção contraditória de maneira que, se ele obedecer a uma, automaticamente transgredir a outra. Trata-se de uma comunicação paradoxal. Quando há paradoxo, praticamente não há escolha de sentido e de ação nem para as personagens, interlocutores na trama, nem para o receptor, leitor, apesar de haver a ilusão de escolha. Portanto, o que parece ser ambíguo, e digamos, ter boa vontade, ser dialógico, ou mesmo heteroglóssico, pode ser paradoxal – tendo dupla injunção.

Nos textos em que ocorre este fenômeno, a linguagem estaria ligada por um lado a um código de ética divergente. Por exemplo, em que, por um lado, um crime de morte é punível, e por outro existe um código de ética culpada, que sussurra que um crime social não foi cometido por alguém específico e nomeável, mas pela sociedade, portanto, pelo ouvinte ou leitor. Havendo a tendência a considerar que certos crimes recorrentes em um contexto social de exploração

---

27 SPERBER, 2008a; 2008b.

28 “A descoberta do duplo vínculo ou double bind surgiu em 1956, através de estudos realizados pelo antropólogo Gregory Bateson no departamento de sociologia e antropologia da Universidade de Stanford em Palo Alto (Califórnia). Este estudo originou-se em 1952 quando Bateson, juntamente com sua equipe, decidiram estudar os intercâmbios familiares onde se encontrava inserido o esquizofrênico, mais especificamente sobre suas formas de comunicação, gerando assim, estudos mais profundos sobre a patologia da comunicação (neste caso, o duplo vínculo) que era comum nessas famílias.

Esse estudo, denominado posteriormente como *Toward a theory of Schizophrenia* (Por uma teoria da esquizofrenia) escrito em apenas 20 páginas foi assinado por quatro grandes nomes: Don D. Jackson, J. Haley, J.H. Weakland e G. Bateson. Ele nos mostra a intensidade das inter-relações, mesclando mensagens complexas (verbais ou comportamentais) nos seus níveis lógicos, evidentes ou mesmo mais abstratos (visível somente a um observador atento) que, querendo ou não, passam a interferir no comportamento humano: esquizofrenizado ou não os indivíduos dentro do seu universo interfamiliar.” (<http://deltazetalota.blogspot.com.br/2010/07/teoria-do-duplo-vinculo.html>. Acesso em 14.11.2016)

não podem ser atribuídos ao criminoso, mas a toda a sociedade<sup>29</sup>, a situação paradoxal leva a hesitação com relação à recepção. A crueldade praticada por uma personagem é responsabilidade da personagem, ou da sociedade?

Encontrei tal tipo de manifestação paradoxal na literatura em obras por mim analisadas: no romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, assim como em romances de Rachel de Queiroz. Os códigos de ética – ou as normas morais – são diferentes em cada uma das obras referidas.

Apresento o início de parágrafo de *Cidade de Deus*, para comentá-lo em seguida:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os sons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos de becós, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala.<sup>30</sup>

---

29 Exemplo recente disto é a construção de três andares sobre estrutura que não os comportava, em prédio de Bangladesh. Foram constatadas rachaduras no imóvel na véspera do seu desabamento e tanto seu proprietário, como os responsáveis pelas fábricas foram advertidos de que os trabalhadores não voltassem a ocupar o imóvel. Estes forçaram os trabalhadores a voltar e permanecer no local, sob pena de redução salarial. Entendo que as firmas que compravam e compram o produto destas fábricas sejam advertidas e levadas a exigir roupas produzidas em fábricas que assegurem o bem-estar dos seus trabalhadores. Isto levará o próprio país a temer que marcas ocidentais abandonem os fornecedores de Bangladesh. Para evitar a perda dos compradores das mercadorias locais, o país tomará medidas de segurança em todo o território. Complicado será diluir responsabilidades e não punir os culpados. Mas isto não é literatura, ainda que se trate de linguagem.

30 LINS, 2002, p. 21.

A primeira frase ecoa as invocações épicas, por exemplo dos *Lusiadas*<sup>31</sup>: “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os sons de minhas palavras”. Ao atualizar o discurso, Lins não conjura as ninfas do rio Tejo, mas a poesia, em linguagem dessacralizada, de outro patamar ético e estético, rebaixado: “minha tia”. O rebaixamento da categoria de ninfas para tia pode refletir o hábito dos pelo menos 40 últimos anos de chamar a todas as mulheres de “tia”. A Poesia, porém, rebaixada desta forma, passa pela dupla injunção (“*double bind*”): é ao mesmo tempo a deusa ou ninfa evocada (tão clara e diretamente, que o verso camoniano “Dai-me agora um som alto e sublimado” vira “ilumine [...] os sons de minhas palavras”), o desejo manifesto de fazer grande arte, e a impossibilidade de fazê-la, porque as balas atravessam os fonemas. A dupla injunção existe porque a invocação conjura as palavras. Diz que elas estão impedidas de serem enunciadas (o silêncio do trauma) e ao mesmo tempo este é o início de um longo romance. Enfim, Paulo Lins – i.e., o narrador de *Cidade de Deus* – refere-se ao reino do silêncio? Ou é o reino das palavras?

A dupla injunção é expressa na frase anterior à invocação, sucedida pela última: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso”<sup>32</sup>. O assunto é o crime, ou a poesia? A que vêm as palavras? Existe conflito entre as duas direções, a de falar e a de calar; entre a de falar e a de ser calado pelas balas. Aparentemente o recado seria o da inevitabilidade da violência. Devemos entender que corresponde à violência iniludível, ou ao discurso sobre ela?

Mesmo a caracterização dos algozes, neste romance, passa por dupla injunção: são vítimas, que são algozes e que seriam algozes de qualquer maneira, que voltam a ser vítimas e algozes. Diante de tal discurso, não há alternativa nem para o leitor, nem para a personagem, mesmo que esta reflita sobre a situação e levante o paradoxo. Daí o beco sem saída – típica das enunciações “*double bind*”, sobretudo quando ambas enunciações partem e convivem da e na mesma pessoa-personagem-voz narrativa.

Poderíamos pensar que tal mecanismo comunicativo pudesse aparecer até no rap, que trata muitas vezes de violência. Costumamos entender a violência

---

31 E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mi um novo engenho ardente, / Se sempre, em verso humilde, celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandiloco e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham inveja às de Hipocrene.

Dai-me uma fúria grande e sonora, / E não de agreste avena ou frauta ruda, / Mas de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto muda. / Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / Que se espalhe e se cante no Universo, / Se tão sublime preço cabe em verso.

32 LINS, 2002, p. 20.

como ameaça à vida biológica. Mas a violência não rouba apenas vidas: ela mata as palavras, sequestra o sujeito e aniquila os laços sociais. No plano individual, a palavra é o meio de se fazer reconhecer pelo outro. Foucault (1995), em *As palavras e as coisas*, assinala como o símbolo ou a palavra fazem existir a coisa. De maneira semelhante Lacan, sustentando-se em Hegel, considera que “o conceito é o tempo da coisa” e confere à linguagem um valor extraordinário, aprofundando a discussão acerca da palavra plena e da palavra vazia.

Uma das manifestações de resistência, de impulso para a luta, de rejeição à opressão existe nos raps, com sua tomada de consciência daquele que perde direitos, que tenta reagir, mas acaba sendo pego pela máquina do convencimento da riqueza fácil e desprezo ao trabalho, máquina que acaba sendo reconhecida como de engodo.

O rap “Tô ouvindo alguém me chamar”, de Mano Brown (1997), vai das hipóteses formuladas pelo eu lírico à descrição da própria morte: “Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada”. No rap a voz narrativa – em verdade o eu lírico – não escorrega para a dupla injunção. Há conflito entre duas posturas, duas opções de vida, sendo que a conclusão, neste rap, é a da perplexidade diante da morte e de intenção – quase *post mortem* – de não incorrer no mesmo erro. Porque o paradoxo da situação pode levar à escolha de um caminho sem saída.

O hiperrealismo do cachimbo de Magritte é paralelo ao da cena que se delineia no rap. Sua hiperrealidade leva a que o poema musical seja antes um espetáculo. É uma cena dramatúrgica musical. Marília Gessa (2013) atribui aos elementos sonoros o fator teatral<sup>33</sup>.

A trama do rap, estruturada teatralmente, tem aspectos do trágico<sup>34</sup>. O grupo social no qual vive o eu lírico do rap é o da margem: das comunidades (ou “neofavelas”, como as chama Paulo Lins). Nele há um código de ética que consiste em não trair. Quem trai, morre. Mas os membros deste grupo social

---

33 Em “Tô ouvindo alguém me chamar” (MANO BROWN, 1997), por exemplo, os samples utilizados para compor a porção musical da obra se apresentam como poderosos recursos de teatralização dos cenários e das situações narradas nas letras, interagindo com o canto mais do que em aspectos rítmicos e melódicos e influenciando diretamente na produção de sentido do rap. (GESSA, 2013, p. 100)

34 “O eu lírico trágico evoca o acontecimento com o recurso de diversos sentidos: voz, som, batidas, imagens, memória. Seu excesso (hybris) reside na opção do eu lírico de não ser otário: “Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero ser assim. /Vida de ladrão, não é tão ruim.” A hybris consiste em ter ambição paralela – mas muito mais modesta – que a de diversos políticos. A hamartía – erro trágico – consiste em fazer parte de um grupo que também recorre à mentira, à hipocrisia para justificar a ação violenta. A perda de valores como a fidelidade, o apreço pelo outro, a lealdade de cada membro de um grupo, decorrente de ambição pessoal, medo e desejo de se manter em um grupo de apoio, espécie de vassalagem, é semelhante à do grupo dominante. A impotência é paralela à decepção. No rap há sempre vidas rebaixadas – e socialmente invisíveis.” (SPERBER, 2012)

têm ganância paralela aos do grupo do poder dominante. Daí mentir para chantagear. Daí trair para conseguir vantagem. A consequência é a morte. Aí não há contradição, nem paradoxo. Ou: paradoxal é a vida, que pode levar a escolhas equivocadas.

No rap existe o choque de valores, de ambições, a pressa, mas não há dupla injunção. Nem dialogismo. Há o paradoxo criado pela ambição e pressa, que, apesar do desejo de vida conduz a ação à morte. O discurso não apresenta conflitos de linguagens, mas de situações de vida: “Mas se eu sair daqui eu vou mudar. / Eu tô ouvindo alguém me chamar.”

Assim, voltamos à tentativa de desambiguação entre ambiguidade, paradoxo, dupla injunção – e dialogismo, polifonia e heteroglossia.

A natureza da ambiguidade denunciada por René Magritte reside no contraponto entre a re-presentação do cachimbo, as palavras “*Ceci n'est pas une pipe*” e seu referente: um cachimbo de verdade. Magritte denuncia o caráter de semelhança, apenas, com o objeto representado: afinal, aquele cachimbo não serve para fumar! Já vimos como o dialogismo, a polifonia e a heteroglossia são vozes e linguagens que se reúnem em um discurso, apresentando complexidade, riqueza de perspectivas. E a dupla injunção? Vimos que a contradição não explicitada nas ações das personagens e mesmo nos objetivos enunciados do narrador explícito, que é, na aparência, eventualmente aporia ou antinomia, tem duas referências diferentes, indiscerníveis na formulação que as confunde e que leva o receptor a se sentir sempre culpado, qualquer que seja a interpretação que se atreva a dar ao discurso.

Finalmente, temos uma última hipótese de resgate do discurso.

A hermenêutica ricœuriana aposta na pluralidade das interpretações e chama a atenção para o que denomina “nó semântico”. Toda interpretação seria limitada e coerente no interior de sua própria perspectiva, e, portanto, exigiria que se refletisse sobre a ambiguidade da própria estrutura significativa da linguagem que funciona como símbolo. Podemos nos propor de novo uma pergunta: trata-se de ambiguidade, paradoxo, pluralidade de sentidos – ou “*double bind*”? Se cada interpretação é coerente no interior de sua própria perspectiva, haverá tantas interpretações quanto perspectivas e interpretantes. Estas aproveitarão cada interstício, cada fissura na direção sugerida por elas para aquele interpretante especial. E dependem de uma trama discursiva (ou de um agenciamento de cores, temas, linhas, imagens, profundidades – linguagens e discursos também) e de como ela permite e alimenta a suspensão da descrença. A qual não depende só da obra, mas existe em cada interlocutor-receptor. A imagem ou a palavra invocam mesmo quando a voz narrativa – inserida na escrita, mas também enquanto escrita na pintura – diz que quer negá-las. Porque mesmo que não

queiramos, ao lermos “*Ceci n’est pas une pipe*”, o cachimbo, ainda que negado, precedido do advérbio de negação, instala em nossa percepção um cachimbo – cachimbo negado, mas cachimbo. Existe uma radicalização do tema da imagem pela via da repetição e da cristalização pela palavra. A imagem cristalizada traz em si mais fortemente que qualquer outra o vazio, a solidão e a questão da natureza exata do real. O cachimbo é mera representação. A imagem trai neste sentido. Mas a palavra revela a dimensão da representação. A heteroglossia, cf. Bakhtin, é um conjunto de discursos em que cada linguagem é vista a partir da perspectiva de outros. O que apresentei em *Cidade de Deus* é diferente. A invocação das tias não leva ao poder da palavra. Porque a palavra é dominada por Paulo Lins. O narrador diz “Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.” No entanto a palavra é inteira, e a ideia de que arroz e feijão massacrem o estômago se relaciona a uma comisseração que contaminará a narrativa toda, entremeada de violência (“Fala a bala”), que levará o leitor a hesitar se deve lastimar a condição dos traficantes e assassinos, se deve culpar-se pela ferocidade das ações – das personagens -, pela afinal gratuidade da violência; se os traficantes se tornam assassinos porque são pobres, ou porque são explorados (mas Dadinho tem o exemplo da mãe trabalhadeira, honesta, generosa e mesmo amorosa – explorada, sim; ouve o discurso revolucionário do marceneiro engajado, lúcido e generoso marxista-leninista João Batista; tem a cadeira de engraxate de graça, atende um freguês e antes de terminar de engraxar os sapatos do segundo freguês assalta-o, agride-o e passa à vida de crimes. De Dadinho passa a Zé Pequeno, o terror de Cidade de Deus. Portanto de jovem com experiências e exemplos positivos não passa a revolucionário, mas a traficante assassino). Afinal, apesar de a conclusão do parágrafo invocativo e da introdução encontrados em *Cidade de Deus* – e já referidos ser “Falha a fala. Fala a bala.”, nem bala, nem fala falham, visto que é um longo romance, mesmo na sua versão reduzida – e a violência aleatória e extrema não dá folga para as balas. Segundo Schwarz, “o interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribuiu para a aventura artística fora do comum”<sup>35</sup>. Sendo interno o ponto de vista, não haveria heteroglossia. Mas há delizes entre o ponto de vista do narrador que quer relatar a violência com a melhor das falas, e há o Autor-poeta, que gostaria de apresentar cenas belas-fortes de cunho épico. Oscila entre a atribuição de responsabilidade para a sociedade, a pura descrição da violência pela violência e as cenas anteriormente referidas como exemplo do paradoxo, em que mãe e marceneiro pertencem a outro mundo e a outros valores. A sua diferença é a

---

35 SCHWARZ, 1997, p. 5.

frequente dupla injunção, que conduz não as personagens, mas o leitor num caminho que aponta para uma epopeia, começa com certa comiseração, passa pelo horror e desemboca na culpa do leitor, visto que as personagens não seriam responsáveis pelo que fazem e estão nas mãos irrevogáveis das circunstâncias para as quais qualquer resposta que possam dar os levará à destruição. São sempre vítimas, já que há a dupla injunção. O responsável pelo desastre acabamos sendo nós, leitores...

## Referências bibliográficas

- AZZAN Jr., Celso. *A hermenêutica estrutural de René Magritte em três momentos: a estrutura, a representação, a interpretação*. São Paulo: Annablume, 2011.
- BAKHTIN, M([ikhail]). M. *Toward a Philosophy of the Act* (1986, p. 40-41, 53-54)
- BAKHTIN, M. M. *Dialogic Imagination*. University of Texas Press, 1983.
- BAKHTIN, M. M. *Discourse in the Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael HOLQUIST. Trans. Caryl EMERSON and Michael HOLQUIST. University of Texas Press Slavic Studies 1. 1975 (Russian). Austin: University of Texas Press, 1981, p 259-422.
- BAKHTIN Mikhail. *Questões de literatura e de estética A Teoria do Romance*. Equipe de tradução (do russo) Aurora Fornoni Bernardini. 5ª ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- BATESON, Gregory. "Toward a Theory of Schizophrenia," in *Part III, Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. University of Chicago Press, 1999.
- BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. University of Chicago Press, 1972 ([http://en.wikipedia.org/wiki/Double\\_bind](http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bind))
- BAVCAR, Evgen. "Corpo: espelho partido da história." In: NOVAES, Adauto. *Homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BAVCAR, Evgen. In [https://www.google.com.br/search?q=evgen+bavcar&hl=pt-PT&rlz=117SKPB\\_pt-BRBR392&tbo=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=tICZUdHoG5Xi4APt4YBw&sqi=2&ved=0CCwQsAQ&biw=1093&bih=474](https://www.google.com.br/search?q=evgen+bavcar&hl=pt-PT&rlz=117SKPB_pt-BRBR392&tbo=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=tICZUdHoG5Xi4APt4YBw&sqi=2&ved=0CCwQsAQ&biw=1093&bih=474)
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br> In, <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>
- CANDIDO, Antonio. "A dois séculos d'O Uruguai", In *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica", In *Literatura e Sociedade*. 9ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CLARK, Katerina, and Michael HOLQUIST. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Belknap-Harvard University Press, 1984.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Project Gutenberg. [EBook #6081 Last Updated: January 26, 2013]. First release date: July, 2004 New release date: May 19, 2013. (<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>)
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34. 1992.
- DELEUZE, Gilles. « Michel Tournier et le monde sans autrui », in *Logique du Sens*. Paris: Minuit,



p. 356-357

- DICKENS, Charles. *Little Dorrit*. London, Chapman and Hall, 1891, apud BAKHTIN. 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo (Ceci n'est pas une pipe)*. Trad. Jorge Coli Data de digitalização: 2004. Primeira edição impressa: 1973.
- GOULD, Stephen Jay. *Darwin e os grandes enigmas da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. New Accents. London: Routledge, 1990.
- HORN, Sonia Regina Nascimento. Heteroglossia Bakhtiniana—estratégias discursivas no texto para crianças. <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno05-13.html>
- KHEL, “Visibilidade e espetáculo”. In BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. Col. Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LEVI-STRAUSS. *La Potière jalouse*. Paris : Plon, 1985, p.229.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2ª ed. revista pelo autor. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LYOTARD, J.-F. *A condição pós-Moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011
- MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- RÜDIGER, Francisco. “A escola de Frankfurt: Jürgen Habermas”. Archivo del portal de recursos para estudantes. [www.robertexto.com](http://www.robertexto.com), in [http://www.robertexto.com/archivo14/frankfurt\\_pt.htm](http://www.robertexto.com/archivo14/frankfurt_pt.htm)
- SCHWARZ, Roberto. “Uma aventura artística incomum”. Suplemento Mais. *Folha de São Paulo*, 07 de setembro de 1997, p. 5-13.
- SPERBER, Suzi Frankl. « Assymetrie et Préjugés dans la Littérature Marginale et Periphérique d'aujourd'hui ». In : *Hors Normes, Retournements, Transgressions dans les Amériques*. Trad. Francis Utéza. Paris : Harmattan, 2008a.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão. Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec-Fapesp, 2009.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Identidade e Alteridade: conceitos, relações e a prática literária*. Campinas: IEL, 2008b.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Linguagem e diferença social”, II Colóquio do Centro de Pesquisas Margens – com o olhar dos Estudos da Linguagem. 22 de junho de 2011, mimeo.
- TOMASELLO, Michael. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003a [1999].





---

## Sobre os autores

---

### **João Adolfo Hansen**

Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP (1988). Professor titular (MS6) da USP; membro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, membro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e membro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Ganhou o Prêmio Jabuti de 1990, na categoria “ensaio”, pela obra *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*, e o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte de 2015, pela obra *Gregório de Matos. Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*, em coautoria com Marcello Moreira. Atua na área de Letras, com ênfase em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa.

### **Luiz Costa Lima**

Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo – USP (1972). Professor emérito do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. Atua principalmente nas seguintes áreas: teoria da literatura, história e crítica literária, literatura brasileira, teoria e filosofia da história, história dos discursos. É autor de diversos livros, entre eles: *História. Ficção. Literatura; A aguarrás do tempo; Trilogia do controle; e Mimesis: desafio ao pensamento*; alguns deles traduzidos para o inglês e o alemão. Ganhou o Prêmio Jabuti de 2013, na categoria “crítica e teoria literária”, pelo livro *A Ficção e o Poema*.

### **Marcello Moreira**

Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo – USP (2000). Professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia–UESB. Desenvolve pesquisas sobre teorias da edição, com ênfase na história e crítica de métodos editoriais dos séculos XIX e XX, como os de Karl Lachmann e de Joseph Bédier; sobre as relações entre filologia e campo historiográfico; e sobre a oratória no Império Português–séculos XVI e XVII, com João Adolfo Hansen. Há anos pesquisa a cultura da manuscritura no mundo luso-brasileiro com o fim de descrever práticas e agentes da cultura escritural, assim como o funcionamento de artefatos bibliográficos-textuais, como cancionários poéticos e livros de mão de vária natureza. Ganhou, com o livro *Crítica Textualis in Caelum Revocata? Uma Proposta de Edição e Estudo da*

*Tradição de Gregório de Matos e Guerra*, o Prêmio Jabuti de 2012, na categoria “crítica literária”, e, com a obra *Gregório de Matos. Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*, em coautoria com João Adolfo Hansen, o Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte de 2015.

### **Marcelo Lachat**

Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo – USP (2014). Professor adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. É um dos líderes do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários da Universidade Federal do Amapá (NUPEL – UNIFAP). Atua na área de Letras, com ênfase em literatura portuguesa e luso-brasileira, destacando-se os seguintes temas: ficção em prosa e poesia dos séculos XVI a XVIII, poética, retórica e filosofia. Atualmente, desenvolve, na Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, a pesquisa de pós-doutorado intitulada “Estudo e edição das *Saudades de Lídia e Armido*, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco”.

### **Marcos Paulo Torres Pereira**

Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professor assistente de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Professor pesquisador nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa, no Núcleo de Pesquisas em Estudos Literários (NUPEL–UNIFAP). Atua nas seguintes linhas de pesquisas: teorias e crítica da narrativa; literatura oral; narrativas de trauma e memória. Publicou os seguintes livros: *A invenção do Brasil–O país efabulado no Modernismo nacional*; *Por uma Cultura de Alfabetizar Letrando*; *A cruel Moça Caetana sob o sol do meio-dia: o mito cariri no Romance d’A Pedra do Reino*; e *Literatura e Ensino: perspectivas*.

### **Maria do Socorro Fernandes de Carvalho**

Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP (2004). Professora associada da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, tendo lecionado até 2009 na Universidade Federal do Piauí – UFPI e, entre 2009 e 2010, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Atua na área de Letras, com ênfase em literatura portuguesa e estudos retóricos das letras do Antigo Regime e teoria literária. Estuda, principalmente: poesia, Portugal, barroco, poética, retórica, agudeza, história do livro, século XVII. Realizou duas pesquisas de Pós-Doutorado: uma na USP, em 2014, intitulada “Introdução ao estudo do conceito retórico de modelo” (2014); e outra na USP e na Universidade de Lisboa, em 2016,

intitulada “Estudo introdutório da preceptiva dos gêneros mistos”. Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP de 2013 a 2015. É membro do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É autora dos livros *Poesia de agudeza em Portugal e Preambulares do livro seiscentista em Portugal e no Brasil*. É pesquisadora da Biblioteca Nacional do Brasil, no Rio de Janeiro, com o projeto (em andamento): “Catálogo dos Autores Seiscentistas da Biblioteca Nacional (com estudo retórico-poético)”.

### **Maria Lúcia Outeiro Fernandes**

Doutorado em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994). Atualmente é assistente doutor do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), *Campus* de Araraquara, onde atua como docente de Literatura Portuguesa desde 1997 nas linhas de pesquisa História Literária e Crítica, Teorias e Crítica da Narrativa e Teorias e Crítica da Poesia, concentrando-se em questões ligadas ao Modernismo e ao Pós-Modernismo. Atualmente desenvolve, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, as seguintes pesquisas: “Configurações do Real na Ficção Contemporânea” e “Tradição e modernidade nas poéticas contemporâneas”. Entre outras obras, publicou *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*, *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos* e *Novíssima: Estética e Ideologia na Década de Vinte*.

### **Natali Fabiana da Costa e Silva**

Doutorado em Estudos Literários (2015) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). É professora adjunta de Teoria Literária da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP e líder do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários da Universidade Federal do Amapá (NUPEL – UNIFAP). Atua na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira contemporânea e literatura das guianas. Atualmente, desenvolve, na Universidade Federal do Amapá, as seguintes pesquisas: “Literatura no meio do mundo: memória e identidade na literatura das guianas” e “Fluxo da consciência: um estudo das narrativas brasileiras modernas e contemporâneas”.

### **Rejane Cristina Rocha**

Doutorado em Estudos Literários (2006) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). É docente associada do Departamento de

Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) desde 2008, e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (CECH/UFSCar). Lidera o Grupo de Pesquisa Literatura e Tempo Presente–UFSCar (CNPq). Atualmente desenvolve, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), as seguintes pesquisas: “Manifestações literárias em contexto digital: caracterização de corpus e delimitação de campo e Temas” e “Formas da narrativa brasileira pós-década de 80”. Atua nas seguintes linhas de pesquisa: Literatura, História e Sociedade; Literatura e outras linguagens; Literatura, História, Cultura e Sociedade; Literatura, Linguagens e Meios.

### **Roger Chartier**

Professor do *Collège de France*, titular da cadeira “Escrita e culturas na Europa moderna”. Desenvolve pesquisas, principalmente, sobre a história do livro, da edição e da leitura. É autor de diversas obras, traduzidas para diferentes idiomas, destacando-se entre elas: *Práticas da leitura; Leituras e leitores na França do Antigo Regime; A Ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII; Inscrever e apagar. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII); A mão do autor e a mente do editor.*

### **Suzi Frankl Sperber**

Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo – USP (1972) e Livre-docência em Letras pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professora titular e professora colaboradora da UNICAMP. Foi coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais–LUME por treze anos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em teoria literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura comparada, hermenêutica, Guimarães Rosa, teatro–pesquisa e ação dramática. Credenciada como docente e orientadora no Instituto de Estudos da Linguagem (Departamento de Teoria Literária) e no Instituto de Artes (Departamento de Artes Cênicas)–UNICAMP. Bolsista de produtividade do CNPq, nas seguintes linhas de pesquisa: oralidade e a função de dramaturgista. Coordenadora do GT Literatura e Sagrado. Co-fundadora do Centro de Pesquisas Margens. Líder do Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia. Autora de diversos livros, entre eles: *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento; Ficção e razão: uma retomada das formas simples; Caos e Cosmos– Leituras de Guimarães Rosa.*

O livro *Ficção e Memória: Estudos de Poética, Retórica e Literatura* apresenta discussões sobre ficção e memória em diferentes “tempos”, abrangendo questões de poética, retórica e literatura, mas sem a preocupação de uma historiografia literária tradicional ou de supostas continuidades ou rupturas cronológicas. Embora com um tema geral definido, a obra é composta por textos que discorrem, livremente, acerca de assuntos específicos escolhidos pelos autores. Trata-se, portanto, de uma coletânea de estudos que se organiza pelas leituras que dela, em conjunto, possam ser feitas e pelas relações que entre eles possam (ou não) ser observadas.



9 788562 359903

