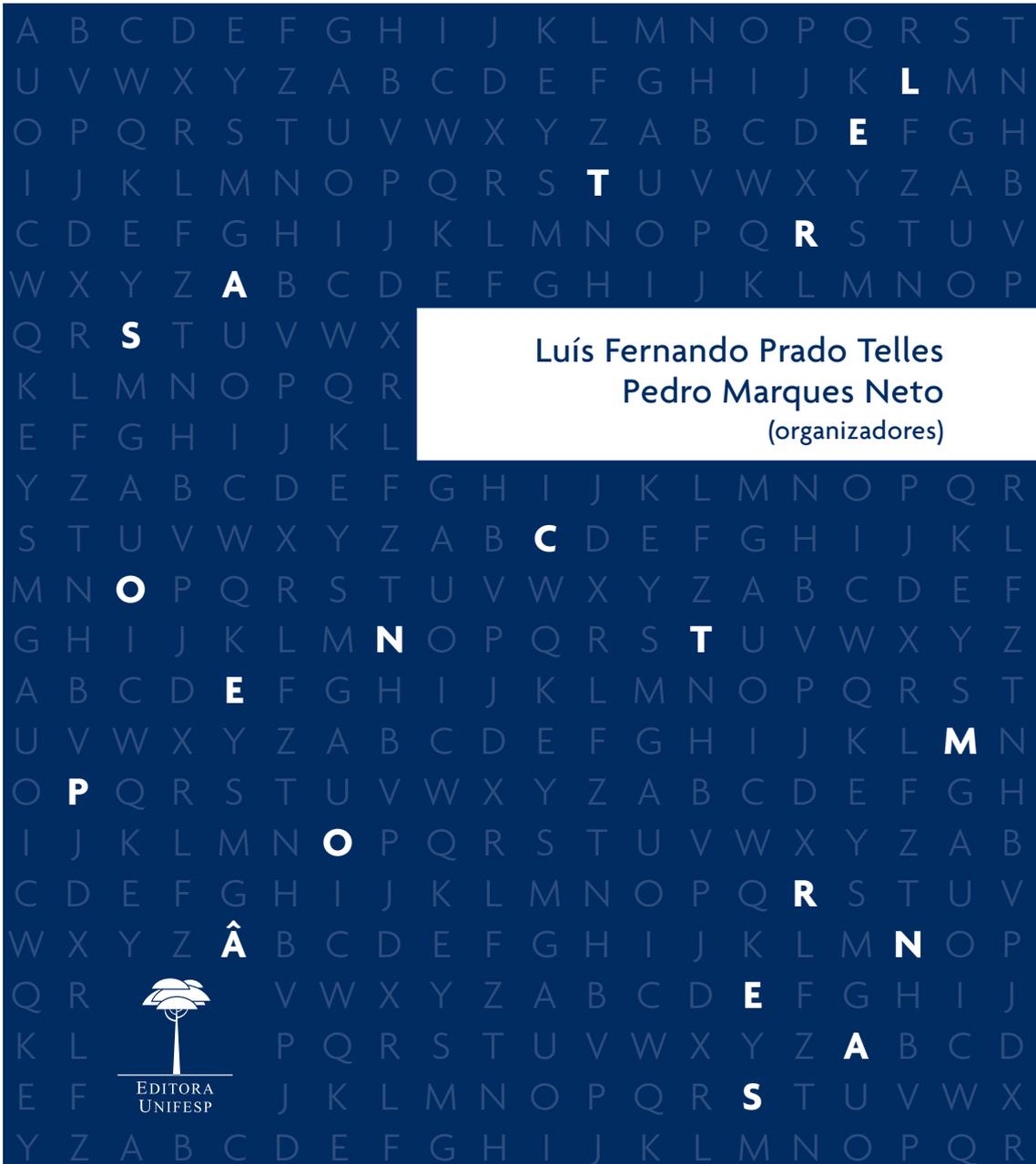


Literaturas em Perspectiva

Representações e Tensões entre Estética e Ética



Literaturas em Perspectiva

S
A
T
R
E
L
O
C
T
M
P
E
N
O
Â
R
N
E
S
A



Universidade Federal de São Paulo

Reitora

Raiane Patrícia Severino Assumpção



Editora Unifesp

Diretora

Mirhiane Mendes de Abreu

Conselho Editorial

Mirhiane Mendes de Abreu (presidente)

André Medina Carone

Arlenice Almeida da Silva

Daniel Campos de Carvalho

Elbert Macau

Fátima Couto

José Castilho Marques Neto

Luiz Mello

Márcia Abreu

Mauro Aquiles La Scalea

Ronaldo Christofoletti

Coleção Letras Contemporâneas

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) – Campus Guarulhos

Editores

Alan Silvio Ribeiro Carneiro

Anderson Salvaterra Magalhães

Luís Fernando Prado Telles

Pedro Marques Neto

Conselho Científico

Estudos Literários

Ana Maria Machado (Universidade de Coimbra – Portugal)

Gregório Foganholi Dantas (Universidade Federal da Grande Dourados)

Nataniel Ngomane (Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique)

Roberto Acízelo Souza (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Tania Martuscelli (University of Colorado Boulder – Estados Unidos)

Wilberth Salgueiro (Universidade Federal do Espírito Santo)

Estudos Linguísticos

Ana Paula Duboc (Universidade de São Paulo)

Augusto Soares da Silva (Universidade Católica Portuguesa – Braga)

Beth Brait (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Juanito Avelar (Universidade Estadual de Campinas)

Luiz Paulo da Moita Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Maria Clara Keating (Universidade de Coimbra – Portugal)

Maria Lúcia Leitão de Almeida (Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Fundação de Apoio à Universidade Federal de São Paulo

Diretora Presidente

Maria José da Silva Fernandes

Conselho de Administração

Flávio Tayra, José Leovigildo de Melo Coelho Filho

Superintendente de Publicações

Mirhiane Mendes de Abreu

Literaturas em Perspectiva

Representações e Tensões entre Estética e Ética

Luís Fernando Prado Telles

Pedro Marques Neto

(organizadores)

Coleção Letras Contemporâneas

Volume 1



EDITORA
UNIFESP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Literaturas em perspectiva: representações e tensões entre estética e ética / Luís Fernando Prado Telles, Pedro Marques Neto (organizadores). -- São Paulo: Editora Unifesp, 2024.

211 p.; ePub. - (Coleção Letras Contemporâneas; v. 1)

ISBN 978-65-5632-195-0 (e-Pub)

1.Literatura. 2. Estética. 3. Ética. 4. Literatura – Crítica e interpretação. I. Telles, Luís Fernando Prado, Org. II. Marques Neto, Pedro, Org. III. Título.

CDD 809

Elaborado por Creuza Andréa Trindade dos Santos – CRB 2/1352

Apoio CAPES

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da CAPES.

Editora associada à  Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Direitos em língua portuguesa reservados à

EDITORA UNIFESP
Universidade Federal de São Paulo
Rua Sena Madureira, 1 500 – 5º andar
Vila Clementino – São Paulo – SP – 04021-001
(11) 5576-4848 ramal 8393
www.editoraunifesp.com.br



@EditoraUnifesp



@EditoraUnifesp



@editoraunifesp

Sumário

Introdução, 7

TEORIA LITERÁRIA

1. O Acontecimento e a Modernidade Nascente: Diderot contra Aristóteles, 12
André Luiz Barros da Silva

2. Piedade e Justiça no *Prometeu Prisioneiro* de Ésquilo: Uma Interpretação
Filosófica, 28
Érico Nogueira

3. A Condição Trágica, o Destino Épico e o Humano Possível: Apontamentos sobre
Literatura e Humanização, 38
Luís Fernando Prado Telles

4. Por Que não Ter Medo da Convenção: Poética e Retórica, 58
Maria do Socorro Fernandes de Carvalho e Marcelo Lachat

5. Vicissitudes da Verossimilhança na Poesia, na História e no Presente, 64
Markus Lasch e Nathan dos Reis Penteado da Cunha Melo

ANÁLISE LITERÁRIA

6. Autoria Feminina de Língua Francesa no Senegal: A Estética da Oralidade em
Aminata Sow Fall, 79
Ana Cláudia Romano Ribeiro e Gabriela Rodrigues de Oliveira

7. *Estamos Todas Bien* e *El Ala Rota*: Mulheres e Homens no Romance Gráfico sobre o
Franquismo, 90
Graciela Foglia e Ivan Rodrigues Martin

8. Os Cães na Literatura Brasileira: De *Quincas Borba* a *João Maria Matilde*, Passando por *Vidas Secas*, 105

Leila de Aguiar Costa

9. Percursos de Pesquisa acerca do Insólito Ficcional: O Caso de Machado de Assis, 125

Renata Philippov, Rodrigo Molon de Sousa e Fernanda Alves de Souza

10. Exu entre o Modernismo e o Engajamento Realista: Anotações sobre os Projetos Estéticos de Mário de Andrade e de Jorge Amado, 134

Rodrigo Soares de Cerqueira

Créditos das Imagens, 153

Sobre os Autores, 155

Índice Remissivo, 161

Introdução

Em números de professores e alunos, a Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) é o maior *campus* de uma instituição educacional pública operando numa periferia urbana no Brasil, a saber: o bairro dos Pimentas, no município de Guarulhos-SP. Também é o único, com essa localização geográfica, organizado em torno das áreas assim chamadas humanidades. Coincidência ou não, tais áreas têm sido deixadas à margem, historicamente, pelas políticas públicas que preferem alocar maiores recursos nas ciências de resultados mais visíveis porque concretos, como a pesquisa em saúde, em coisas da terra ou da indústria. Mas durante a pandemia de covid-19, e com a queda de investimentos em ciência e tecnologia de 2019 a 2022, foram as ciências humanas, pela capacidade de já inovar em cenário normalmente desfavorável ou por depender menos do experimento em campo ou em laboratórios, que ajudaram os índices da produção científica no país a despencar menos¹.

Acomodando o maior contingente de estudantes da Unifesp, a EFLCH, fundada em 2007, cumpriu seu papel dentro dessa instabilidade. Seu curso de Letras, criado em 2009, um dos maiores do país e, sem dúvida, o maior instalado numa borda urbana, também deu seu quinhão. Suas licenciaturas em português, espanhol, francês e inglês seguiram trabalhando com as escolas públicas e privadas do entorno, seus projetos de extensão não cessaram e, em certo sentido, até se ampliaram com o uso de recursos tecnológicos para eventos à distância. Já o Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), criado em 2014, mesmo perdendo alunos para um ambiente de poucas bolsas e pandemia, viu o aumento de sua produtividade ser recompensado pela Capes, que elevou sua nota 03 para 04 e, ainda, aprovou seu doutorado, com início previsto para 2024.

A série de livros *Letras Contemporâneas*, parceria inédita do PPGL com a Editora da Unifesp, abarca o que nosso jovem programa inova em Estudos Linguísticos e Estudos Literários. Ela chega para compartilhar com a comunidade acadêmica, educacional e interessada, parte representativa de nossa produção científica docente e discente. Haveria muito o que destacar nessa fotografia sobre o que andamos realizando; basta dizer, no entanto, que embora funcionando numa escola, isso não se traduz numa homogeneidade de interesses ou doutrinação metodológica. Muito pelo contrário, os textos aqui reunidos, além de recobrirem objetos dentro de um grande arco temporal e geográfico, fundam o rigor de suas pesquisas segundo as mais diversas perspectivas contemporâneas e tradicionais. O termo escola aqui, portanto, quer dizer espaço para diferentes maneiras de

1. C. Queiroz. “Avanço Interrompido: Bases de Dados Mostram que Número de Artigos do Brasil Caiu pela Primeira Vez desde 1996”, *Pesquisa Fapesp*, set. 2023, ano 24, n. 331, pp. 28-31.

inovar. Vejamos, pois, o que a leitura deste volume dedicado aos Estudos Literários lhe reserva, leitora e leitor.

Para um melhor direcionamento da leitura, organizamos o volume em duas grandes partes: a primeira, composta por textos de caráter teórico mais geral, e a segunda, de análise aplicada a casos específicos. Trata-se, todavia, de uma divisória repleta de portas abertas, pois se os primeiros trabalhos sempre comentam obras literárias, os segundos jamais se furtam à reflexão conceitual.

O capítulo de abertura da primeira parte, intitulado “O Acontecimento e a Modernidade Nascente: Diderot contra Aristóteles”, de André Luiz Barros da Silva, aborda o romance *Jacques, o Fatalista, e Seu Amo* (1785/1973) enquanto espécie de superação encenada de conceitos aristotélicos, notadamente o de verossimilhança, na direção da modernidade literária. O texto de Denis Diderot teria contribuído para autonomizar a arte em relação à ética, por exemplo, mas também para repensar as regras clássicas de representação literária. Mobilizando todo um referencial cultural, sobretudo do século XVIII, nem sempre acionado para se entender a gênese do gênero romance, o estudioso, sempre anotando a instabilidade de cada conceito, ainda coloca em perspectiva o papel do leitor/auditor dentro de um quadro teórico que, partindo do chamado Iluminismo, chega a textos centrais da Teoria Literária do século XX.

No capítulo “Piedade e Justiça no *Prometeu Prisioneiro* de Ésquilo: Uma Interpretação Filosófica”, Érico Nogueira se propõe a um instigante desafio: desdobrar os conceitos de justiça e piedade, discutidos no diálogo filosófico *Éutifron*, de Platão, como chave interpretativa da tragédia *Prometeu Prisioneiro*, de Ésquilo. Aliando o rigor argumentativo ao olhar agudo de especialista, selecionando e traduzindo generosas passagens diretamente do grego, o autor concebe um texto esclarecedor e ensaístico, por um lado, sobre dois clássicos incontornáveis da tradição ocidental, um filosófico e outro poético, mas, por outro, sobre o antiquíssimo e atual embate entre a política e a ética.

Em “A Condição Trágica, o Destino Épico e o Humano Possível: Apontamentos sobre Literatura e Humanização”, Luís Fernando Prado Telles aborda a arte literária em sua possibilidade de levar o leitor a se debater com a contraditória condição humana. Dialogando com pensadores como Erich Auerbach, Antoine Compagnon e Dante Gallian, o estudioso aprofunda duas cenas clássicas: Ulisses banhado pela antiga ama, quando volta disfarçado a Ítaca; e Abraão prestes a sacrificar o filho Isaac em honra a Deus. A partir da tradição helênica, representada pela passagem épica da Odisseia, e da judaico-cristã, trazida pela cena trágica do Velho Testamento, desfia apreciações norteadas pelo conceito de *anagnórise*, isto é, do reconhecimento. As reflexões do capítulo, entretanto, não se querem trancadas às sete chaves teóricas, aventam tratar o humano com textos literários, usar narrativas para cuidar do leitor que, como todo vivente, sofre da implacável passagem do tempo.

O capítulo que segue, de autoria de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho e Marcelo Lachat, tem como título uma espécie de resposta: “Por Que não Ter Medo da Convenção: Poética e Retórica”. A pergunta que se coloca tacitamente e de forma pressuposta ao título organiza o texto, na medida em que apresenta uma ponderação sobre o que atrai e o que distancia o jovem pesquisador dos estudos literários a partir da constatação de uma certa reação negativa, de modo geral, ao conhecimento das

convenções do discurso poético. Junto a essa reflexão, os autores apontam brevemente referências bibliográficas para ponderação sobre a presença de poética e da retórica nos estudos literários do Brasil, mormente sobre a acomodação dessas antigas disciplinas na grade curricular das universidades contemporâneas.

No capítulo “Vicissitudes da Verossimilhança na Poesia, na História e no Presente”, Markus Lasch e Nathan dos Reis Penteado da Cunha Melo enfrentam um dos conceitos mais controvertidos do pensamento antigo até a teoria literária contemporânea: o *eikós*, entendido tanto como verossimilhança quanto probabilidade. Depois de mostrarem a complexidade do termo já na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles, inclusive em suas aporias, os estudiosos chegam ao pensamento de Luiz Costa Lima, teórico da literatura. Com muita propriedade e sem disfarçar certa crítica ao utilitarismo corrente, refletem sobre “a finalidade sem fim” da literatura, cuja mimesis, sem rivalizar com história ou filosofia, movimenta os afetos humanos de modo específico e sempre atualizável.

A segunda parte do livro, composta por capítulos de análises literárias mais específicas, inicia-se com o capítulo “Autoria Feminina de Língua Francesa no Senegal: A Estética da Oralidade em Aminata Sow Fall”, de Ana Cláudia Romano Ribeiro e Gabriela Rodrigues de Oliveira. Esse primeiro capítulo revela que, hoje, o termo “francófono” diz respeito a certa comunidade transnacional que se comunica, oral e literariamente, em francês em dois grandes grupos: o francófono do Norte e o francófono pós-colonial do Sul. Tendo isso como pano de fundo cultural, elas analisam a presença da oralidade no romance *La Grève des battus* (1979), da senegalesa Aminata Sow Fall. Seja pela riqueza de informações, seja pelo modo seguro e cristalino como o assunto é conduzido, trata-se de uma contribuição inédita, inclusive para o contexto brasileiro, repleto de oralidades e de conexões históricas com a costa atlântica do continente africano.

Com “*Estamos Todas Bien e El Ala Rota: Mulheres e Homens no Romance Gráfico sobre o Franquismo*”, Graciela Foglia e Ivan Rodrigues Martin destacam esse gênero que transita entre palavras e imagens. Embora produzidos na Espanha do século XXI, as narrativas *Estamos Todas Bien* (2017), de Ana Penyas, e *El Ala Rota* (2016), de Antonio Altarriba e Kim, retroagem ao período da ditadura de Franco (1939-1975). Selecionando trechos significativos de cada obra, para analisá-los em seus aspectos estéticos e políticos, os autores frisam um contexto de lutas e conquistas das mulheres. Sem tergiversar sobre o legado tenebroso do período autoritário naquele país, propõem uma leitura sensível, indicando que as artes, quando mais se somem, seguem sendo instrumento insubstituível para subjetivação de traumas e dores.

Já em “Os Cães na Literatura Brasileira: De *Quincas Borba* a *João Maria Matilde*, passando por *Vidas Secas*”, Leila de Aguiar Costa reflete sobre o conceito de humanimalidade, presente nas relações entre humanos e cães, mas não apenas. Antes de adentrar pelas narrativas apontadas desde o título, ou seja, os romances de Machado de Assis (1891), Marcela Dantés (2022) e Graciliano Ramos (1938), respectivamente, a estudiosa apresenta um rico percurso sobre o papel central de animais em obras e mesmo em diferentes culturas ocidentais. As análises são precisas, em estilo algo dialógico,

operando, também, como convite a notarmos o humano-animal e o animal-humano em tantas outras obras, para além das três abordadas aqui.

A pesquisa acadêmica não ocorre de maneira solitária; frutifica, ao contrário, tanto mais no diálogo entre pares, entre orientador e orientandos, os quais vão somando leituras, construindo inovações. Em “Percurso de Pesquisa acerca do Insólito Ficcional: O Caso de Machado de Assis”, flagramos esse processo salutar, quando a professora Renata Philippov e seus alunos Rodrigo Molon de Sousa e Fernanda Alves de Souza apontam para uma renovada perspectiva sobre alguns contos machadianos. Mobilizando conceitos como insólito e fantástico, os estudiosos discutem teoricamente e os empregam como chave interpretativa do texto literário. Mas, em lugar da aplicação mecânica, suas análises revelam o quão complexo é lidar com tais narrativas de Machado, que ora acolhem, ora rejeitam toda ferramenta que se lhe aproxime.

Finalmente, com “Exu entre o Modernismo e o Engajamento Realista: Anotações sobre os Projetos Estéticos de Mário de Andrade e de Jorge Amado”, Rodrigo Soares de Cerqueira ataca um dos problemas centrais da literatura brasileira: a figuração das culturas populares – religiosas, poéticas, musicais, culinárias etc. – por escritores cultos, pertencentes às classes dominantes ou, no mínimo, pequeno-burguesas. Com as mãos do ensaísta que jamais abdica da prova argumentativa, o pesquisador centra suas reflexões numa análise comparativa entre *Macunaíma* (1928) e *Jubiabá* (1935). A justificativa evidente é a presença de um capítulo denominado “Macumba” em ambos os romances. A partir disso, uma funda reflexão entra pelas tensões entre formas narrativas tradicionais e vanguardistas, mas também pelo uso domesticado ou não, na escrita literária, dos elementos da cultura popular.

Longe de ser o registro, no fundo impossível, de tudo que o programa veio produzindo em Estudos Literários desde 2014, este material certamente faz jus aos três pilares que estruturam nossos Estudos Literários: pluralidade de objetos, rigor científico e diversidade de métodos e abordagens.

Luís Fernando Prado Telles
Pedro Marques Neto

Teoria Literária

O Acontecimento e a Modernidade Nascente: Diderot contra Aristóteles

André Luiz Barros da Silva

A ênfase tanto na dimensão estritamente formal da literatura – linguística e/ou retórica – quanto em sua característica polissêmica, voltada ao trabalho do leitor na constituição do(s) sentido(s) do texto (portanto, a uma espécie de *reescrita* ativa, mas silenciosa, segundo Barthes), deixou para um segundo plano, na crítica e na teoria literárias, durante algumas décadas, a mera atenção para o enredo (ou melhor, o par enredo/história) como elemento constitutivo da narrativa ficcional. Agiu-se como se a análise do enredo e da história pouco trouxesse de novidade para a compreensão das mutações estéticas trazidas pela modernidade.

Como se verá adiante, tanto a ideia de enredo quanto a de *acontecimento* (constitutivo do enredo) terão de ser ampliadas para incluir aspectos inescapáveis surgidos com a dita modernidade. No caso do enredo, a bipartição enredo/história (*sjuzet/fabula*, na nomenclatura dos formalistas russos, que criaram o par conceitual) já aponta para o fato de que, na modernidade, os *acontecimentos* intradieгéticos não se limitarão aos fatos da história (concatenação linear e cronológica dos acontecimentos), mas poderão ocorrer no interstício entre tais fatos e os *fatos do enredo* (acontecimentos formais na narrativa). Esta última noção, por sua vez, remete à ideia de que, na modernidade, o acontecimento de base do texto literário se dá entre texto e leitor, na leitura, a partir do que se supõe (em teoria) ser produzido naquele instante: a história nunca deixará de ser um enredo (formalmente complexo) que, por sua vez, só poderá ser literatura se colocar em movimento ou deslocar o modo de leitura convencional do receptor (ou seja, sua leitura automatizada pela cultura). A modernidade seria o momento em que no próprio texto se encontrariam referências diretas – ou pelo menos elementos reconhecíveis (pelo especialista, o crítico ou o teórico da literatura) – ao fato de que a leitura de textos literários é potencialmente produtiva e (auto)transformadora para o sujeito-leitor, que passa a ser incluído na reflexão sub-reptícia à dinâmica textual, podendo mesmo ser referido textualmente, no caso da metanarrativa.

Para os intuitos deste capítulo, digamos, de forma certamente sucinta e, portanto, bastante precária na descrição do fenômeno, que antes do século XVIII a declamação, a encenação ou a leitura de textos de ficção supunham um polo de autoridade (o texto) e outro com responsabilidade para se adequar tanto ao gênero do texto quanto à moral

imperante (o auditor/leitor). A própria ideia de catarse pressupõe uma readequação de acordo com as diretrizes civis da cidade-Estado, apesar da aparência e mesmo do germe de modernidade que ela porta como conceito. Mas somente na modernidade se poderá pensar em algo como uma catarse capaz de deslocar o leitor em relação a suas estruturas automatizadas, numa abertura para novos sentidos não necessariamente sintonizados com uma suposta ética consagrada (em vez de adequação – por assim dizer, cidadã –, que seria o caso da catarse trazida por Aristóteles, uma singularização desejante e, portanto, ligada à tensão, contraditória e sempre em negociação entre indivíduo e grupo “ética do desejo”). É claro que só se pode arriscar essa panorâmica histórico-teórica sobre a dinâmica da leitura na passagem do mundo classicista ao moderno como início de uma reflexão que leva em conta uma concepção do sujeito desejante da modernidade a partir de visadas psicanalíticas e sociológicas, em cruzamento. Ideias como as de desejo/inconsciente (por onde passam, em algum grau, os saltos existenciais do sujeito), ou da suposta (ou pseudo) autenticidade/singularidade desse sujeito moderno implicam que sua (auto)transformação ocorre por meio de saltos não totalmente controláveis rumo a uma (pelo menos requerida) singularização que passa por inclinações marcadas fundamente em sua trajetória, e que quaisquer reflexões, autoanálises, atos analíticos ou encontros (inclusive estéticos, com obras de arte) teriam o condão de mobilizar e rearrumar, por assim dizer. Tudo isso, obviamente, em momentos ou fases privilegiadas – já que não se quer idealizar o poder nem da capacidade de autotransformação nem da influência de atos analíticos ou de obras sobre o sujeito. Trata-se, antes, de supor tal capacidade/possibilidade que, no entanto, nada obriga ou garante que será de fato posta em movimento (muito menos que o deslocamento autotransformador ocorra a todo momento): trata-se de possibilidade, de potencial, apenas¹.

Retomando nossa análise sobre o par *sjuzet/fabula* (enredo/história), na modernidade se nota que os acontecimentos diegéticos convergem para o acontecimento-chave do texto, que se situa fora do texto e do livro (mais propriamente, na vida), qual seja: sua leitura como modo de transformação do leitor. A escolha do romance *Jacques le fataliste*, de Diderot, deriva do fato de que, no próprio momento de instauração da modernidade (fins do século XVIII), ele faz referência à relação texto/leitor no interior da cena diegética de *acontecimentos*, numa espécie de ida e vinda entre o texto ficcional, entre o livro e o fora-do-livro que nos parece particularmente (já) moderna².

1. Os desdobramentos da retomada da hermenêutica no campo da estética no século XX, por Hans-Georg Gadamer, desembocam na estética da recepção, com Hans R. Jauss à frente, e numa fenomenologia da leitura, com Wolfgang Iser. Tal linhagem tenta emparelhar a pesquisa sobre a dinâmica da leitura com uma concepção de sujeito moderno. Os reflexos desses movimentos alemães na Itália e na França ensejam obras como as de Umberto Eco (*Obra Aberta, Os Limites da Interpretação*), Jacques Derrida (*A Escrita e a Diferença, A Disseminação*) e Roland Barthes (*S/Z, O Prazer do Texto*), que lidam com as mesmas questões. A nosso ver essas são vias teóricas importantes de entrada no tema. Como tentamos deixar claro, no nosso caso esforçamo-nos por incorporar a concepção de sujeito da psicanálise à análise da dinâmica texto-leitor – tema geral que deve ser mais bem explorado em outras circunstâncias.

2. Obviamente, o par de conceitos enredo (*sjuzet*) e história (*fabula*) se refere ao nível diegético. Nós é que propomos, aqui, a extrapolação para uma concepção do ato de leitura como *acontecimento*, como uma analogia com intenções heurísticas. Interessa-nos investigar como na modernidade um *acontecimento* (diegético) dificilmente pode ser pensado em separado do *acontecimento* que é o próprio texto em sua

Para começarmos a riscar essas linhas limiares, num traçado que a modernidade mais recente tem favorecido, será preciso ler o que diz a respeito do tema um texto que ajudou a fundar a estética e influenciou toda a cultura narrativa na Europa, em especial depois de sua redescoberta, no Renascimento – a *Poética*, de Aristóteles. Nele se vê, por um lado, a diferenciação básica a definir a qualidade de ficção sobre o alicerce da ideia de *acontecimento* (qual seja: trata-se não do que aconteceu, mas do que poderia ter acontecido, de modo verossímil, portanto), mas também sua obrigação de se mostrar autoestruturada: há que haver concatenação de ações, com começo, meio e fim logicamente coerentes entre si.

Se no mundo antigo, no nível semântico, o acontecer se relacionava à ideia de destino e de divindades responsáveis por tal dimensão metafísico-religiosa, durante a influência do cristianismo na cultura (a assim chamada Idade Média, com seus desdobramentos nos séculos seguintes), o âmbito transcendente se manterá como pano de fundo. No nível propriamente formal, desde Aristóteles se pensa na lógica de concatenação linear como estruturação de uma coerência interna, a incluir as reviravoltas do enredo rumo a uma conclusão (desfecho) – e esse é o ponto basal no qual o filósofo (e, conseqüentemente, a cultura hegemônica ocidental que acatou seus preceitos por vários séculos) se apoia para erigir seu conceito de verossimilhança, já que a narrativa de ficção não conta com a garantia do relato histórico (na modernidade se diria: não conta com a chancela das fontes primárias) a provar que os fatos narrados aconteceram fora do livro (na vida). Trata-se da muito central questão do par ficção *versus* História, que, como se sabe, é fundamental na argumentação desenvolvida na *Poética*.

Um autor como Jacques Rancière chama a atenção para o modo como se pode entender a passagem para a modernidade (que ele prefere chamar de *regime estético*³)

dinâmica moderna (ou seja, valorizando as vicissitudes do enredo em detrimento da linearidade da história). Há aqui também uma sugestão de crítica do próprio par história/enredo como proposta formalista, já que se trata de um par conceitual com intenções teórico-didáticas, mas que nunca surgirá em sua pureza de bipartição. Aliás, é o mesmo que ocorre com o par forma/conteúdo em geral: a modernidade não aceita uma separação cabal entre os dois termos, já que um só pode ser acessado por meio do outro, e vice-versa, estando eles inextricavelmente ligados tanto no ato da escrita quanto no da leitura.

3. Preferimos manter a denominação “modernidade”, criticada por Rancière, porque nos parece importante o contraponto crítico (intracivilizacional) entre as culturas classicista e a pós-século XVIII, que pode ser chamada de moderna. Sem deixar de admitir que poderemos mudar de ponto de vista sobre o uso do termo, preferimos mantê-lo para marcar essa que nos parece ser uma bipartição de base na própria civilização europeia-ocidental a determinar novas concepções e posturas em vários campos da vida, incluindo o estético, é claro. Concepções e posturas que, a nosso ver, só podem ser compreendidas cabalmente contrapondo-as a alguma alteridade que, no caso, é interna à própria civilização de que se trata, já que foi a própria Europa que passou por tal mutação interna, na virada representada pelo século XVIII. (Obviamente, vários pensadores viram traços da modernidade econômica, cultural ou política em locais e séculos anteriores ao século XVIII – na Veneza do século XVI, por exemplo. Preferimos o século XVIII como marco por conta da virada da Revolução Francesa a estabelecer publicamente – e para os séculos vindouros – a democracia laica moderna como modelo, e a prosa de ficção – romance e conto – como gêneros ora prestigiados. Entretanto, é importante diferenciar modernidade e capitalismo; a nosso ver, o capitalismo

como o momento no qual se poderá transgredir a preceituação feita por Aristóteles sobre o modo como a fábula (o *mythos*) deveria se estruturar, linear e coerentemente, com reviravolta do destino do herói e reconhecimento, bem como com conclusão ética⁴. Mas Rancière inclui também a literatura no âmbito do que forma e conforma a experiência dos leitores em sociedade – o que ele denomina de *partilha do sensível*, ou seja, o poder que a literatura (e a arte em geral) tem de rearrumar o que seja visível ou invisível, legível ou ilegível, compreensível ou incompreensível etc. no âmbito das percepções coletivas em determinado momento. *Jacques, o Fatalista, e Seu Amo*, de Diderot (c. 1765-1784), a nosso ver se caracteriza exatamente por permitir flagrar a passagem rumo à modernidade literária, tendo sido, por assim dizer, obra-chave no próprio estabelecimento do regime estético (segundo o teórico francês, aquele que aponta para uma autonomização da arte, tanto em relação à ética pragmática e cívica – ao contrário do que fora preceituado por Platão – quanto em relação às regras de representação resumidas em obras como a *Poética* de Aristóteles). É como obra capaz de iluminar esse entroncamento entre o regime antigo e o novo, entre o representativo e o estético, que analisaremos *Jacques, o Fatalista* – entroncamento, portanto, entre o regime das regras e hierarquias fundadas em certa concepção da mimese e o regime em que a obra estabelece sua própria forma autônoma, arvorando-se em ecoar num suposto vazio institucional (a experiência estética de Kant, que se dá fora do âmbito da necessidade).

Como se sabe, dois modelos para o romance se tornaram exemplos de obras anticanônicas e antiaristotélicas – *Dom Quixote*, de Cervantes, por conta da tradição satírica e picaresca espanhola, divergente em relação aos gêneros canônicos na Inglaterra e na França dos séculos XVI e XVII, e *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, por ter incorporado de forma muito peculiar a vertente satírica. Mas há, na verdade, desde fins do século XVII, uma profusão de romances de outra vertente, que também será central na modernidade – a realista. São as obras de Marivaux, do abade Pierre, de Daniel Defoe ou de Samuel Richardson. Estas convivem com a primeira vertente, cômica ou satírica, como os contos filosóficos do próprio Diderot ou de Voltaire, na França, ou os romances de Henry Fielding, na Inglaterra, indicando que aquele era um momento de experimentação de novas formas de narrar, de matizes não aristotélicos. A

pauta a modernidade econômica, principalmente, e a política, por extensão, enquanto o campo cultural, apesar de pressionado e mesmo determinado em algum grau pela economia e pela política, não se confundiria totalmente com elas).

4. Outra questão que se coloca é a de contrapor um texto tão antigo com a virada que se torna explícita na cultura do século XX, com a autonomização e as transgressões formais do chamado modernismo. Trata-se, a nosso ver, de opção radical de Rancière para mostrar a diferenciação em escala de longa duração (e na nota anterior já defendemos tal postura). Mas cremos, também, que se pode fazer muitos outros recortes de marcos de passagem. Um exemplo maior seria o modo como em literatura o realismo se torna uma tradição no interior da modernidade do século XIX, demandando, no XX, outros golpes de modernidade, por assim dizer (o modernismo, em literatura, e o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo etc., nas artes plásticas), levando, por exemplo, um crítico como Roland Barthes a chamar o realismo exatamente de “literatura clássica” (cf. Barthes, 1992). Em contrapartida, ter o ponto de virada localizado no século XVIII nos permite apontar o que seja essencial no próprio conceito de modernidade, que se inicia em momento de laicização e democratização (inclusive das Belas Letras, como aponta Rancière), e se desdobra no tempo alongado em que o mundo se mantém alicerçado nas mesmas bases (laica, liberal, individualista, capitalista, eurocêntrica, estadunidense etc.).

nosso ver, no entanto, as obras satíricas do período são as mais explícitas no intento experimentador especificamente ligado à reflexão do que sejam *acontecimentos*, tanto os diegéticos quanto os que ocorrem quando da interação texto-leitor – e a imbricação desses dois níveis já indicaria a peculiar modernidade da obra. Parece-nos incontestável que esse fato tenha relação com a transformação do ambiente cultural europeu em geral, que passa a se distanciar de um conjunto de constrangimentos e obrigações tácitos (noções de hierarquização social, de providência divina, de destino, de preceituação poética etc.).

É a partir de certa concepção dessa modernidade europeia que pretendemos demonstrar como se estabelece um segundo nível de estruturação (uma “sobre-estruturação”) dos acontecimentos do par enredo/história, os quais nesse momento de nossa reflexão ainda não precisam ser diferenciados (utilizemos, então, a palavra *intriga*). Essa estruturação em segundo nível ocorreria num âmbito menos formal, por assim dizer, estando ligada ao mero fato de que a cultura da modernidade se desvencilhou da tutela de duas diretrizes civilizacionais de base, ambas relacionadas à ideia de sagrado, embora sem dúvida com dinâmicas diferentes, à qual já aludimos. Uma seria a religiosidade greco-romana e a outra, a religiosidade cristã. Cada uma delas, como se sabe, estabeleceu uma relação entre o imanente e o transcendente que marcou o conjunto da civilização europeia, em suas respectivas épocas.

Nos limites do que aqui tratamos, interessa apontar, rapidamente, que nas obras narrativas do mundo greco-romano a relação entre as divindades, responsáveis ou não pelo destino, convive com o caráter lógico e autorreferencial proposto por Aristóteles, bem como, por fim, com a consequência dos atos do personagem. Ou seja, a lógica dos acontecimentos diegéticos que Aristóteles prescreve é propriamente humana, e não deve ser comprometida pela eventual incoerência ou falta de lógica dos rompantes de decisões divinas – e a autonomização da filosofia diante da religião aí se confirma no campo poético. Ele assim discrimina os diferentes níveis:

É pois evidente que [...] os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito [*da intriga, portanto, acrescentamos nós*] [...]. Ao *deus ex machina* [...] não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem.⁵ (Aristóteles, 1974, p. 456 [cap. xv, parágrafo 89])

5. Na nota referente a essa passagem, em sua célebre tradução, R. Dupont-Roc e J. Lallot debatem o fato de Aristóteles ter excluído da cena (ou seja, do momento da ação do ator em cena) a ilogicidade dos acontecimentos que fogem da concatenação linear (necessária, verossímil) da intriga. Isso se dá pela amarração que o autor faz entre o caráter do personagem e o correr lógico dos acontecimentos em que, a partir desse caráter, ele agirá. Eles lembram que um modelo central da *Poética*, o *Édipo Rei*, de Sófocles, traz a intervenção divina em fatos que são apenas narrados, já que aconteceram antes dos fatos da ação cênica. E a verossimilhança, no caso, está no fato de que os gregos (“nós”, diz Aristóteles) “[...] aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem”, como está na citação. Nota-se bem a preocupação de estabelecer uma base discernível (circunscrita ao que pode ser julgado, em sua logicidade), ou seja, o que se vê em cena, e outra verossímil, o que se admite como coletividade. Eis a sagração da racionalidade. (Obs.: Dupont-Roc e Lallot traduzem *deus ex machina* simplesmente como “*machine*”, mas na nota correspondente, explicam o mecanismo da grua que intervém como um deus, na cena.) Cf. Aristóteles, 1980, pp. 85-86, 264-266.

Obviamente, sendo do momento grego no qual a filosofia se impunha culturalmente, a *Poética* já faz parte do esforço de se afastar do substrato religioso, que determinava as possíveis intervenções de deuses – cujo representante no palco, ou a analogia no nível das soluções cênicas, era o mecanismo do *deus ex machina*. Jean-Luc Nancy aponta para o fato de que nem sempre nos lembramos da ênfase dada por Aristóteles para a dimensão cênica, mesmo sendo periférica em comparação com as ações dos personagens, cuja coesão e coerência constituem o fundamental (cf. Lacoue-Labarthe e Nancy, 2013, p. 11 e ss.). A proeminência dada às ações humanas surge em dois tempos, um de longa duração e outro imediatamente prévio ao ato: o primeiro é o *caráter* do personagem, que o constitui desde sempre, e o segundo, sua *decisão* como momento logo anterior à ação, num desdobrar do *pensamento*: “[...] o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição de atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão”⁶ (Aristóteles, 1974, p. 448 [cap. VI, par. 30]).

Mas, como se sabe, são as ações que constituem o centro, o coração, a “alma”, o núcleo duro a tornar a composição recitada/escrita/encenada uma obra poética. O caráter e seu pensamento são acessórios: o que deve propriamente *acontecer* para que a composição seja poética (o que nós, modernos, chamamos de narrativa ficcional) é a passagem da felicidade para a infelicidade, da vida para a catástrofe, do nó para o desenlace (no nível estritamente formal), e essa passagem só pode se dar por meio da concatenação o máximo possível coesa e coerente das ações em sequência – ações como passagem ao ato de pensamentos a partir de caracteres, passagem esta mediada pelo átimo da decisão. Adiante, ao reafirmar a centralidade do mito na obra poética, surge uma analogia interartística inesperada: “[...] o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco”⁷ (Aristóteles, 1974, p. 449 [cap. VI, par. 35]).

Note-se que a falta de cores (na tradução francesa a que remetemos lê-se, no final: “[...] image dessinée en noir et blanc” [“imagem desenhada em preto e branco”]) corresponderia à falta de adereços ou descrições exageradas que atrapalhassem a comunicabilidade da história em sua concatenação nua, pura. Poderíamos fazer uma brincadeira de longuíssima duração histórica ao apontar que Aristóteles sonha, *avant la*

6. Na tradução francesa que aqui usamos, lê-se a frase final: “[...] la pensée [*est*] tout ce qui dans leurs paroles revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une maxime” [“o pensamento [*é*] tudo o que, em suas palavras, leva-os a fazer uma demonstração ou ainda a enunciar uma máxima”]. Note-se que a ênfase é no caráter discursivo, ou seja, retórico do pensamento, e não especificamente na ideia de decisão como prenúncio imediato da ação – muito embora as ideias de demonstração e máxima apontem, sim, para uma conclusão que objetifica em algum grau uma reflexão e a prepara para a ação (Aristóteles, 1980, p. 55).

7. Na tradução de Dupont-Roc e Lallot, lê-se: “[...] si le peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n’aurait pas le même charme qu’une image dessinée en noir et blanc” [“se um pintor aplicasse ao azar os mais belos materiais, o resultado não teria o mesmo charme que uma imagem desenhada em preto e branco”].

lettre, com um “realismo total”, até mesmo abstrato, no qual a história pura transmitisse verossimilhança, remetendo diretamente para a catarse sem a necessidade mínima de iludir o leitor/ouvinte com tintas do real – um absurdo “realismo abstrato”, de tão puro⁸.

Especulações ou brincadeiras à parte, o foco máximo nas ações leva a uma visão da intriga alicerçada na ideia de transformação ou de passagem. Passagem da felicidade à infelicidade, da vida corrente à catástrofe. As concepções estruturais de nó e desenlace se relacionam às de reconhecimento, peripécias e catástrofe – mas todas elas só são postas em dinamismo por meio das ações concatenadas, coesas, coerentes, lógica e totalizadamente apreensíveis pelo leitor/auditor/espectador⁹. E, destaques mais uma vez, toda essa coesão logicamente articulada só causa os efeitos a que se destina por meio do mediador exclusivo: a ação. Sem ela, os elementos constitutivos da narrativa (as cores, na analogia da pintura) não têm como se articular em um desenho total, cujo sentido seria perceptível de uma vez, transferindo ao leitor/auditor/espectador propriamente *um sentido*, um sentido do todo, um sentido acabado.

O aspecto luminar dessa concepção, com possíveis desdobramentos ao longo dos séculos, tem a ver com a ideia de uma soberania do homem enquanto agente no mundo. Seria possível falar numa antecipação do sujeito moderno? Certamente seria outro abuso especulativo, propriamente anacrônico. E, no entanto, Giorgio Agamben chega a utilizar a teoria da potência e do ato, de Aristóteles, para pensar o próprio ato continuado do artista (e talvez para criticar algumas noções de sujeito da própria modernidade, recorrendo ao estagirita), indicando a riqueza reflexiva que uma leitura da filosofia aristotélica da ação demonstra até hoje (cf. Agamben, 2018, pp. 59-81). Seria possível aproximar os conceitos de caráter e de pensamento, da *Poética*, dessa visão do par ato-potência flagrado por Aristóteles no nível da mímese poética. Mas essa não seria uma tarefa para o presente texto, que pretende se circunscrever à questão do acontecimento tal como a cultura de origem greco-romana – com sua longa posteridade – chegou a figurar primeiro poeticamente e, a partir da era moderna, literariamente.

Pelo que destacamos, no caso da *Poética*, os *acontecimentos* dependem diretamente das ações dos heróis, a partir de seu caráter e de seus pensamentos – ações que são as únicas capazes de promover o que Aristóteles chama de peripécia, ou seja, a passagem do bem para o mal, da felicidade para a infelicidade, da vida serena para a catástrofe, determinando um *acontecimento formal* da trama: o desenlace.

Porém, se os acontecimentos da narrativa dependem das ações dos personagens, que assim podem intervir ativamente, enquanto homens, nos fatos sobredeterminados pelos deuses e/ou pelo destino, logo se vê que tal ação ativa não é o que nós modernos chamamos de corriqueira ou banal (e os antigos chamavam de contingente ou caótica).

8. A “brincadeira”, no caso, pode ser frutífera para se imaginar o peso dos preceitos aristotélicos no sentido do que – estendendo a analogia – se poderia chamar de figuratividade da narrativa: negando tanto a antessala dessas ações no herói (seu caráter e seus pensamentos) quanto a visada sagrada-transcendente que o ultrapassa (o herói visto como meramente passivo, sendo levado pelos deuses e, entre eles, pelas moiras, as fiandeiras do destino, inclusive o dos deuses), o filósofo concentra sua atenção preceptiva no que seria o “esqueleto da ação”, sua estrutura essencial.

9. Incluímos “auditor” por conta da ancestralidade da poesia, e “espectador” porque tratamos também dos desenvolvimentos da teoria da ficção aristotélica na modernidade, com o domínio do audiovisual que ela traz.

Trata-se de acontecimentos capazes de inverter a ordem individual e coletiva e, portanto, são fatos fora do comum, a partir de decisões acertadas ou errôneas. E não poderia ser diferente, se pensamos no imbricar-se inexorável entre vida individual e coletiva (herói e cidade-Estado) na cultura da época. Daí que só mesmo homens e mulheres cujas ações são capazes de mudar o rumo da coletividade – reis, rainhas, comandantes do exército, combatentes destacados (heróis guerreiros) – importam no caso de obras narrativas.

Como [...] a tragédia é não só a representação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque, ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito [...], pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), [são] indubitavelmente os melhores os mitos assim concebidos. (Aristóteles, 1974, p. 452 [cap. X, par. 56])

O trecho é crucial por valorizar a ação enquanto ativa, em oposição a acontecimentos fortuitos (pertencendo o acaso ao campo do *não acontecimento*, embora no campo poético, do verossímil, ele surja como passível de representação, para logo ser desvalorizado). Por sua vez, “ações paradoxais” são as que, propositais (ou seja, por decisão ativa), são errôneas e, portanto, contrárias a um suposto curso normal dos acontecimentos em geral (ideia, bem grega, de quebra da harmonia cosmológica). Mantém-se, portanto, entre os pressupostos do pensar aristotélico essa ideia mestra arcaica grega (obviamente de origem religiosa) de uma ordem transcendente, que, sendo contrariada pelo ato errôneo do herói, traz muito mais interesse (o herói é medianamente bom e, na tragédia, com a peripécia causada por decisão ativa engendrando a ação, sua sorte se inverte).

Porém, como vimos há pouco¹⁰, tal harmonia cosmológica faz parte do âmbito extracênico, no qual os deuses intervêm com ações disruptivas e ilógicas. A solução de Aristóteles, portanto, atua em duas direções: preserva a tradição coletiva grega (não toca nela) e introduz uma concepção de sujeito responsável eticamente pelo curso de suas ações. Trata-se do “sujeito elevado” ou “especial” – o sujeito da façanha, o herói que, no tempo da tragédia, ou seja, num momento não mais apenas épico da cultura grega, torna-se façanha de reversão da sorte coletiva, como que *se imolando*, na cena, ou seja, no nível representacional, para que os cidadãos purguem suas emoções contraditórias, ou seja, ainda não afinadas pela moral coletiva cidadã positiva e engrandecedora da coletividade.

Portanto, o que fica escondido nessa estruturação é o fato (flagrante a partir da modernidade) de que esse tipo de decisão-ação capaz de mudar destinos só se dava no nível de personagens especiais, já que (como nós, modernos, sabemos) uma imensa massa de gente sem *status* social apenas reproduzia, banal e mediocrementemente, os ditames hierarquizados da ordem vigente. Ou seja, se para Aristóteles a tragédia traz acontecimentos excepcionais (revertedores do destino: as peripécias), na sociedade há um tipo hierárquico de pessoas infensas a tais acontecimentos, e muitas outras – a maioria – não passíveis de agir ou de ser responsável por acontecimentos com tal dimensão de importância, a reverberar como catástrofe coletiva. Não custa reforçar que isso só se torna

10. Ver nota 5 anterior.

perceptível com a modernidade, retroativamente, ou seja, com a ideia e a prática democráticas, por mais precárias que sejam ambas no período pós-século XVIII¹¹.

Portanto, *acontecimentos*, no caso, são fatos propositais fora do comum, que só ocorrem pela ação de homens e mulheres destacados, capazes de intervenção ativa. Isso por dois motivos entrelaçados: em primeiro lugar, pela hierarquização de base das sociedades anteriores ao século XVIII (e, portanto, anteriores ao próprio horizonte teórico e prático trazido pela ideia de uma igualdade política sustentada por instituições). Mas essa hierarquização pressupunha a (bem como se assentava na) ideia de que o real deve ser racionalmente apreensível. Ou, ainda melhor: de que *o real é especificamente aquilo que pode ser apreendido*, o restante sendo desprezível como conjunto de fatos periféricos e não intervenientes na realidade (na “realidade que importa”). Nesse sentido, logo se percebe que os dois elementos destacados por Aristóteles a anteceder e, digamos, justificar a ação propriamente dita – o caráter e os pensamentos do personagem – servem, na verdade, para mascarar o aspecto mais estrutural da sociedade da época, que escapava aos atores envolvidos, Aristóteles incluído, já que estava no âmbito de um invisível e de um indizível sociais: a diferença de *status* entre as classes.

É nesse âmbito que se incluem as noções do que aconteceu (História) e do que poderia acontecer (narrativa ficcional) e, nesta última, as de verossimilhança e de necessidade. Obviamente, *verossimilhança* se refere à possibilidade embutida na ideia do “poderia acontecer”, e *necessidade* se liga à ideia de coesão e coerência internas do acontecer. Imagina-se que o impossível ou o improvável de acontecer, bem como o não coeso ou o não coerente na concatenação (necessária) dos acontecimentos são pura e simplesmente desprezados e, portanto, descartados como não ser (e, portanto, não mimetizáveis) pelo pensamento aristotélico.

Como adiantamos há pouco, nota-se que na *Poética* o conceito de verossimilhança se apoia, circularmente, ou como num alicerce, na própria concatenação lógica e coerente da intriga – digamos que é sua única garantia. Porém, como sabemos, essa circularidade ou dependência mútua entre verossimilhança e coerência interna será a caução da hierarquia imposta pela autoridade de Aristóteles (ou por seus muitos discípulos, até hoje): tal coerência será perseguida como um Santo Graal a garantir a aprovação tornada automática no público ocidental, que introjetou determinada racionalidade a partir daqueles mesmos mestres gregos e, portanto, tem certa ojeriza aos saltos ilógicos ou caóticos que... paradoxalmente, integram o que se chama de vida. Como se vê, uma circularidade teórica ancestral determinará outra circularidade, esta estética-perceptiva, ao longo dos séculos.

Um dos modos de descrever o que acontece na modernidade seria uma libertação quanto ao julgamento do que seria o núcleo lógico-coerente alicerçado em ações humanas

11. Já que, por mais precárias que sejam, há uma espécie de preceituação de base a estruturar todo o sistema jurídico e político-moral nos países ocidentais (nos países centrais e nos que sofrem a influência destes) de que a democracia é desejável e, por meio de esforço, mesmo que precariamente, implementável.

representadas. Da própria crítica ampla do regime de representação pré-moderno faz parte, por um lado, a crítica a toda e qualquer proeminência das ações humanas em detrimento de sua passividade, mas também de intervenções ou existências não humanas: intervenção dos deuses ou harmonia cosmológica são dois nomes referidos anteriormente aqui, o que no futuro se chamará de “natureza”. Por outro lado, no âmbito da relação do leitor com o texto, surgirá a crítica do pressuposto (em certo grau, inconsciente ao homem pré-moderno) de que tanto o sujeito que age na narrativa (o personagem) quanto o sujeito-leitor (que interpreta e, no período pré-modernidade, se arvorava em juiz ético do que lê) partilham uma mesma coerência lógico-racional, já que o último capta o que o artista organizou lógica e coerentemente a partir de uma concepção-percepção da realidade (que, na verdade, é coletiva); daí a palavra verossimilhança¹². Como se sabe, a ideia de linearidade na concatenação narrativa aristotélica será transgredida com as novas formas de narrar que serão valorizadas e construirão um novo cânone (propriamente moderno) a partir do século XVIII¹³.

A modernidade implementará um ambiente favorecendo, de um lado, um anti-humanismo a incluir as outras dimensões da vida (animal, vegetal e mesmo mineral) na possibilidade de participar da narrativa e, de outro, um ceticismo quanto à apreensão humana (do narrador ou do leitor), que não é mais otimista e idealista quanto a sua capacidade de se sintonizar perceptivamente com a obra e, por extensão, com a realidade (o cosmos, supostamente harmônico). Dessa nova insegurança ou revolução copernicana (ou kantiana, ou freudiana...) nascerá a noção de que a percepção pode ocorrer por saltos ou fragmentos, bem como por epifanias não concatenadas ou concatenáveis, a desrespeitar ordenamentos lineares consagrados, bem como que a recepção do texto (ou da narrativa fílmica, por exemplo) é um trabalho de remontagem (de reescrita, diria Barthes) ou de reapropriação de formas inusitadas ou singulares (não naturais e não harmônicas) que dá brecha para que as vivências, os afetos e o inconsciente do leitor, do auditor ou do espectador se imbriquem e se imiscuem no lido¹⁴.

12. Nesse sentido, a famosa passagem da *Poética* em que se aponta na verossimilhança não algo que acontece, mas algo que pode acontecer soa como uma hábil prestidigitação do filósofo: na verdade, o que acontece e o que pode acontecer têm a mesma lógica de fundo, reconhecível pelo sujeito-leitor e organizável na narrativa pelo sujeito-autor, já que não há como estabelecer diferenças (lógicas, formais) entre o acontecimento real e o ficcional. Pense-se que “o que poderia acontecer” exclui todo o campo do irracional, do ilógico, do maravilhoso/fantástico, do absurdo etc., exclusão apontada em nossa nota 5.

13. Aqui não se pode deixar de pensar que Aristóteles na verdade funda uma relação que não pode ser deixada de lado (transgredida) totalmente: a relação entre a exigência de coerência estrutural e a ideia de um encantamento, de um charme (ver nota 7).

14. A nosso ver, J. Rancière retoma, em outros termos, a crítica à representação – como conceito geral, de dominância plurissecular na cultura ocidental – de autores como J. Derrida ou G. Deleuze, famosos na academia ou fora dela a partir dos anos 1960. A diferença é que Rancière tem relacionado, de forma mais concreta, a quebra moderna da representação de matiz aristotélico a uma tendência, infelizmente ainda muito abstrata e apenas potencial, à igualdade generalizada (ou seja, a uma des-hierarquização potencialmente radical). Trata-se da ideia de democracia – e o fato de ser *ideia* (ou seja, de linhagem platônica) já indica a dificuldade de sua concretização. Mas, de forma muito interessante, Rancière consegue ancorar tal impulso da cultura ocidental – em especial a partir do século XIX – a indivíduos, teóricos, grupos partidários ou de ativistas (campo da política), autores, pintores e movimentos estéticos (campo da arte) de inegável proeminência e repercussão cultural. Se se pode criticar, portanto, seu idealismo

O final da última frase nos remete ao fato – que adiantamos anteriormente – de que, se na *Poética* o conceito de catarse é o primeiro a tratar da recepção (e sabemos como tal conceito tem uma vocação moderna *avant la lettre*, já que a modernidade verá a arte como potencialmente aproximável da ideia de terapia [cf. Badiou, 2002]), somente na modernidade o fenômeno artístico será encarado como uma produção no aqui-e-agora da leitura/audição/assistência com potencial de transformação do leitor/auditor/espectador por meio do que a mesma modernidade denominará (com Kant) de “experiência estética”. Obviamente, na Antiguidade greco-romana e nas culturas europeias influenciadas por ela isso teria sido impossível, já que a própria ideia de uma autotransformação pela estética (valorização agravada da arte como absoluto e sublime incidindo sobre o sujeito – outra vez, Kant) era impensável. A catarse é muito mais um redirecionamento coletivo do *páthos* rumo a uma integração cidadã, uma adequação aos valores positivos da cidade-Estado, do que algo como um deslocamento do *páthos* a favorecer rearranjos perceptivos, inconscientes, afetivos ou ético-políticos singulares ou emancipatórios – o que estaria, por sua parte, no horizonte (na fantasia...) do pensamento da estética na modernidade.

Jacques, o Fatalista, e Seu Amo, de Diderot: No Limiar

O romance *Jacques, o Fatalista, e Seu Amo* (publicado em 1796), de Denis Diderot, surge num momento paradoxal, no qual toda a riqueza das narrativas não canônicas europeias, de novelas de costumes renascentistas (como o *Decamerão*) a utopias elaboradas (como a *Utopia*, de Morus, ou *A Cidade do Sol*, de Campanella), de fábulas (retomadas em tom filosófico na França do século XVII por La Fontaine) a sátiras herdadas do período de desvio em relação às regras clássicas (com Petrônio ou Luciano de Samósata), de romances picarescos a paródias dos romances de cavalaria (*Dom Quixote*), de narrativas ditas *burlesques* na França do XVII (de Scarron, Sorel, Cyrano, Furetière etc.) a romances sérios seiscentistas (como os de Madame de Lafayette) ou obras de *moralistes* (como La Rochefoucauld ou La Bruyère) concorre para a criação de um novo gênero, que mistura a seriedade abstrata e a comicidade – o conto e o romance filosóficos.

No caso de *Jacques, o Fatalista, e Seu Amo* – romance filosófico, como se sabe – deve-se acrescentar uma obra próxima a ele no tempo, citada como modelo ao longo do próprio romance: o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, que já citamos anteriormente, obra da qual se aproxima muito no que toca ao uso continuado das intervenções do narrador, bem como da livre fragmentação ou mesmo interrupção narrativa continuada. Não custa lembrar no âmbito deste ensaio que essa espécie de metalepse (se quisermos

ou seu platonismo subjacente, não se pode negar que, de fato, nossa civilização é aquela que incutiu em sua dinâmica racional de julgamento ético e jurídico a ideia de igualdade de modo radical, como que a provocar a si mesma (ou seu futuro) quanto à possibilidade de encarná-la na prática. Cf.: J. Rancière, *Políticas da Escrita* (São Paulo, Editora 34, 1995); *A Partilha do Sensível* (São Paulo, Editora 34, 2009); *O Fio Perdido* (São Paulo, Martins Fontes, 2017); *Les Bords de la fiction* (Paris, Seuil, 2017).

utilizar o termo destacado por Genette¹⁵) já é um índice de antiaristotelismo, já que na *Poética* se pode ler: “[...] quando seja mister despertar as emoções de piedade e de terror, ou [...] a aceitação de algo como verossímil [...] [*na poesia*], os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita, enquanto [*na retórica*] resultam da palavra de quem fala” (Aristóteles, 1974, p. 460 [cap. XIX, par. 113]).

Essa comparação entre a não interveniência do narrador em composições poéticas e a intervenção obrigatória do orador – que na verdade existe para tanto (“[...] de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse *de per si*, e não pelo discurso?”, Aristóteles, 1974, p. 460 [cap. XIX, par. 113]) – se faz suceder por uma reflexão direcionada para o próprio âmbito poético:

[...] só ele [*Homero*] não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em pessoa na declamação, e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve introyto, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada – nenhuma sem caráter, todas as que o têm. (Aristóteles, 1974, p. 467 [cap. XXIV, par. 155])

Se a fragmentação narrativa e o metanarrador interveniente certamente foram determinantes para Diderot emular o romance de Sterne, a verdade é que a função da metalepse é bem diferente no *Tristram Shandy*. Neste último, a metalepse serve para adiar indefinidamente o que seria um trecho lógico-coerente de matiz aristotélico – por fim, transformando-o numa espécie de digressão infinita, na qual os comentários superam, em muito, os acontecimentos narráveis.

A questão no *Jacques, o Fatalista* é outra, uma vez que, como se sabe, as duas outras tradições mais importantes emuladas no romance (quais sejam: o romance picaresco e o *Dom Quixote*) determinam uma narrativa de andarilhos que se deparam com novos personagens e novas situações pelo caminho. No caso, mostra-se acertada a estratégia de retornar à *Poética* de Aristóteles para tentar entender a especificidade do romance de Diderot. No *Jacques, o Fatalista*, a questão antiaristotélica se funda em duas características centrais da narrativa: por um lado, as intervenções do narrador têm caráter metaléptico no sentido de apontar para (e pôr em equivocação) os próprios alicerces (aristotélicos) da ontologia narrativa (bem como das certezas de sintonia entre leitor, texto e cosmos harmônico); por outro, o que acontece (tanto no sentido de choques corporais quanto no de diálogos longos) não constitui propriamente peripécia, no sentido da *Poética*, e, portanto, não concorre para inverter a sorte dos personagens (a única exceção, meramente conclusiva, já que o romance termina logo em seguida, é o início da relação de Jacques com Denise; mas se trata de um acontecimento, digamos, lírico-afetivo, narrado na chave de um realismo a valorizar a dimensão dos pequenos fatos cotidianos, diferente, por exemplo, da idealização romântica). Os dois pontos necessitam de explicação detalhada.

15. A bem da clareza da exposição, apontemos que metalepse, para Genette, inclui o que se convencionou chamar de metanarrativa: a voz do narrador se referindo, diretamente, ao fazer ou os elementos da própria narrativa que se lê (cf. Genette, 2004).

Diferentemente do *Tristram Shandy*, no *Jacques, o Fatalista* o tema quase exclusivo do narrador são os próprios alicerces da narrativa. A citação do famoso início do romance basta para mostrar que ele o faz, ainda por cima, por meio de interação pautada por ironia (metaléptica) e por um tom que poderia ser descrito como quase de desaforo diante do leitor suposto:

Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? O que te importa isso? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Será que se sabe para onde se está indo? O que diziam? O amo não dizia nada; e Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom ou mau aqui embaixo estava escrito lá no alto. (Diderot, 1973, p. 35)¹⁶

O trecho também serve para deixar bem claro que a metanarrativa se volta para uma autorreflexividade sobre o que seja uma narrativa (sua ontologia, por assim dizer). Isso porque se trata de *satirizar* (no sentido antigo, de tratar o tema como se fosse baixo e ridículo, apontando para seus limites morais) a própria ideia da mediação do narrador. Como escreve Genette, referindo-se a um trecho adiante, em que o narrador radicaliza ainda mais sua intervenção metanarrativa, chegando a propor que poderia muito bem ter decidido narrar um acontecimento alternativo, alheio ao que de fato se dá; o crítico chega a recorrer a Valéry para dar conta da transgressão da tradição aristotélica:

Quando Diderot [*eu diria: o narrador do romance...*], em *Jacques le fataliste*, pergunta “O que me impediria de casar o Amo [*patrão*] e de torná-lo corno?”, todos podem ver que esta é uma forma agradavelmente equívoca de reivindicar a liberdade de invenção do romancista [*ou do narrador-pseudo-romancista*] [...]: é mais ou menos o que Valéry chamou de “substituir, à ilusão de uma determinação única que imita a realidade, aquela [*imitação*] do *possível-a-cada-momento*, que me parece mais verdadeira”. (Genette, 2004, p. 23)

Usando Diderot como metonímia de narrador, Genette chama a atenção para o fato de que a autorreferência aos mecanismos (secretos, ou melhor, ancestrais, já que aristotélicos) da própria forma de narrativa ocidental é uma transgressão que “[...] rompe verdadeiramente com a ficção (no sentido de *convenção* [*diríamos nós: aristotélica*]) inerente à narração romanesca, que quer que o romancista-narrador relate os acontecimentos de fato advindos [*e não os que poderiam advir, completamos nós para tentar tornar mais claro ainda o argumento do teórico*]” (Genette, 2004, p. 23).

A referência ao “possível-a-cada-instante” é interessante ao trazer o debate para uma espécie de fenomenologia que inclui o aqui-agora da leitura e, portanto, da produção de sentido: o narrador se presentifica para o leitor ao mostrar o momento de sua própria decisão sobre as bifurcações possíveis do acontecer. Na pauta está, portanto, a própria ideia de decisão, agora remetida à ideia de verossimilhança que, como vimos, tem a ver com a ideia de coerência interna, presente na ficção e ausente na História, pois esta não lida com bifurcações possíveis, mas apenas com o que de fato aconteceu (abstraídos,

16. No original em francês: “Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s’appelaient-ils? Que vous importe? D’où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l’on sait où l’on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut”. A tradução dos trechos do romance é nossa.

porém, a ideia sub-reptícia de Aristóteles e o otimismo grego antigo de uma sintonia inexorável entre uma pressuposta harmonia cosmológica dos sentidos e a harmonia correspondente da própria percepção humana, como destacamos há pouco).

Como se sabe, isso ocorre num romance que traz como tema central de uma reflexão pseudofilosófica a questão da suposta autonomia de decisão humana: o célebre *fatalisme* do título se refere ao que hoje chamamos de *determinismo*. A noção é apresentada satiricamente no raciocínio do “pergaminho escrito no céu”, que se vê no trecho inicial citado – é a “doutrina de bolso” de Jacques, segundo a qual tudo o que acontece já estava previamente escrito num pergaminho “lá no alto” [*là-haut*].

Essa forma instaura um paradoxo: para Jacques, todo e qualquer ato se justifica retroativamente, posto que qualquer ação que se empreenda já estaria, desde sempre, prevista e chancelada (pela Providência, ou seja, pelo pergaminho). Estrategista, Diderot excluiu da trama a palavra Deus, embora haja referência, no romance, a Espinosa, o metafísico que inicia sua impressionante *Ética* identificando Deus com a totalidade da natureza. Eis uma pista fundamental. Isso porque, para o Amo e para grande parte dos leitores, as ideias do ingênuo Jacques só podem ser vistas com incrédula condescendência. Na verdade, elas parecem uma apropriação da ideia espinosista de *Deus sive Natura* (Deus, ou seja, a natureza) que, se confunde, na boca ingênua de Jacques, com uma distorção inofensiva da doutrina cristã por um simplório (*originel* é o termo usado pelo próprio narrador para definir o protagonista, um mero serviçal).

Tudo leva a crer que essa condescendência é uma máscara a justificar e valorizar ações que sejam completamente livres de qualquer tutela: se tudo o que se faz já estava escrito como necessário, basta apenas e tão somente experimentar agir a cada momento, sem o medo de ser condenado pelo olhar transcendente. *Deus sive natura*: Diderot, pensador do determinismo materialista, integrante do círculo dos que liam e valorizavam a obra de Espinosa também por conta do amor às nascentes ciências naturais (com Buffon), parece sugerir, no plano estético-narrativo, que qualquer decisão (dos personagens bem como do pseudoautor/narrador do romance que, ao contrário do que aponta Genette no trecho citado acima, não pode se confundir com Diderot...) se insere numa corrente pousada sobre a tensão entre os constrangimentos naturais (domínio das ciências naturais no Século das Luzes), as pressões do temperamento (ou caráter, para usar o termo de Aristóteles) e o encadeamento concreto das decisões e das subsequentes ações, um nível histórico-causal.

Esse último aspecto que, visto no âmbito humano, está propenso a saltos ilógicos, irracionais de personagens (como o simplório autoconfiante e, portanto, improvisador Jacques, a partir da convicção do pergaminho pré-escrito...), remete à ideia de ruptura da coerência linear lógica da tradição aristotélica: Diderot (e, a partir dele, a modernidade) parece querer mostrar que extrair da *Poética* uma ontologia da concatenação coerente-racional das ações humanas é um erro crasso – a vida se desenrola muito mais no âmbito

dos arroubos ilógicos e irracionais de um Jacques (que tanto assustam e encantam seu amo e patrão) do que na trilha coerente e linear proposta por Aristóteles¹⁷.

Nesse sentido, o romance *Jacques, o Fatalista* é uma espécie de antídoto ou terapia antiaristotélica, a partir de um personagem pseudopícaro (simplório, mas muito malandro) que, de modo bastante irônico, traz uma “doutrina de bolso” (o fatalismo) aparentemente respeitosa em relação à Providência (expressa na frase: “tudo o que acontece com a gente estava escrito antes lá no céu”) que, aplicada no cotidiano, favorece ou libera toda e qualquer ação ilógica, fragmentária ou irracional. Senão, vejamos (como se apontou): se tudo o que nos acontece já estava predeterminado, qualquer decisão – a mais estapafúrdia – é aceitável, pois suas consequências dependem também dos céus...

O simplório Jacques, que age sem culpa prévia, acaba por inverter a lógica social da hierarquização do Antigo Regime: ao longo da narrativa (e sem estardalhaço), o Amo tem um *déficit* de autoridade, vira confidente do criado, em especial em assuntos amorosos, e acata várias de suas ordens. Ora, como se sabe, para Espinosa as ações que se baseiam em paixões alegres são sempre mais potentes, na prática, do que as que seguem as tristes. Jacques é irresistível.

No plano de autorreflexão sobre a narrativa, o antiaristotelismo ressurge, por exemplo, na passagem em que o narrador se dirige ao leitor: “Você dirá que eu me divirto e que, não sabendo mais o que fazer de meus viajantes [*os protagonistas, Jacques e seu amo*], lanço-me à alegoria, recurso ordinário dos espíritos estéreis” (Diderot, 1973, p. 57). O dialogismo arrogante do narrador o faz dizer que sacrificaria sua alegoria “e todas as riquezas que dela pudesse tirar”, contanto que o leitor não o importunasse mais a respeito do episódio narrado. Ele inicia, então, uma longa lista de sequências possíveis da trama: “[...] que tenham se refugiado com os monges mendicantes [...]; que tenham sido acolhidos na casa de um grande [*homem rico e/ou importante*] [...]; que se tenham embriagado com excelentes vinhos”, para concluir ridicularizando o preceito da verossimilhança: “[...] porque, embora tudo isto lhe parecesse igualmente possível, Jacques não era daquela opinião; de possível havia de fato apenas o que estava escrito lá no alto [*nos céus*]” (Diderot, 1973, p. 58).

Só no fim do romance é que essa passagem ganha seu sentido completo, já que é só então que o leitor fica ciente de que o narrador, que ostentava uma liberdade aparentemente ilimitada para escolher os possíveis da trama (bem como para debater arrogantemente com o leitor...), na verdade apenas copiava um manuscrito original... A superironia (que tanto encantou os primeiros românticos alemães) inverte completamente o sentido da liberdade de construir ficções, que fora a profissão de fé do narrador ao longo de todo o texto. Obviamente, é como se tal procedimento inesperado (de meta-metanarrativa...) acendesse uma vela a Deus (a tradição pré-moderna) e outra ao diabo

17. Em prol de Aristóteles, diga-se que ele se referia especificamente à fábula, ou seja, à ficção poética, e será antes a cultura ocidental que trará tal coerência e linearidade como grade perceptiva para a vida em geral. Se ele se esforçou para pensar como o âmbito representacional (ou seja, o universo paralelo da ficção artística) possibilita construir uma espécie de simulacro da vida paralelo à vida (a verossimilhança) a partir do pressuposto, não confesso, de uma sintonia orgulhosa entre homem e cosmos harmônico, quando se normaliza e se normatiza suas regras estamos (a cultura está) regredindo para uma confusão entre simulacro e vida, entre percepção lúdica e percepção racionalizada, entre possibilidades em aberto (“o que poderia ter acontecido”) e necessidade lógica interna (o que deve acontecer, segundo preceitos) etc.

(a modernidade): por um lado, ela traz à baila a ideia de cópia e de emulação, cara ao mundo classicista (a partir mesmo das referências ao *Tristram Shandy* e ao *Dom Quixote de la Mancha* – lembremos da ideia incluída no *Quixote* de que o livro na verdade fora escrito por Cide Hamete Benengeli, numa metalepse irônica no corpo da narrativa de Cervantes). Por outro lado, ela remete a esse verdadeiro labirinto metanarrativo que aponta para o novo horizonte de autoria pseudoirônica e autorreflexiva que os românticos alemães identificarão com a própria narrativa desejável do romance moderno: por todo o romance, convivemos com um narrador que, por assim dizer, esfrega em nossa cara sua liberdade subjetiva soberana de criação, traço caríssimo aos românticos, como sabemos.

A noção aristotélica de ficção, composta pelo par verossimilhança/necessidade, é apresentada como bifronte, por assim dizer: o autor é o decididor-mór (o taumaturgo) das possíveis bifurcações da trama e ao mesmo tempo é constrangido o tempo todo pelos limites (difícilimos de captar) do que “poderia acontecer” sem se perder nem o senso de necessidade interna (coesão dos fatos ficcionais), nem o de verossimilhança (relação com fatos da realidade – história mimetizando a História).

No âmbito do que será valorizado como a recepção que produz a obra apenas quando ela é lida (no ato de apropriação em que a leitura se identifica ou é mesmo subsumida a uma transformação por meio da autorreflexão estetizada, como diria F. Schlegel), a nova narrativa do romance moderno aponta para a des-hierarquização da obra diante da possível produtividade do leitor no ato de leitura (o narrador mostra os “bastidores” formais da narrativa como figura da consciência humana não coerente nem linear, mas ativa, produtiva e autorreflexiva). A autorreflexão servirá, portanto, aqui, e por toda a modernidade, como modo de terapia de si para si, por meio da leitura silenciosa (agora individualizada) da prosa de ficção, no conto e no romance.

Por fim, um aspecto geral de *Jacques, o Fatalista* – que, em algum grau, estava presente no *Tristram Shandy* – é o fato de a metanarrativa (super)irônica¹⁸ ser, na verdade, o acontecimento por excelência do romance. Lembramos há pouco que o *Dom Quixote*, de Cervantes, cuja estrutura de escudeiro-e-patrão (Sancho-e-Quixote) é replicada com o par Jacques-e-seu-amo, também inclui famosas metalepses em sua segunda parte: o narrador-editor, o tradutor mourisco, Cide Hamete etc. Essa prática, em si, de uma espécie de labirinto metaléptico e metanarrativo não define nenhuma modernidade em si mesma, ou isoladamente, como também apontamos. Mas o modo (auto)reflexivo, pseudofilosófico que o gênero do romance filosófico permite a Diderot – mais ainda do que um romance como *Tristram Shandy*, no qual as digressões não têm como fim explícito chamar a atenção para os alicerces do ato narrativo, nem para o par verossimilhança/necessidade – traz a possibilidade de algum grau de explicitação antiaristotélica. Certamente, no caso de um romancista-filósofo polígrafo como Diderot, que parecia fazer de suas experimentações no romance uma espécie de reflexão livre em ato sobre o próprio

18. “Irônica” alude, aqui, ao conceito dos românticos alemães, e o prefixo “super” ao fato de a ironia, no caso do romance de Diderot, extrapolar (metalepticamente) o discurso de um protagonista-narrador e atingir o próprio processo de produção do texto que se lê. Se no *Tristram Shandy* estamos diante de (anti)memórias livremente autorreflexivas (ou autodigressivas), no *Jacques, o Fatalista* temos uma estrutura dialógica e de andarilhos cujo narrador – ironicamente – copia um texto original, o que só ficamos sabendo perto do fim do relato.

romance (ele escreve romance sentimental, *La Religieuse*, sátira erótica, *Les Bijoux indiscrets*, e mesmo diálogo satírico, *Le Neveu de Rameau*, ou científico-filosófico, *Le Rêve de D'Alembert*), a questão parece remeter ao uso inédito da narrativa ficcional que surge no século XVIII, um uso que nos acostumamos a chamar de *romance moderno*.

Mas se dissemos acima que é a metanarrativa irônica que constitui o *acontecimento* do romance, é claro que há uma sequência de acontecimentos (que, aliás, chamam mais atenção para a maioria dos leitores do que qualquer discussão pseudoteórica), bem como muitos diálogos, em geral digressivos, entre Jacques e seu amo. Ocorre que tais acontecimentos não têm nada de aventurecos (assim como no *Dom Quixote*, embora naquele caso essa dualidade emanasse do próprio coração da ironia satírica do romance: o Quixote vivia epicamente, em sua fantasia, a banalidade do mundo da gente simples, povoado de pícaros, escudeiros etc.; um mundo baixo, burlesco, violento, antiépico...).

Na verdade, em *Jacques, o Fatalista* todos os acontecimentos são bastante banais, dando a impressão de que só surgem para justificar os dois outros níveis, muito mais especulativos, do romance: os diálogos entre os protagonistas que, a partir da sabedoria torta de Jacques, são uma escola de vida para o amo (que fora criado numa classe social poupada do mundo dos pícaros, *originels* ou *roués*, como eram conhecidos na França da época), e a metanarrativa autorreflexiva do narrador-autor. Isso fica claro desde o episódio inicial do encontro com o cirurgião e sua jovem companheira, que já traz uma espécie de lição prático-filosófica por meio de um acidente com ares eróticos. Vamos a ele.

Deslizando pelo flanco do cavalo, a moça fica presa de cabeça para baixo pelo pé, deixando ver seu traseiro. Na sequência, o narrador especula sobre como ele poderia tornar o episódio importante (verossímil e necessário) para a trama. Mas eis que ele desiste de fazê-lo, pois mais importante é seguirmos a conversa (sem acontecimentos) de Jacques com o amo, para que o criado chegue logo à “história de seus amores”. Ora, trata-se da senha repetida ao longo de todo o romance, pela qual se percebe que muito mais importantes do que os acontecimentos (ações humanas) a serem narrados no périplo da dupla de protagonistas são seus diálogos e, nestes, a promessa da história dos amores de Jacques, que no fim das contas se mostra banal: a cena da revelação do amor se resume a um presentinho dado por Jacques a Denise, depois de alguma burla amorosa graciosamente banal. Os “amores de Jacques” se revelam um caso de flerte e revelação amorosa singela e sem grandiosidade alguma. Mas essa banalidade não seria totalmente coerente – no sentido aristotélico e pré-moderno – com a baixeza (social) dos personagens, dos quais não se pode mesmo esperar qualquer ato que seja elevado ou grandioso no sentido público e coletivo?

Porém, não seria o *Jacques, o Fatalista*, como bom filho de *Tristram Shandy* e do *Dom Quixote*, um desprezioso ou singelo (porque disfarçado em fábula aparentemente ingênua, com um protagonista simplório) libelo antiaristotélico a partir de duas ideias: a de desmembramento da coerência e da linearidade racionalizadas propostas desde a *Poética* (por meio dos diálogos digressivos e ilógicos, shandianos, do parvo protagonista com seu idealista patrão, sendo este partícipe da classe letrada sem contato com a dureza da vida do povo) e a de inversão da hierarquia patrão-serviçal, ou classe alta/classe baixa, por meio da “loucura” (quixotesca) de se fazer protagonista um criado simplório, com sua

pseudofilosofia distorcida? Não só o nome Jacques estampado como título do romance (num momento em que se começava a colocar nomes sem prestígio social, posto que desprovidos de sobrenome, como títulos de romances, de *Pamela* a *Julie*, de *La Vie de Marianne* a *Paul et Virginie*), mas principalmente o misto de passividade e fascínio de seu patrão (*maître*) – que não por acaso é “seu”, ou seja, dele, Jacques, numa inversão pela linguagem da hierarquia serviçal-patrão. Passividade e fascínio de um homem elevado socialmente em relação às artimanhas de “seu” criado simplório, que o ensinam a lidar com a vida ilógica e fragmentada que corre fora dos livros e da racionalidade classista que o tornam patrão por *status* social, mas serviçal por *déficit* de experiência vivida.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. *O Fogo e o Relato*. Trad. Andrea Santurbano. São Paulo, Boitempo Editorial, 2018.
- ARISTÓTELES. *Poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- BADIOU, A. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, R. *S/Z*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992. (Original publicado em 1970)
- DIDEROT, D. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris, Gallimard, 1973. (Original publicado em 1796)
- GENETTE, G. *Métalepse*. Paris, Éditions du Minuit, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. & NANCY, J.-L. *Scène*. Paris, Christian Bourgois, 2013.

Piedade e Justiça no *Prometeu Prisioneiro* de Ésquilo: Uma Interpretação Filosófica

Érico Nogueira

Introdução

Logo no início da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles (2001) observa que: “O homem educado procura, em cada gênero, tanta exatidão quanta a natureza da coisa comporte”¹ (1094b 24-25).

É observação lapidar – quando mais não seja, porque contém de maneira concentrada o próprio núcleo da filosofia aristotélica, no tocante ao método adequado a cada ciência, e, o que é por ora mais importante, porque resume um dos postulados fundamentais da ciência ou arte da leitura e interpretação de textos, como a concebiam os antigos².

Assim, se cuidamos aqui de ler e interpretar uma tragédia grega seguindo a observação metodológica de Aristóteles – o que implica fixar um horizonte hermenêutico grego e usar conceitos gregos e respeitar a natureza grega da tragédia –, parece natural, ao menos à primeira vista, que recorramos justamente à sua *Poética*, a fim de lograr o nosso intento. Ora, se tal procedimento pode ser mais ou menos frutuoso, segundo se trate desta ou daquela tragédia de Sófocles ou de Eurípides – pense-se em *Édipo Rei* ou em *Hipólito*, por exemplo, que se encaixam bastante bem no modelo descrito na *Poética* –, o caso de Ésquilo é mais complicado, e uma leitura rigorosamente aristotélica de suas tragédias parece que teima em ficar aquém do seu objeto³. No que toca especificamente ao *Prometeu Prisioneiro* – e deixando de lado o problema não pequeno da sua atribuição a Ésquilo (cf. Griffith, 1977) –, o fato é que não se lhe podem aplicar sem embaraço os conceitos de necessidade, verossimilhança, nó, desenlace, reconhecimento e peripécia, por exemplo. Dessa maneira, como interpretar convenientemente essa tragédia? Bem, em se tratando de um poema que usa e discute certas noções do pensamento religioso helênico, uma possibilidade seria então inseri-lo na esteira desse pensamento, recolhendo

1. No original em grego: “παιδευμένον γὰρ ἐστὶν ἐπὶ τοσοῦτον τὰκριβὲς ἐπιζητεῖν καθ’ ἕκαστον γένος, ἐφ’ ὅσον ἢ τοῦ πράγματος φύσις ἐπιδέχεται”. Esta e todas as traduções do grego são de nossa autoria.

2. Cf., por exemplo, os livros II e III do *De Doctrina Christiana* de Santo Agostinho.

3. Cf. *passim* a crítica de Nietzsche a Eurípides, e, por oposição, sua caracterização positiva da tragédia de Ésquilo como mais afim ao espírito da música, em *Die Geburt der Tragödie* (Nietzsche, 2007).

da tradição, minuciosamente, tudo o que direta ou indiretamente se ligasse com o tema da peça. Outra seria procurar, dentro ainda do mundo grego, o que a filosofia que repensou o pensamento religioso nos poderia revelar a seu respeito – e é exatamente aqui que aparece o *Êutifron* de Platão. Com efeito, ao discutir o que é a piedade, Platão nos aponta um caminho para compreender a tragédia de *Prometeu*. Como e de que modo haja naquele diálogo um caminho para a compreensão dessa tragédia é, pois, dentro de certos limites, o que pretendemos elucidar. Adiantemos, porém, desde já que, ao examinar a piedade e a sua inserção no mais amplo domínio da justiça, Platão, no *Êutifron*, acaba por transformar em aporia filosófica a mesma que Êsquilo poeticamente exprime no seu *Prometeu* como teológica. Em outras palavras, a aporia do mito, matéria por excelência da religião e da poesia gregas, Platão a transforma em aporia da razão, e se com isso não logra resolvê-la, ao menos lhe clarifica as etapas, isto é, os momentos lógicos do seu desenvolvimento.

Contudo, se, desejando respeitar-lhe a integridade, tivemos a precaução diacrônica de escolher um arsenal crítico bem próximo do nosso objeto, nossa interpretação, como não poderia deixar de ser, será fatalmente sincrônica. Além disso, a diferença *de natura* entre o diálogo filosófico e o poema trágico nos habilita a uma compreensão mui particular deste último, a saber, avançar no seu debate de ideias, calar ante o propriamente poético. Todavia, se essa perda, de resto irreparável, puder ser ao menos consolada pela descoberta de um possível sentido do poema, nos damos aqui por satisfeitos. Dessa maneira, quedam explicitados o nosso objeto, o nosso método e as nossas limitações. Examinemos, pois, primeiramente, o *Êutifron*; colhidos os resultados dessa análise, apliquemo-los ao *Prometeu Prisioneiro*, a ver se algo do seu sentido então se dilucida.

O Pio e o Ímpio

Sabemos que o *Êutifron*, pelo seu tema e estrutura, é um diálogo da chamada fase socrática, ou primeira fase de Platão; mais ainda, pela evidente ligação que mantém com a *Apologia de Sócrates*, podemos dizer sem pejo algum que é uma espécie de prelúdio ou continuação desta última, e que junto com ela e o *Críton* constitui um painel destinado a retificar a imagem distorcida que o cidadão ateniense pudesse ter ou fazer de Sócrates, o protagonista de todos os três. Ora, o diálogo começa com Êutifron e Sócrates, os únicos interlocutores, encontrando-se no Pórtico Real, o edifício onde o arconte-rei de Atenas julgava os processos por impiedade. E tal é, justamente, embora em posições opostas, o caso de um e de outro. Sócrates é acusado por um jovem chamado Méleto de inventar deuses novos e não respeitar os antigos. Êutifron, para surpresa do seu interlocutor, acusa o próprio pai do assassinato de um jornaleiro que Êutifron contratara em Naxos e que, por sua vez, lá matara um servo do seu pai. A atitude de Êutifron parece tão esdrúxula que a Sócrates não resta senão, anunciando o tema do diálogo, lhe perguntar (Platão, 1991, 4e 3-6): “Então tu, ó Êutifron, por Zeus, conheces tão exatamente como são as coisas divinas

e as pias e as ímpias que não temes, tendo tudo se passado assim como tu dizes, que por tua vez possas cometer uma impiedade ao processar teu pai?”⁴.

Ao que Êutifron responde positivamente...

Aproveitando, então, o ensejo da resposta afirmativa, bem como o de sofrer precisamente uma acusação de impiedade da qual deve defender-se e para a qual, ignorando o que é o pio e o ímpio, parece não ter uma resposta exaustiva, Sócrates pergunta ao seu interlocutor o que é a piedade, afinal, ou, em termos algo mais técnicos, qual a *idēa* ou o *εἶδος* em comparação com o qual toda ação particular, se lhe for conforme, será pia, se contrária, ímpia. E aqui cabe uma observação: a pergunta socrática é formulada de maneira tal que põe em relevo a essência mesma de qualquer definição, aquela exigência que, uma vez cumprida, habilita e logicamente legitima todo *definiens*: o princípio de identidade. Em outras palavras, todas as ações piedosas, na medida mesma em que o são, são idênticas entre si, e é exatamente aquilo pelo qual todas elas podem dizer-se piedosas o que a definição nos deve descobrir, e isto é a forma mesma da piedade. Se esta forma está na matéria ou separada dela, não nos cabe discutir aqui; o fato, porém, é que, uma vez descoberta, é precisamente ela que assegura a identidade entre a definição de piedade e tudo o que se pode chamar de piedoso ou pio.

Tendo Sócrates exposto os requisitos de uma boa definição, eis que Êutifron lhe responde que a piedade é precisamente o que ele faz agora, a saber, processar o próprio pai por impiedade. Mas como? Ora, diz Êutifron, se o próprio Zeus destituiu seu pai do trono, e este pai, por sua vez, o seu, que mal, que impiedade se pode cometer ao acusar o próprio pai de assassinato? Além do mais, se o pio é sempre o contrário do ímpio, a quem quer que tenha cometido uma impiedade o homem piedoso lhe deve opor a piedade, seja ele seu pai ou quem quer que seja. Examinemos essa amálgama. Em primeiro lugar, vemos que Êutifron ao menos estabelece que o pio seja o contrário do ímpio; logo, se o seu pai foi impiedoso ao deixar o jornalista morrer, deve, por sua vez, ser purgado pela piedade e punido pela justiça. Demais, embora esta atitude pareça um tanto extravagante, Êutifron a justifica com os *exempla* de Zeus e de Crono, que, sendo deuses, se revoltaram contra a impiedade de seus respectivos pais, igualmente deuses. Que essa definição de piedade não seja suficiente está claro, e Sócrates a rejeita simplesmente lembrando a seu interlocutor que não se trata, aqui, de enumerar diversas atitudes pias, e sim de definir a piedade segundo as exigências, já descritas aqui, de uma boa definição. Não obstante, convém perguntar como seria possível a um deus cometer uma impiedade... Talvez pudéssemos responder a essa pergunta alegando que a titanomaquia – a vitória de Zeus sobre os Titãs, descrita na *Teogonia* de Hesíodo – veio justamente pôr um ponto final nessa espinhosa questão teológica, instaurando o domínio da legalidade e da ordem sobre o caos (cosmológico, metafísico, lógico e legal) anterior. Seja como for, a pergunta permanece, e é precisamente no horizonte dela que Sócrates refuta a segunda definição de Êutifron. Senão, vejamos.

4. No original em grego: “σὺ δὲ δὴ πρὸς Διός, ὦ Εὐθύφρων, οὕτως ἀκριβῶς οἶε ἐπίστασθαι περὶ τῶν θεῶν ὅπῃ ἔχει, καὶ τῶν ὀσίων τε καὶ ἀνοσίων, ὥστε τούτων οὕτω πραχθέντων ὡς σὺ λέγεις, οὐ φοβῆ ἰδικαζόμενος τῶ πατρὶ ὅπως μὴ αὖ σὺ ἀνόσιον πρᾶγμα τυγχάνῃς πράττων”.

Não satisfeito com a primeira definição de Êutifron, Sócrates continua a interrogá-lo, e recebe uma segunda definição: “O que é amável aos deuses é o pio, e o não amável, o ímpio”⁵ (Platão, 1991, 6e 8-7a 1).

Como acabamos de dizer, é analisando a titanomaquia que Sócrates rejeita uma tal definição. Como? Ora, diz ele, o justo, o belo e o bom (e, como veremos, também o pio enquanto parte do justo) são aquelas coisas pelas quais, não conseguindo chegar a um acordo a respeito do que sejam, tanto os homens como os deuses se tornam inimigos entre si. Desse modo, se os deuses estão, como Êutifron assume, em guerra, necessariamente discordam a respeito do que seja justo, ou belo, ou bom. Assim, se, pois, por um lado, a vitória de Zeus estabelece o fundamento teológico da verdade, da beleza e da justiça, ela não anula, por outro, a possibilidade de que o acordo entre os deuses, levado a termo pelo Poder de Zeus, seja um acordo de direito, e não de fato, cujo fim é manter a ordem do universo, não a das afecções individuais de cada concordante. Em outras palavras, permanece sempre possível que, mesmo tendo concordado, sob a égide de Zeus, a fim de instaurar o domínio da legalidade e da política, a respeito do que é justo e belo e bom, os deuses continuem, na medida estrita em que não desfazem tal acordo, a debater e mesmo a diferir a respeito deles. Mais ainda, é igualmente possível que no domínio privado da ética os deuses, tendo embora chegado a um acordo político, radicalmente discordem entre si. Tal é, por exemplo, o caso no *Hipólito* de Eurípides, em que Afrodite e Ártemis, conquanto respeitem a lei segundo a qual nenhum deus pode interferir na resolução de um outro, se odeiam e se invejam e, usando os malfadados mortais, se vingam uma da outra. Ora, por que motivo fizemos esse excursão a respeito de possibilidades que, parece, nem sequer são aventadas no diálogo? Porque é precisamente à aprovação individual de cada deus, ao domínio da ética e não ao da política, que Sócrates, corretamente ou não, parece submeter os conceitos de bem, justiça e beleza. Desse modo, as mesmas coisas podem, por exemplo, ser amadas por Zeus e odiadas por Prometeu, o que faria delas, desbancando a definição de Êutifron, ao mesmo tempo pias e ímpias, coisa que fere o princípio da não contradição e é, pois, logicamente impossível. Como quer que seja, seria possível pensar que nalgum lugar exista o que todos os deuses, sem exceção, amem. Com efeito, se se pudesse encontrar uma tal espécie de coisas, a definição de Êutifron estaria mantida.

Eis senão que Sócrates lhe indaga: “Considera o seguinte: o pio porque é pio é amado pelos deuses, ou porque é amado é pio?”⁶ (Platão, 1991, 10a 1-2).

Ao que Êutifron responde não ter acompanhado o raciocínio expresso em tal pergunta. Assim, é preciso que Sócrates lhe explique o sentido mesmo desta sua questão, e para tanto se utiliza de um agudo jogo entre formas verbais ativas e passivas dificilmente traduzível em português. Em todo o caso, eis a glosa do argumento: se algo é visível porque alguém o vê, e não porque é visível, alguém necessariamente o vê; e se algo é passível de se amar porque o amam, e não porque é passível de se amar, alguém o ama de fato; então algo é amado pelos deuses porque eles efetivamente o amam, e não porque é

5. No original em grego: “ἔστι τοίνυν τὸ μὲν τοῖς θεοῖς προσφιλὲς ὄσιον, τὸ δὲ μὴ προσφιλὲς ἀνόσιον”.

6. No original em grego: “ἐννόησον γὰρ τὸ τοιόνδε· ἄρα τὸ ὄσιον ὅτι ὄσιόν ἐστιν φιλεῖται ὑπὸ τῶν θεῶν, ἢ ὅτι φιλεῖται ὄσιόν ἐστιν”.

passível de ser amado por eles, absoluta e realmente o é. Todavia, se o pio é amado pelos deuses precisamente por ser pio; e se nem tudo o que pode ser amado pelos deuses será por isso pio; então o pio e o amado pelos deuses não são idênticos. Pois um, o pio, é amado por ser pio; o outro, τὸ θεοφιλῆς, o termo usado por Êutifron na sua definição e que se pode traduzir por “amado pelos deuses”, é dito tal porque é amado, isto é, recebe a sua natureza exclusivamente do amor dos deuses, e não porque possui uma determinada natureza – como é o caso do pio – é, pois, amado por eles. Portanto, está descartada a definição de piedade como aquilo que é amado pelos deuses, porquanto o sujeito (a piedade) e o predicado (o que é amado pelos deuses), não sendo totalmente intercambiáveis, não são idênticos. Não obstante, ser amado pelos deuses é, se não a essência, certamente um dos atributos de tudo o que é pio. Como nos diz Platão pela boca de Sócrates: “Pareces, ó Êutifron, tendo eu te perguntado o que é o pio, não querer mostrar-me a sua essência, mas referes um acidente por que ele tem passado, a saber, ser amado por todos os deuses. O que ele é, porém, ainda não disseste”⁷ (Platão, 1991, 11a 6ss.).

Descartada, pois, a segunda definição de Êutifron, segue-se um pequeno interlúdio, depois do qual os interlocutores se engajarão numa nova e última tentativa de definir a piedade. Descrevâmo-la.

Antes de examinarem, outra vez, o que seja a piedade, Sócrates propõe a seu interlocutor que se atenha a uma sentença, atribuída a certo Estásino, em que se afirma que “onde há temor, aí também há pudor”. Ora, diz Sócrates, é bem possível pensar-se que alguém tenha temor aos deuses, mas não os respeite e não viva como convém; mas, se alguém os respeita, e por isso vive como convém à norma de um tal respeito, certamente lhes tem temor. Assim, e contrariamente à sentença acima, o correto seria dizer que “onde há pudor, aí também há temor”, donde concluiríamos que aquele, sim, é uma parte deste, e não o inverso. Partindo desse raciocínio-modelo, Sócrates propõe a Êutifron que se decida por uma de duas alternativas, a saber: ou bem a justiça é uma parte da piedade, ou bem a piedade é que é uma parte da justiça. Bem, se tudo o que é pio é justo, mas nem tudo o que é justo é por isso pio, é a piedade que é uma parte da justiça, não o contrário. Assim, é preciso determinar que parte da justiça seria a piedade, afinal. Ao que Êutifron responde nos seguintes termos: “Eis que parte do justo a mim me parece o pio e o santo sejam, ó Sócrates: a que concerne ao cuidado dos deuses; a parte restante é a que concerne ao cuidado dos homens”⁸ (Platão, 1991, 12e 4-6).

Antes de mais, cabe aqui uma observação. Sabemos que o diálogo terminará sem nos fornecer uma definição suficiente da piedade. Não obstante, o lugar onde procurá-la foi estabelecido com suficiente segurança. Em outras palavras, se há uma definição de piedade, ela necessariamente se funda na de justiça. E esta, segundo se lê no termo *θεραπεία*, é uma espécie de benévolo cuidado, como o do médico com o seu paciente, dos

7. No original em grego: “καὶ κινδυνεύεις, ὦ Εὐθύφρων, ἐρωτώμενος τὸ ὅσιον ὅτι ποτ’ ἐστίν, τὴν μὲν οὐσίαν μοι αὐτοῦ οὐ βούλεσθαι δηλῶσαι, πάθος δὲ τι περὶ αὐτοῦ λέγειν, ὅτι πέπονθε τοῦτο τὸ ὅσιον, φιλεῖσθαι ὑπὸ πάντων θεῶν· ὅτι δὲ ὄν, οὐπω εἶπες”.

8. No original em grego: “τοῦτο τοίνυν ἔμοιγε δοκεῖ, ὦ Σώκρην, τὸ μέρος τοῦ δικαίου εἶναι εὐσεβές τε καὶ ὅσιον, τὸ περὶ τὴν τῶν θεῶν θεραπείαν, τὸ δὲ περὶ τὴν τῶν ἀνθρώπων τὸ λοιπὸν εἶναι τοῦ δικαίου μέρος”.

homens uns com os outros. Além disso, não nos parece que a escolha do fragmento de Estásino tenha sido casual ou arbitrária. Ao escolhê-lo para modificá-lo, Platão parece nos querer dizer que a verdadeira piedade, como a verdadeira justiça, nasce de um ato consciente da vontade, não da coerção pela força e do medo do castigo. Ou seja, seria a partir do cuidado dos homens entre si que se deveriam instituir as leis, e não por meio delas forçar o recíproco cuidado dos homens entre si. Mas isto, claro está, pressuporia, ou bem que todos os homens fossem naturalmente filantropos – o que é falso –, ou bem que todos ao menos pudessem se tornar tais e quais conhecendo a definição de justiça – o que é igualmente falso. Desse modo, parece alçar-se uma barreira entre os domínios da política e da ética. Essa barreira, digamo-lo já, nos será particularmente importante para que desvendemos um dos possíveis sentidos do *Prometeu*, visto que nele estão em jogo as questões do legítimo estabelecimento do poder e da legítima submissão a ele. Voltando, porém, ao diálogo, Sócrates rejeita a definição de piedade como “o cuidado dos deuses” alegando que “cuidado” acaba por ser sinônimo de “amável”, o que nos recoloca diante da segunda, e já descartada, definição. O argumento então utilizado para provar essa sinonímia não nos importa tanto; o que de fato nos importa é a menção, por parte de Êutifron, de mais uma característica da piedade que a liga de um modo todo especial com a justiça: “[...] tais coisas são pias e salvaguardam as casas particulares e o bem comum das cidades”⁹ (Platão, 1991, 14b 3-4).

Se assim é, e se tudo o que é pio é justo, um dos atributos da justiça é precisamente manter a saúde da família e a do Estado, cuja eventual ruína certamente deve ser explicada como consequência de alguma impiedade. O que sejam, porém, a piedade e a justiça, permanece oculto – o que não impede, claro está, que se lhes delimite a cada uma o seu domínio e se observe as relações que travam entre si.

Tendo, pois, terminado a primeira parte do nosso percurso, examinemos agora, a partir das questões de que vimos tratando, o *Prometeu Prisioneiro*.

Entre Zeus e os Homens

Como dissemos, o *Prometeu Prisioneiro* parece não se deixar compreender pelos conceitos da *Poética* de Aristóteles. Com efeito, que necessidade há na sucessão de acontecimentos tão díspares? Que verossimilhança pode ter um drama que se passa num longínquo rincão onde desfilam carruagens aladas? Como quer que seja, o poema clama por um sentido. O prólogo (Ésquilo, 1985, vv. 1-127) então começa com o diálogo entre Poder e Hefesto diante de Violência muda e Prometeu prestes a ser acorrentado. Eis como Poder, referindo-se a este mesmo Prometeu, explica a ocasião de estarem todos ali (Ésquilo, 1985, vv. 8-11):

[...] bem, de tais
erros cumpre-lhe dar conta aos deuses,
a fim de que aprenda a bem-querer a realeza

9. No original em grego: “[...] ταῦτ’ ἔστι τὰ ὄσια, καὶ σφίξει τὰ τοιαῦτα τοὺς τε ἰδίους οἴκους καὶ τὰ κοινὰ τῶν πόλεων”.

de Zeus, e pare com esse jeito de filantropo.¹⁰

Em primeiro lugar, de que erros se trata? Como todos sabemos, Prometeu, talvez por causa do seu “jeito de filantropo”, roubou o fogo, antes exclusivo dos deuses, e o deu aos homens, que com ele criaram todas as artes. Desse modo, poderíamos dizer que um dos temas da peça é a discussão do estatuto mesmo desse roubo, do ponto de vista da justiça e do da piedade. Com efeito, a nossa tese é precisamente a de que, não obstante tenha sido ímpio por haver desrespeitado uma resolução de Zeus, o roubo é, porém, justo. Como? Ora, se a justiça, como vimos, é pouco mais ou menos o benévolo cuidado dos homens entre si, e a piedade é o benévolo cuidado dos homens no tocante aos deuses, quando estiver em jogo uma relação exclusiva dos deuses entre si, o justo há de restringir-se ao domínio do pio e tornar-se equivalente a ele. Mas por que não o contrário, por que não é antes o pio que se amplia até ao domínio do justo? Porque, claro está, assim como aos deuses se deve sempre piedade – isto é, justiça *stricto* e não *lato sensu* –, quer se trate de uma relação entre deuses e homens ou só de deuses entre si, assim também aos homens se deve sempre justiça, quer deles entre si ou dos deuses para com eles. Desse modo, se em relação aos homens o roubo de Prometeu, segundo aquele cuidado que vimos ser um seguro domínio da justiça, é justo, esse mesmo roubo é ímpio em relação a Zeus. Mas pode algo ser ímpio e justo ao mesmo tempo? Pode, e logicamente. Consideremos por exemplo a clássica sentença “todo homem é um animal”. A partir dela podemos facilmente conceber uma outra igualmente verdadeira, a saber “existe um animal que não é homem”. Considerando bem, vemos que a estrutura lógica dessas sentenças é “se todo F é G, mas nem todo G é F, existe um G que é não F”. Ora, se todo pio é justo, mas nem todo justo é pio, existe um justo que é não pio, ou seja, a negação do pio. Negação que, como vimos, é precisamente o ímpio.

Mas essas personagens se reúnem para quê? Ironia trágica, reúnem-se para que Hefesto, ferreiro como Prometeu, a este lhe prenda em escarpada penha com toda a sorte de prisões e mesmo uma cunha trespassada ao peito. Eis como o ferreiro Hefesto, descrevendo o caráter de Zeus, acaba, por metonímia, descrevendo o seu Poder e Violência, bem como a própria tarefa de que foi por Zeus incumbido (Ésquilo, 1985, vv. 34-35):

[...] é, pois, inflexível o espírito de Zeus,
e todo áspero é quem reina há pouco tempo.¹¹

Desse modo, temos, pelo menos à primeira vista, o caráter filantrópico de Prometeu diante do inflexível espírito de Zeus, cuja aspereza é, pois, relacionada ao fato de que é nova a sua soberania, de que reina há pouco tempo. Mas, afinal, por que Prometeu não se curva e implora por clemência? Com efeito, poderíamos muito bem imaginar que ele, clamando por perdão, anuisse à realeza de Zeus de um modo puramente

10. No original em grego: “[...] τοιαῦδέ τοι/ ἄμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,/ ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα/ στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπου”.

11. No original em grego: “[...] Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες/ ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ”.

formal e político, de direito apenas, sem que intimamente e do ponto de vista ético a endossasse de fato. Fazê-lo, porém, equivaleria a perjurar. E um perjúrio, claro está, é uma impiedade e uma injustiça. Impiedade em relação aos deuses, e injustiça em relação a todo o ser – aos quatro elementos que Prometeu invoca (Ésquilo, 1985, vv. 88-92) como testemunha dos maus-tratos que padece. Como explica Torrano (1996, p. 3): “Diante dessas testemunhas absolutas, não há nenhum refúgio por onde quem falta à palavra pudesse lhes escapar; evadir-se delas é excluir-se do âmbito do ser, e ingressar no meôntico domínio da Noite”.

Se assim é, vemos que precisamente aqui se alça a já mencionada barreira entre o domínio da política e o da ética. Ora, sabemos que uma das regras do debate socrático é aquela íntima anuência dos interlocutores à tese que porventura endossem. Sem este comprometimento, digamos, moral, não é possível descobrir-se a verdade, porquanto se invalida o método mesmo de descobri-la, ou seja, a dialética. Além disso, que valor pode ter a verdade do conceito de justiça, por exemplo, se intimamente não se adere a uma tal verdade, se a despeito dela e do pacto político que a ratifica no domínio público segue-se sendo moralmente injusto no domínio privado? Portanto, se Prometeu deseja ao menos que seja moralmente defensável a sua posição – requisito que valida a sua pretensão de verdade –, deve respeitar a tal regra socrática. E neste ponto então descobrimos outro aspecto do caráter do nosso protagonista. Com efeito, se a anuência aqui requerida é de direito e também de fato, há também outro motivo, além do perjúrio e do respeito pela regra socrática, que o impede de curvar-se: sua teimosa soberba. Mas em que se apoia tal teimosia? Na presciência que Prometeu alega ter de uma possível futura queda de Zeus. Assim, Prometeu, ousado e soberbo ao extremo, espera que o próprio senhor dos deuses se curve diante dele e o implore a que lhe revele quando e em que circunstâncias esta sua queda sucederá. Surge então o jogo de persuasão, e com ele o tema da necessidade. Os adversários, claro está, são Zeus e Prometeu. Aquele tenta fazer com que este se curve e confesse o que alega saber; este, que aquele se rebaixe e implore por essa confissão. Se assim é, se há uma disputa em curso, e se o futuro dos que disputam depende da eventual vitória ou derrota nesta disputa, esse futuro não está decidido, não está predeterminado. Desse modo, a necessidade deste ou daquele fado, por sua vez, necessita que se cumpram certas condições; em outras palavras, a sorte é necessariamente precedida de escolhas. Escolhas que, portanto, podem ser manipuladas pela persuasão.

Qual é, pois, antes de mais, o estatuto político da persuasão? Eis como, no primeiro episódio (Ésquilo, 1985, vv. 193-396), Prometeu a caracteriza ao nos referir uma profecia de Têmis, sua mãe (Ésquilo, 1985, vv. 211-13):

[...] profetizou
que não por força nem tampouco por vigor
incumbiria, senão por dolo, aos vencedores dominar.¹²

12. No original em grego: “[...] προυτεθεσπίκει,/ ὡς οὐ κατ’ ἰσχὺν οὐδὲ πρὸς τὸ καρτερὸν/ χρεΐη, δόλω δέ, τοὺς ὑπερσχόντας κρατεῖν”.

Ou seja, o dolo, artil da inteligência, está na origem do estabelecimento da ordem e da instituição das leis. Mas de que modo um tal artil se leva a termo? Está claro que pela palavra persuasiva. Desse modo, a própria política, entendida como a técnica do conseguimento e manutenção do poder, é vista aqui como persuasão. Mas qual é o estatuto moral de uma tal técnica? Eis o problema. Se, como nos diz o coro no párodo (vv. 128-92), Zeus governa ilegitimamente – ἀθέτως –, e se as posições dele e de Prometeu se equivalem e se anulam – como parecem sugerir os qualificativos foneticamente quase idênticos deste e daquele, Θρασύς e τραχὺς –, então tem-se a paradoxal situação de uma legalidade ilegal e uma intransponível barreira entre a ética e a política, entre o domínio privado da consciência e o público das instituições. Mas se se considerar o combate entre esses dois deuses precisamente como a tortuosa relação entre a política e a ética, relação na qual uma, a ética, pede à outra o selo objetivo da aprovação oficial, isto é, o protocolo e carimbo de uma existência concreta, enquanto a outra, a política, àquela pede a legitimação moral de que toda pretensão de verdade necessita – bem, se assim for, então o jogo de persuasão adquire um estatuto moral mui específico. Qual? Precisamente porque insolúvel, este jogo adquire o estatuto moral da aporia, da perplexidade que moralmente se legitima no momento mesmo em que evidencia a própria irresolução. Assim – e como já sugerimos –, não pode haver piedade ou justiça de fato legítimas que não pressuponham um certo diálogo com o domínio da ética. E, se uma das intenções do autor do *Prometeu Prisioneiro* era, como parece, a de fundar a justiça na piedade, isto é, a obediência às normas civis na obediência às normas religiosas, a necessidade de estabelecer tal diálogo, bem como as vicissitudes e enfim a aporia dele, não lhe poderiam ter passado em branco. Eis a função etimologicamente dialética que na peça desempenham Zeus e Prometeu.

Em face do destino dos mortais, representado na peça pelo de Ió, a atitude de Prometeu é de complacência e comiseração, segundo aquele benévolo cuidado que vimos ser uma definição, embora não exaustiva, mais ou menos segura de justiça. Além disso, o destino de Prometeu é uma espécie de modelo do destino de todo o gênero humano, que, tendo se assoberbado pela indústria e engenho técnicos, transgrediu a hierarquia natural e suscitou a cólera divina. Eis como, no segundo episódio (Ésquilo, 1985, vv. 436-525), Prometeu descreve o que ganhou, afinal, com a sua filantrópica invenção das artes e das técnicas (Ésquilo, 1985, vv. 469-71):

Desvelando tais engenhos – mísero! –
aos mortais, eu mesmo não tenho truque com que
agora escape da presente pena.¹³

Como no caso de ter sido preso pelo também ferreiro Hefesto, o inventor das técnicas, por trágica ironia, carece de técnica para escapar da sua desdita. Seja como for, colocada entre Zeus e os homens, entre a piedade e a justiça, a escolha de Prometeu exemplifica ainda um segundo impasse: como fundar a justiça na piedade, não já sem um

13. No original em grego: “τοιαῦτα μηχανήματ’ ἐξευρὼν τάλας/ βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σοφισμ’ ὄτα/ τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ”.

diálogo com a ética, senão quando ambas estão em conflito e uma ação pode ser ímpia e justa ao mesmo tempo? Desse modo, as aporias da peça se movem em dois níveis não de todo separados: entre Zeus e Prometeu, no nível das tortuosas relações entre a política e a ética, o público e o privado; entre Prometeu e os homens, no do conflito entre a piedade (a Zeus) e a justiça.

Quanto às malsucedidas tentativas de Oceano e Hermes de persuadir Prometeu a que se curve, devemos ressaltar que tanto aqueles quanto este apelam para a inexorável coerção da necessidade; uns para confirmar, o outro, porém, para contestar a soberania de Zeus. Como vimos há pouco, apelar para a necessidade significa ressaltar a importância e a anterioridade da escolha individual com respeito à eventual dita ou desdita. Em outros termos, significa ressaltar a plena responsabilidade que cada um tem, a despeito do que os deuses queiram, pelo seu destino. Como diz Hermes ao coro de Oceaninas (Ésquilo, 1985, vv. 1071-76):

Mas lembrai, pois, as que eu predigo,
e, se fordes perseguidas pela calamidade,
não vitupereis a sorte, nem jamais digais
que Zeus a imprevisíveis penas
vos impeliu, não: mas vós
a vós mesmas.¹⁴

Desse modo, queda, pois, explicitado como haja no *Éutifron* um caminho rumo ao sentido do *Prometeu Prisioneiro*. Com efeito, tendo examinado a natureza da piedade e a sua relação com a justiça, bem como indicado a necessidade da íntima e sincera anuência de cada concordante para que se leve a termo um acordo moralmente legítimo, Platão acabou por nos fornecer um modelo com que interpretássemos o poema de Ésquilo. Se tal modelo tem a vantagem de bem ou mal permanecer num horizonte hermenêutico grego, tem também, força é convir, a imensa desvantagem de não considerar o que o poema tem de propriamente poético. O que se nos desculpará se elucidamos algo, ao menos, do sentido dessa peça.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Ética Nicomachea*. Trad. e introdução de Carlo Natali. Roma/Bari, Laterza, 2001.
- _____. *Poética*. Madri, Gredos, 1992.
- EURÍPIDES. *Hippolytos*. Oxford, Clarendon Press, 1964.
- ÉSKUÍLO. *Prometheus Bound*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- _____. *Prometeu Prisioneiro*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Roswitha Kempf, 1985.
- GRIFFITH, M. *The Authenticity of Prometheus Bound*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

14. No original em grego: “ἀλλ’ οὖν μέμνησθ’ ἀγὼ προλέγω,/ μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι/ μέμνησθε τύχην, μηδὲ ποτ’ εἴπηθ’/ ὡς Ζεὺς ὑμᾶς εἰς ἀπρόοπτον/ πῆμ’ εἰσέβαλεν· μὴ δῆτ’, αὐταὶ δ’/ ὑμᾶς αὐτάς”.

- HIPONA, A. de. *De Doctrina Christiana*. Trad. R. P. H. Green. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Stuttgart, Reclam, 2007.
- PLATÃO. *Euthyphro*. Londres, Bristol Classical Press, 1991.
- _____. *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- TORRANO, J. “Prometheús Desmótes”. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 1, jan./jul. 1996.

A Condição Trágica, o Destino Épico e o Humano Possível: Apontamentos sobre Literatura e Humanização¹

Luís Fernando Prado Telles

Quando falamos em humanização, nos mais diversos âmbitos, inclusive no campo da saúde, via de regra remetemos ao sentido positivo que esse termo carrega em seu escopo semântico. Pensamos a humanização como algo bom, como o movimento que resgata do homem aquilo que lhe é próprio em sua positividade, em contraponto àquilo que seria indesejável para o homem. Ou seja, humanizar significa se contrapor àquilo que pode conduzir o próprio homem ou a uma condição indistinta da dos outros animais ou mesmo da de uma coisa. Mas se os defeitos humanos também são constitutivos daquilo que é próprio do humano, por que, quando nos referimos ao humanismo, em geral, tendemos a apagar os sentidos negativos do humano? Quando dizemos que algo precisa ser humanizado, isso não significa que desejamos carregar esse algo de todas as nuances do humano, mas, antes, dotá-lo de qualidades positivas que são próprias do homem. Em certo sentido, portanto, todo humanismo sobrevive por meio de uma tentativa de luta contínua, mesmo que implícita e silenciosa, contra os aspectos negativos do homem. Se dizemos, por exemplo, que um médico não deve tratar um paciente como mais um caso, como um número que preenche a lista de atendimentos de sua agenda, é porque queremos que o médico considere o paciente em sua singularidade e individualidade, elementos que

1. O presente texto é resultante de pesquisas desenvolvidas no âmbito dos cursos realizados durante minha licença capacitação, ocorrida no período de agosto a novembro de 2022, no Centro de História e Filosofia das Ciências da Saúde (CeHFi), no Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva do Departamento de Medicina Preventiva da Escola Paulista de Medicina e no Programa de Pós-Graduação de Ensino em Ciências da Saúde do Cedess-Unifesp. As disciplinas cursadas foram: Laboratório de Humanidades 21/ Ciclo de Encontros e Discussões sobre Humanização em Saúde, Tema: Ética e Justiça: o dilema da vida humana. Período de oferecimento: 16 de setembro a 28 de outubro de 2022; carga horária: 36h; Humanidades e Saúde 6: O que é próprio do humano?, disciplina eletiva de Pós-Graduação para o Programa de Saúde Coletiva e demais programas de pós-graduação da Unifesp (*campus* São Paulo). Período de oferecimento: 3 de agosto a 16 de novembro de 2022, carga horária: 74h. Ambas as disciplinas das quais participei estão intimamente ligadas às minhas atividades de pesquisa, dada a natureza interdisciplinar, relacionam-se com o projeto que desenvolvo, e que está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Campus Guarulhos, intitulado *Narratologia Crítica: Estudos Narrativos interdisciplinares*, bem como ao grupo de pesquisa de que sou o coordenador, cadastrado no CNPq, intitulado GENESIS – Grupo de Estudos de Narrativas em Situações Interdisciplinares.

são próprios do humano. Esse seria o princípio básico e primeiro de um atendimento médico humanizado, digamos. Contudo, se precisamos ter em mente esse princípio, é porque ele muitas vezes não é seguido pelos médicos, que são humanos, e por serem humanos são suscetíveis à falha da desumanização. Em outros termos, curiosamente, é próprio do homem ser desumano também.

De certo modo, portanto, a humanização assenta-se num certo idealismo, no sentido de que é necessário admitir que a condição humana, falha por excelência, pode nos levar para longe daquilo que estabelecemos como ideal e, como antídoto, precisamos sempre manter em nosso horizonte o ideal como destino. É preciso que cultivemos a crença no ideal para que não fiquemos reféns daquilo que nos condiciona, nos contingência. Há, pois, uma dicotomia de fundo: a humanização pressupõe a luta constante do homem contra si mesmo. Pensar o homem e o que lhe é próprio, ou seja, o homem em sua humanidade, para que possamos extrair daí um humanismo, requer que coloquemos na balança os aspectos positivos e negativos daquilo que é constitutivo do humano. O humanismo, nesse sentido, requer que reconheçamos, sempre, aquilo que também é próprio do humano em seu sentido negativo. Para que possamos mirar o ideal, é preciso reconhecer o homem dentro de sua complexidade, como um ser dicotômico, contraditório, ambíguo por excelência. Nem absolutamente mau nem absolutamente bom, falso ou verdadeiro; mas sim, ao mesmo tempo, um ser capaz de realizar maldades e bondades, dizer falsidades e verdades. Se dizemos que é próprio do humano ser alegre, é porque conhecemos também a face amarga da tristeza; se dizemos que é próprio do humano rir, é porque sabemos que o seu avesso é o choro dolorido; se somos generosos, é porque também somos vítimas do egoísmo (do nosso próprio e dos outros); se buscamos o prazer e o gozo, é porque sofremos e padecemos com a dor. Ou seja, para tudo o que conhecemos como positivamente humano podemos encontrar o outro lado da moeda, aquilo que é negativamente humano. Reconhecer a porção negativa do ser humano é condição necessária para que possamos traduzir esse idealismo (a humanização) numa pragmática diária e programática, de modo que os valores que se colocam em nossos horizontes sirvam como guias para nossas ações, desde as mais comezinhas até as mais grandiosas.

É possível considerar que Gallian (2022) parte desse postulado ao entender que o que é próprio do humano residiria no sentido daquilo que é considerado oportuno, apropriado e conveniente, de modo que o homem se afastaria da sua natureza humana quando pratica o que não é apropriado ou desejável. Gallian (2022) reconhece a natureza ambígua do que seria aquilo que é próprio do humano e pondera que há um horizonte ético a ser perseguido:

Assim, pode-se compreender o próprio do humano como tudo aquilo que pertence ou deriva do ser humano, independentemente de seu conteúdo moral ou ético. Nesse sentido, agir ou proceder de maneira inumana ou desumana, como no caso de um assassinato ou mesmo de um genocídio, não deixa de ser algo próprio do humano, já que tal ação, por mais absurda e condenável que seja, é impetrada por um ser humano. Por outro lado, entretanto, se estivermos considerando o próprio do humano no sentido de oportuno, apropriado, conveniente, nem tudo o que o homem faz ou é capaz de fazer lhe seria próprio, já que aqui se associa o próprio a um conteúdo e a uma finalidade moral: aquilo que é bom, ideal, esperado. (Gallian, 2022, p. 14)

Ser humano significaria encontrar a justa medida, sem que o homem seja conduzido à soberba de se confundir com os deuses, num delírio de autossuficiência, ou de ser conduzido à condição de simples animal, ou ainda, na modernidade, escapar do processo de desumanização marcado pelo seu caráter alienante, mecânico e automático; muitas vezes decorrente e agravado pelo próprio processo de desenvolvimento técnico e tecnológico que conduziu o homem à condição de vítima de seu racionalismo².

Segundo Gallian, toda vez que perdemos a justa medida, adoecemos. E para não adoecermos precisamos encontrar meios e estratégias para converter o ideal virtuoso em práxis. A estética seria o caminho de encontro dos homens com os deuses, o lugar de seu etos. A arte, portanto, seria o meio de reencontro do homem com aquilo que é próprio do humano; ela nos serviria, então, para nos lembrar o que somos; e a literatura, em específico, seria um instrumento de conexão com aquilo que é próprio do humano. Como caminho para converter o idealismo naquilo que chamamos de uma pragmática diária e programática, Gallian extrai doze lições do percurso épico posto em cena na *Odisseia* de Homero, com a finalidade de nos oferecer caminhos e propostas de uma ética necessária para encontrarmos o equilíbrio a fim de escaparmos daquilo que foge ao que se espera do humano.

Para tanto, partindo da *Odisseia* “como elemento de inspiração e norteamento para uma outra odisseia: a do conhecimento do humano, do autoconhecimento e da autorrealização” (Gallian, 2022, p. 29), Gallian estabelece doze lições capazes de dar início e fim a uma jornada de autoconhecimento e autorrealização, que têm a ver com as propriedades humanas “de ter de sair” e “querer voltar”, que seriam as duas primeiras lições fundantes. A jornada humana completa-se a partir desse arco narrativo, e para que este seja pleno são necessárias aquelas virtudes que entende como as teleológicas, que dizem que é próprio do humano *ter fé e esperança; saber refletir e discernir; ser corajoso; ser astuto*.

Além das virtudes necessárias para que a jornada se inicie e se encerre, Gallian destaca, ainda, mais seis virtudes, que se convertem em lições, aquelas que se constroem

2. Cabe aqui lembrarmos, inclusive, que Adorno e Horkheimer (1985) partem também da *Odisseia* para construir as bases da “dialética do esclarecimento” centrada, *grosso modo*, no paradoxo da razão humana como promotora, ao mesmo tempo, da libertação e da autonomia do homem e, em contrapartida, dos processos de dominação e de desumanização. Conforme nos ensina Gagnebin (2006), na “reconstrução da história da razão se inscreve a releitura, muito peculiar, da *Odisseia*, como paradigma primeiro das buscas e das erranças humanas, um modelo que será retomado, sempre a seu modo, pelas grandes obras da filosofia e da literatura ocidentais. Como Lukács, na sua Teoria do Romance, Adorno e Horkheimer interrogam essa obra originária da nossa tradição narrativa e descobrem na história do retorno de Ulisses a Ítaca uma alegoria primeira da constituição do sujeito. A *Odisseia* é reinterpretada pelo duplo prisma de uma história da razão que se desfaz dos encantos e dos feitiços (*Zauber*, em alemão) míticos para chegar à dominação e à autonomia – e, nas pegadas de Freud, de uma evolução da criança polimorfa, encantadora e perversa, sem identidade assegurada, que se torna um ego adulto, determinado, simultaneamente racional e rígido. Esse processo de desencantamento, segundo o conceito weberiano (*Entzauberung*), pertence, portanto, à história social coletiva e à história psíquica de cada indivíduo singular. Interessa a nossos autores não só descrever essa história, mas também ressaltar o preço pago pela humanidade para chegar à assim chamada ‘idade da razão’. Isto é: a história da emancipação do mito e do devir adulto não é somente um devir progressivo e luminoso, como pretendiam, justamente, as luzes do Iluminismo, mas também deve ser denunciada, seguindo Nietzsche e Freud, como sendo uma gênese violenta e violentadora, cujo preço é alto” (J. M. Gagnebin, 2006, p. 30).

e se demonstram a partir do caminho, da via percorrida pelo herói épico. As virtudes viáticas têm a ver, justamente, com o saber viver, com as atitudes humanas perante a vida que permitem que o homem possa se realizar em sua própria beleza, e dizem que é próprio do humano *ser curioso; ser contemplativo; ser hospitaleiro; ser celebrativo; saber conversar; e saber esperar*. A partir dessas doze lições, caracterizadas como teleológicas e viáticas, Gallian reflete sobre as possibilidades e os limites do humano e propõe caminhos para que consigamos encontrar, por meio de nossa própria jornada, aquilo que se constitui no que ele denomina nossa própria beleza, ou, apropriando-se de um termo grego, a *kalokagathia*, ou seja, aquilo que nos torna belos, no sentido pleno, incluindo a noção de beleza espiritual, das virtudes.

Se a arte e a literatura se constituem no caminho de reencontro do homem com aquilo que é próprio do humano, levando-nos, pela via da estética, a ser confrontados com as suas principais questões éticas, buscaremos ensaiar, aqui, uma breve reflexão acerca da especificidade dos gêneros literários no que tange à forma como fazem revelar, de modos e por formas distintas, elementos próprios da condição humana e, portanto, como nos apresentam versões e respostas diferentes para o que se representa como humano, muitas vezes respostas dicotômicas, por outras, complementares.

Interessa-nos, aqui, sobretudo, a dicotomia entre o gênero épico e o trágico, como traduções ambivalentes do homem; ambivalência que acreditamos estar na base do que discutimos anteriormente acerca do caráter dicotômico da própria condição humana. Enfim, buscaremos pensar em que medida o épico e o trágico constituem-se como dois pilares de uma certa compreensão de humanismo, fundada nas concepções distintas de seus heróis.

Procuraremos demonstrar, minimamente, em que medida o herói épico e o herói trágico são complementares de uma certa compreensão de humanidade, na medida em que o segundo materializa o ser problemático, que, incorrendo na *hibris*, acaba por perder a justa medida, configurando-se, pois, como um herói incapaz de se realizar em sua grandeza humana. Já o herói épico seria aquele modelo humano que, apesar de seus erros, sofrimentos e desatinos, não se desvia de sua jornada, é aquele que persegue o seu desígnio, para que sua vida se complete em seu sentido pleno.

Tanto na epopeia quanto na tragédia, vemos seus heróis cumprindo-se em sua humanidade tendo de sair e, ao mesmo tempo, tendo de voltar, voluntária ou involuntariamente. Esse deslocamento marca a jornada do herói, que acaba por estruturar a lógica da narrativa, enformando a própria condição do herói, aquele que se arrisca, que vai em direção ao desconhecido, passando por terras estrangeiras, com a promessa de vencer e de retornar. Ulisses, na *Odisseia*, encarna essa condição arquetípica do herói, ambígua por excelência, daquela personagem que precisa se ver distante de sua origem para ter de retornar a ela, a fim de manter vivas suas tradições e seus valores.

Apesar de seu caráter heroico, Ulisses não é de todo bem-aventurado e vitorioso. Aliás, como bem salienta Gallian (2022, p. 141), o epíteto que mais aparece na *Odisseia* para caracterizar Ulisses é o de sofredor. Em certo sentido, portanto, Ulisses, como todo herói épico, é aquele que é capaz de vencer os seus inimigos, as adversidades que se lhe apresentam e, sobretudo, seus próprios demônios, com o fim de completar o seu desígnio e merecer o lugar honroso de herói.

Além do mais, Ulisses também não é de todo virtuoso: lembremos que num dos primeiros episódios que relata de sua viagem de retorno a Ítaca, Ulisses nos conta o seu ataque à cidade de Ismaro, o primeiro povoado com que se depara no caminho de retorno a Ítaca:

De Ílio fui levado pelo vento até os Cícones, até Ismaro: aí saqueei a cidade e chacinei os homens. Da cidade levei as mulheres e muitos tesouros, que dividimos para que por mim ninguém visse sonogada a parte que lhe cabia. Aí dei ordens no sentido de fugirmos com passo veloz; mas eles, na sua grande insensatez, não quiseram obedecer. Ali ficaram a beber muito vinho; e muitas ovelhas sacrificaram junto à praia e gado de chifres recurvos com passo cambaleante. (Homero, 2011, p. 258)

Aqui, Ulisses é descrito como um saqueador de cidades; para o seu povo, contudo, continua sendo virtuoso, continua sendo o herói que tem uma missão a cumprir. O curioso em relação a esse episódio é que até a desmedida aparece mediada por um certo senso de limite. Ulisses adverte seus comandados, mas eles não obedecem, rendendo-se aos prazeres do vinho e da comilança. Ulisses, contudo, tem um valor maior a perseguir, não se rende aos prazeres mundanos e muito menos se autopune pelas ações que acabara de realizar. Ele simplesmente cumpre seu destino sem se desviar. Ulisses traz em si as marcas de seu sofrimento e também é caracterizado como responsável pelo sofrimento de outros, mas nem um nem outro são empecilhos para que o seu desígnio se complete. O que esse episódio revela, em certo sentido, é, no mínimo, ambíguo da personagem Ulisses, que, a depender do ponto de vista, pode ser tomado como vilão ou como herói. Essa ambiguidade, a nosso ver, acaba por trazer à tona a própria ambiguidade da condição humana, ou seja, a sua condição problemática que, no gênero épico, não enforma o herói, uma vez que este se afirma em sua coerência. O gênero épico é aquele que se forja no herói que oferece respostas prontas para o mundo que continua e incessantemente lhe coloca perguntas; o gênero trágico, ao contrário, é aquele que se constrói no herói que coloca perguntas para o mundo que não lhe traz respostas. Ulisses não incorpora em seu drama pessoal o fato de ter realizado atos de pirataria; ao contrário, isso não o desestabiliza, porque sabe que está agindo de acordo com uma lógica ética que guarda coerência com seu tempo histórico, não se comporta como um homem cindido, que se questiona em relação aos atos que pratica, não se configura, pois, como um ser problemático, que vê carência de sentido nos atos que pratica ou nos acontecimentos e infortúnios que o acometem. Muito pelo contrário, os obstáculos se colocam para tornar ainda mais heroico e grandiloquente o seu desígnio.

Segundo nos explica Knox (Homero, 2011), na introdução à edição da *Odisseia* traduzida por Frederico Lourenço, outro epíteto de Ulisses é justamente *ptoliporthos*, o “saqueador de cidades”, e especula, citando um escrito de Tucídides do século quinto antes de Cristo, que essa seria vista, naquele período histórico, como uma ocupação honrosa, não deplorável. Em certo sentido, quando Ulisses age como pirata, ele está sendo coerente em relação a um certo código de comportamento, que também tem seus limites e regras, como vimos anteriormente. Ou seja, naquele contexto histórico, na condição de forasteiro, de um estrangeiro desconhecido, quando este chega a um lugar desconhecido, se espera ou que se comporte como um pirata, o “saqueador de cidades”, quando dotado de poder para tanto, ou que seja acolhido de modo hospitaleiro, para que justamente não

se apresente como uma ameaça em potencial, ou já não seja de fato. É nesse sentido, também, que Knox chama a atenção para uma outra ética vigente da época histórica de Ulisses, a da hospitalidade:

É um tema fundamental para a *Odisseia* como um todo, predominante não apenas na trajetória errante do herói, mas nos cantos de abertura, que se ocupam de Telêmaco em casa e no exterior, e na última metade do poema, que nos brinda com Ulisses disfarçado de mendigo esfarrapado, por fim em sua pátria e na própria casa. O tema é, de forma concisa, a relação entre o anfitrião e o convidado, em especial a obrigação moral de receber bem e proteger o forasteiro, obrigação imposta à humanidade civilizada por Zeus, do qual um dos muitos atributos é *xeinnios*, “hospitaleiro”. “É Zeus”, diz Ulisses ao Ciclope na caverna destes, “que salvaguarda a honra de suplicantes e estrangeiros” (IX. 270). Zeus é invocado como patrono e agente divino de um código de conduta que ajuda a tornar as viagens possíveis em um mundo de pirataria no mar, ataques ao gado e guerras locais por causa de terra, de rixas anárquicas entre famílias rivais – um mundo desprovido de uma autoridade central que imponha a lei e a ordem. Em um mundo assim, um homem que sai da casa depende da bondade de estranhos. Sem um código de hospitalidade universalmente reconhecido, ninguém se atreveria a viajar para o estrangeiro; sua observância é, portanto, uma questão de interesse próprio. (Homero, 2011, p. 44)

Entre o movimento humano de ter de sair e o desejo de querer voltar, portanto, à hostilidade da pirataria se impõe a necessidade da hospitalidade. No contexto da viagem do herói, esta talvez seja uma das mais importantes virtudes viáticas, como designa Gallian, aquela que apresenta a “atitude ou virtude mais excelente dentre todas as virtudes humanas; aquela que enfeixa e culmina o processo humanizador por excelência”, aquela “que é própria de homens semelhante aos deuses” e que, quando exercida pelos servos e humildes, “assume sua máxima e completa expressão” (Gallian, 2022, p. 223). Das diversas passagens da *Odisseia*, Gallian extrai o que entende por uma sabedoria do cuidado que se expressa pelo ritual da hospitalidade, que, convertida em prática, se configuraria como uma das mais completas virtudes capazes de concretizar a manifestação mais completa do amor, da caridade para com o próximo. Essa sabedoria se evidencia por um padrão de comportamento que se expressa pelo ritual da hospitalidade, por meio do qual

os estrangeiros, forasteiros e peregrinos são, invariavelmente, recepcionados com um tépido e reconfortante banho, com especial cuidado para com os pés – principalmente para aqueles que chegam caminhando, em vez de a cavalo ou por mar. Enquanto suas roupas são também lavadas e arrumadas, os visitantes, após o revigorante banho, têm o corpo untado com óleos, geralmente uma mistura de azeite de oliva com ervas e perfumes aromáticos, a fim de hidratar e amaciar a castigada pele, fustigada pelo sol e pela poeira dos caminhos, e relaxar os músculos e nervos, tensionados pelas exigências e desafios das perigosas encruzilhadas e ermos desconhecidos. Atendidos sempre por servas, servos ou pelos próprios anfitriões, em algumas ocasiões, depois de devidamente banhados, untados, massageados e perfumados, vestindo roupas limpas e macias, os forasteiros são conduzidos aos lugares mais aconchegantes e privilegiados das casas ou palácios, onde, dispostos sobre peles, perto do fogo ou de algum alpendre arejado (quando o tempo é de calor), são servidos com abundantes iguarias, geralmente as melhores que se podem obter: pães recém-assados, carnes abundantes (as de melhor qualidade e as melhores partes) e, é obvio, o melhor vinho (o vinho doce, frisante, mesclado com água, como descreve Homero em inúmeras ocasiões), que reconforta a alma e alegria o coração. E, então, só depois de ter saciado o seu desejo de comida e bebida é que, finalmente, o estrangeiro é instado a se apresentar e, se assim o desejar, dizer seu nome, sua origem, sua procedência e seu destino, assim como contar sobre suas aventuras, agruras, dores, sofrimentos e também suas experiências, descobertas, revelações e necessidades. (Gallian, 2022, pp. 226-227)

Esse ritual descrito genericamente é repetido algumas vezes ao longo da narrativa da *Odisseia*, e o modo como é sintetizado por Gallian faz-nos pensar, por exemplo, em várias situações próprias do humano em que exercemos a hospitalidade. Metaforicamente, talvez a situação mais emblemática do ritual da hospitalidade tenha a ver com o momento do nascimento de um filho. A maternidade/paternidade tem a ver muito com esse ritual de receber um alguém até então desconhecido, que chega fatigado da viagem, todo sujo de sangue, com a pele manchada, clamando por alimento e por acolhimento, por alguém que lhe devolva o calor e o conforto do ventre que lhe fora tirado num simples ato, um tanto abrupto e até violento, de vir à luz. Depois do nascimento, esse peregrino, que vem de outro mundo que os pais não sabem explicar de onde, exige todo o cuidado de quem o acolhe, precisa tomar o primeiro banho, ser envolto num cobertor, ao abrigo do sol, do calor, do vento e do frio, precisa encontrar o conforto de um colo, no qual se alimentará. Só depois de passado esse primeiro passo do cuidado é que começará a se mostrar quem é, seus trejeitos, seus modos especiais de reagir ao chamado pelo seu nome com olhares ainda perdidos. Passará, então, a ser conhecido, ser familiar. Aos poucos passará, portanto, a ser filho, e os pais aprenderão, também aos poucos, com todo o ritual de hospitalidade que se estenderá por toda a vida, a serem pais e mães. O fato de estarmos vivos depende desse ritual de hospitalidade, que se configura na lógica do cuidado, da caridade e do amor.

Especificamente, no caso da *Odisseia*, há um episódio emblemático que tanto cristaliza todo o ritual da hospitalidade sintetizado brilhantemente por Gallian como revela a questão de fundo, a da recuperação de uma relação maternal entre o herói Ulisses e a personagem que cuidara dele em sua infância, Eriicleia. Paralelamente a esse episódio da *Odisseia*, buscaremos pensar, também, uma outra relação, a paternal, por meio de uma outra cena também emblemática, mas de outra tradição, a judaico-cristã, a conhecida cena do sacrifício de Isaac, que coloca à prova a fé justamente contrariando o princípio do cuidado paternal, uma vez que Abraão, para provar a sua fé, precisa entregar seu filho em sacrifício. Para tanto, partiremos da monumental leitura que faz Erich Auerbach desses dois episódios. Com isso, pretendemos demonstrar como duas formas literárias distintas dizem muito sobre as maneiras de o homem lidar com sua humanidade, a épica e a trágica, no sentido em que estamos entendendo aqui.

Mesmo depois da chamada virada linguística nos estudos literários, pela qual o princípio da referencialidade passou a ser questionado pela teoria, impactando as vertentes que apostavam no caráter mimético da arte literária como representação, a obra de Erich Auerbach manteve-se viva e vigorosa, muito em razão do fato de, em certo sentido, já conter em si, em sua origem, uma resposta implícita a essa crítica antirreferencialista, visto que, ao dirigir seu foco à realidade, Auerbach não indica para um possível referente concebido idealmente, mas, antes, aponta para o estilo, para os elementos formais que fazem com que diferentes obras literárias possam representar mundos diferentes; e representar, aqui, não quer dizer, obviamente, apenas reproduzir mundos, mas, antes, propor mundos possíveis que dizem sobre a realidade da qual emergem e se configuram como formas específicas de compreensão desta.

Em certo aspecto, na obra *Mimesis*, de Auerbach, já se encontra inscrito o princípio reavivado do sentido de *mimesis* salientado por Compagnon (2012), quando

pensa a retomada desse conceito na contemporaneidade. Para o teórico francês, a tese antimimética do que chama de teoria literária do século XX (decorrente do estruturalismo e pós-estruturalismo) seria resultante de uma apropriação imprecisa por parte desta dos conceitos advindos da linguística, o que teria resultado no pressuposto antirreferencial segundo o qual a literatura nunca fala do mundo, mas, antes, por ser forjada na e pela linguagem, sempre se constituiria num debruçar-se sobre si mesma; de modo que a literatura, ao supor falar do mundo, falaria sempre sobre a linguagem, sobre si mesma, enfim. Compagnon propõe uma dissolução da lógica binária (teses miméticas *versus* teses antimiméticas) que vigorou na teoria por um bom tempo no século XX, apostando numa terceira via de entendimento, apoiada numa reinterpretação da *Poética* de Aristóteles. Considera, pois, que:

Reintroduzir a realidade em literatura é sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos [...] e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. (Compagnon, 2012, p. 123)

Sem desconsiderar, pois, a sobredeterminação da linguagem à qual toda obra literária está condicionada, Compagnon entende que a literatura fala do mundo falando sobre si mesma, ou seja, o fato de a linguagem desdobrar-se sempre sobre si mesma não significa que toda a realidade tenha de ser apagada diante da linguagem. O fato de a linguagem não ser referencial em seu aspecto constitutivo (e, por consequência, a literatura) não significaria que ela estaria enclausurada sobre si mesma, sendo incapaz de dizer sobre o mundo. Muito pelo contrário, a literatura, mais do que dizer sobre o mundo, seria capaz de torná-lo presente, dotado de sentido e, portanto, de se constituir como uma forma de elaboração compreensiva. Por isso, considera que:

A mimesis é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a mimesis, apesar do opróbio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade. (Compagnon, 2012, p. 124)

Entendido dessa maneira, o conceito de *mimesis* proposto por Auerbach (1987) permitiria o contato com tempos históricos e sociais muito distantes de nós, por meio do conhecimento que a experiência proporcionada pela representação literária seria capaz de produzir. Quando Compagnon considera a literatura como um entrelugar, não se deve entender como o espaço da indefinição, o lugar do etéreo, em oposição ao mundo. Antes, esse entrelugar configura-se como o espaço da linguagem, lembrando a concepção heideggeriana, que é a sua morada, onde habita o *ser* do humano. Reconhecer os diferentes modos de representação, portanto, compreendendo os seus aspectos formais de construção, seria não apenas um modo de conhecimento da obra literária, mas um modo de entender como determinada obra propõe um mundo construído e tornado possível por ela. Não se trata de conhecer uma realidade referida por ela, mas, antes, de entender a representação, a *mimesis*, como uma elaboração, configuração do mundo, mesmo que por meio da invenção.

Sob esse escopo é possível entendermos o princípio estruturante do capítulo inicial de *Mimesis*, de Erich Auerbach, intitulado “A Cicatriz de Ulisses”, no qual procura identificar dois procedimentos narrativos fundantes, e ao mesmo tempo contrapostos, quanto aos princípios formais de representação literária no ocidente, isolando dois casos específicos da narrativa de Homero e da bíblia hebraica. No primeiro caso, Auerbach aborda uma cena do canto XIX da *Odisseia*, na qual a já envelhecida Euricleia, aquela que havia sido a “responsável por nutrir o triste a quem ninava aos braços, recém-nato” (p. 587, vv. 354-355), reconhece ser Ulisses a pessoa do estrangeiro de quem lava os pés a pedido de Penélope, como gesto de hospitalidade. Nesse episódio, depois de este ter retornado a Ítaca, vemos Ulisses esconder sua identidade, para colocar à prova seus antigos amigos e separar os traidores daqueles que haviam permanecido fiéis a ele durante sua ausência. Auerbach resume belamente a cena em questão:

Os leitores da *Odisseia* lembrar-se-ão, sem dúvida, da bem-preparada e emocionante cena do canto XIX, quando Ulisses regressa à casa e Euricleia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa. O forasteiro havia granjeado a benevolência de Penélope; atendendo ao desejo de seu protegido, ela ordena à governanta que lave os pés do viandante fatigado, segundo é usual nas velhas estórias como primeiro dever de hospitalidade. Euricleia começa a procurar a água e a misturar a água quente com a fria, enquanto fala tristemente do senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, que talvez também estivesse agora vagueando como um pobre forasteiro – nisto ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente – ao mesmo tempo Ulisses se lembra da cicatriz e se afasta para a escuridão, a fim de ocultar pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para ele. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, deixa cair o pé na bacia, com alegre sobressalto; a água transborda, ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e reprime seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do acontecimento, graças à providência de Atenéia, nada percebe. (Auerbach, 1987, p. 1)

O sumário desse episódio da *Odisseia* com o qual Auerbach abre o seu monumental *Mimesis* é bastante plástico e condensa imageticamente o episódio numa cena. Trata-se de um momento importante para a narrativa, no qual ocorre o processo de *anagnórise*, o do primeiro tipo identificado por Aristóteles no capítulo dezesseis da *Poética*, no qual diz tratar-se do “reconhecimento por meio de sinais”:

Destes sinais, uns são congénitos [...] como as estrelas no *Tiestes* de Carcino, outros são adquiridos depois de nascer e, destes, uns estão no corpo como cicatrizes, outros fora do corpo como os colares e, como no Tiro, por meio de um barco. Estes sinais podem ser mais ou menos bem aproveitados, como por exemplo Ulisses que, por causa da sua cicatriz, foi reconhecido de uma maneira pela ama e de outra pelos guardadores de porcos: os reconhecimentos que surgem como prova e todos os deste gênero têm menos arte, enquanto os que acompanham uma peripécia, como no episódio do Banho, são melhores. (Aristóteles, 2008, p. 70)

Trata-se, pois, de um recurso narrativo importante no contexto geral da *Odisseia*, pois ao mesmo tempo que gera tensão diante de uma possível frustração dos planos de Ulisses, diante da possibilidade de ser reconhecido pela esposa e pelos demais membros da corte, o reconhecimento reservado à Euricleia possui um caráter preditivo da narrativa, pois adianta a revelação que se dará posteriormente, além de também funcionar como uma forma de adesão do leitor/espectador da cena, já que este se transforma no cúmplice

do segredo que se pactua entre a idosa e o herói. Dele depende o sucesso do plano de vingança de Ulisses. Toda a cena sumarizada caberia num único plano cinematográfico, ou mesmo poderia ser condensada numa pintura narrativa, como de fato o foi, por diversos artistas, em diferentes épocas, como podemos contemplar nos exemplares das figuras 3.1 a 3.4.



Figura 3.1 *Ulisses Reconhecido por Sua Velha Ama*, vaso grego, século V a.C. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.



Figura 3.2 Clément Louis Marie Anne Belle, *Ulysse reconnu par sa nourrice Euryclée*, 1761. Bayonne, Musée Bonnat-Helleu.



Figura 3.3 Gustave Boulanger, *Odiseo Riconosciuto dalla Nutrice Euriclea*, 1849. Paris, École des Beux-arts.

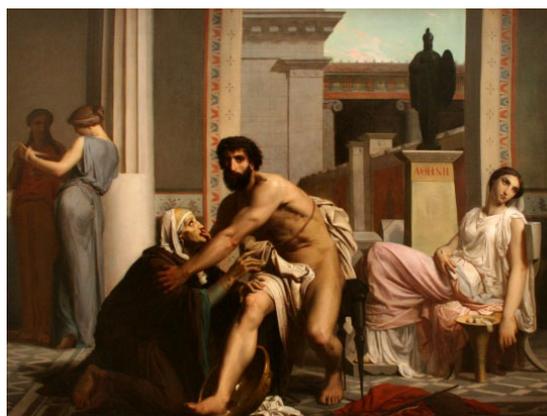


Figura 3.4 William-Adolphe Bouguereau, *Ulysse reconnu par Eurycleé*, 1849, La Rochelle, Musée des Beux-arts.

O fato é que a cena do reconhecimento, em si, não é apresentada de modo sumariado e direto. Auerbach chama a atenção para o fato de haver, na narrativa homérica, uma série de encaixes narrativos, que se interpõem entre o momento do encontro de Euricleia com o desconhecido e o instante do reconhecimento. Entre a narrativa dos pequenos gestos e movimentos das duas personagens se interpõem descrições e *flashbacks* da vida pregressa de Ulisses, que remontam ao episódio da juventude do herói, da caçada ao javali quando da visita ao seu avô, na qual se dá o ferimento pela presa de um animal, que é a origem da cicatriz. Ao contrário do que poderia apontar uma interpretação moderna desse retardamento da ação, argumenta Auerbach que, nesse caso, não serviria à criação da tensão, mas revelaria uma característica peculiar da narrativa homérica: o fato de não reconhecer segundos planos. Nela, o que existem são primeiros planos justapostos, o que Homero nos narra, diz, “é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (Auerbach, 1987, p. 3). É

como se Homero não deixasse espaço para a intervenção do leitor no sentido de completar os possíveis espaços vazios da narrativa, porque não deixa em aberto tais espaços, de modo que se constitui numa narrativa, digamos, transbordante, que excede os limites da chamada unidade da ação. O leitor não encontra espaço para respirar, para contemplar ou intervir na ação; ele corre atrás dela e, com isso, é conduzido por ela. Aliás, essa característica homérica pode ser evidenciada ao longo da própria *Odisseia* ou mesmo na *Iliada*: o caso emblemático de preenchimento é o do escudo de Aquiles (Canto XVIII, vv. 478-608), tratado pela retórica como exemplar do conceito de *ekphrasis*, em sentido lato, o exercício descritivo virtuoso de uma imagem, seja ela um objeto, uma pessoa, uma cena, reais ou imaginárias.

Auerbach constrói uma hermenêutica para esse modo narrativo de Homero, mas o faz em comparação a um modo narrativo de apresentação de cena que se contrapõe ao estilo de preenchimento homérico. Trata-se do sacrifício de Isaac, relato que integra o capítulo XXII do livro do Gênesis, conforme Auerbach, um texto “igualmente antigo, igualmente épico, surgido de um outro mundo de formas” (Auerbach, 1987, p. 5). Nesse trecho narrativo bíblico, ao contrário de Homero, as ações não são explicadas segundo as regras da verossimilhança e da necessidade, conforme preconiza Aristóteles quando trata da ação na tragédia, não há qualquer tipo de preenchimento. Há, sim, uma narrativa lacunar, sugestiva, cujo sentido se encerra mais naquilo que não é expresso, no que fica por dizer, do que por aquilo que é dito. Há distâncias e abismos entre as ações. Abraão simplesmente ouve os desígnios divinos, nada questiona, nenhuma razão é explicitada, nenhuma relação causal para as ações é evidenciada. Abraão apenas cumpre o desígnio do holocausto. A cena do sacrifício é bastante conhecida:

Passado isto, tentou Deus a Abraão, e disse-lhe: Abraão, Abraão. E ele respondeu: Aqui estou. (E Deus) disse-lhe: Toma Isaac, teu filho único, a quem amas, e vai ao território de Mória, e aí o oferecerás em holocausto sobre um dos montes, que eu te mostrar. Abraão, pois, levantando-se de noite, pôs a sela ao seu jumento, levando consigo dois jovens (servos), e Isaac, seu filho; e, tendo cortado a lenha para o holocausto, partiu para o lugar que Deus lhe tinha dito. E ao terceiro dia, levantando os olhos, viu o lugar de longe; e disse aos seus servos: Esperai aqui com o jumento; eu e o menino vamos até acolá, e, depois de adorarmos, voltaremos a vós. Tomou também a lenha do holocausto, e pô-la sobre Isaac, seu filho; ele, porém, levava nas mãos o fogo e o cutelo. E, enquanto ambos caminhavam juntos, disse Isaac a seu pai: Meu pai. E ele respondeu: Que queres, filho? Eis, disse (Isaac), o fogo e a lenha, mas onde está a vítima para o seu holocausto. Caminhavam, pois, ambos juntos. E chegaram ao lugar que Deus tinha designado, no qual levantou um altar, e sobre ele preparou a lenha. E estendeu a mão, e pegou no cutelo, para imolar seu filho. E eis que o anjo do Senhor gritou do céu, dizendo: Abraão, Abraão. E ele respondeu: Aqui estou. E (o anjo) disse-lhe: Não estendas a tua mão sobre o menino e não lhe faças mal algum; agora conheci que temes a Deus e não perdoaste a teu filho único por amor de mim. Abraão levantou os olhos, e viu atrás de si um carneiro preso pelos chifres entre os espinhos, e, pegando nele, ofereceu em holocausto, em lugar de seu filho. E chamou àquele lugar de Senhor providencia. Donde até ao dia de hoje se diz: O senhor providenciará sobre o monte. (Bíblia Sagrada, 1982, Gênesis, 22: 1-14, p. 45)

Tal como no episódio da *Odisseia*, nessa narrativa bíblica também é possível considerarmos, em certo sentido, que há uma espécie de *anagnórise*, na qual Abraão é reconhecido por Deus por sua fé, aquele que merece ser digno de sua confiança e, na sequência, as promessas divinas são confirmadas, tendo Deus abençoado a descendência de Abraão: “eu te abençoarei, e multiplicarei a tua estirpe como as estrelas do céu, e como

a areia que há sobre a praia do mar [...] e na tua descendência serão benditas todas as nações da terra, porque obedeceste à minha voz” (Bíblia Sagrada, 1982, Gênesis, 22: 17-18, p. 45). Tal como na narrativa homérica, há uma cena central, pontual, para a qual convergem todas as demais ações. Em termos imagéticos, tanto a narrativa homérica quanto a bíblica concentram-se numa cena central, em torno da qual orbita todo o restante. No caso específico da narrativa bíblica, é possível reconhecermos a estrutura básica da narrativa, um estado inicial de equilíbrio é modificado, no caso pelo chamamento divino, há a colocação de um desígnio, de uma provação, há todo o processo de preparação para o cumprimento da missão imposta a Abraão, há o deslocamento, a viagem, a preparação da cena, que antecederia o momento trágico do holocausto, do sacrifício do seu filho. Há o momento de complicação narrativa, o questionamento do filho em relação ao pai. Quando a ação se encaminha para o cumprimento do desígnio, ocorre o reconhecimento de Abraão por Deus; dá-se, então, a reviravolta, no caso, a inversão da fortuna. Deus provê a vítima do holocausto, de modo que vemos como que surgir magicamente o carneiro atrás de Abraão (estaria lá o tempo todo e Abraão não vira?). Em certo sentido, Deus acaba por responder à pergunta outrora colocada pelo próprio Isaac, momentos antes na narrativa. Trata-se de um reconhecimento que se transfigura numa revelação divina: Isaac é salvo pela fé (fidelidade) de Abraão e, com isso, há, pois, o desfecho conciliador e o desenlace final, do qual se resgata o equilíbrio novamente, com a recompensa final de Abraão ter garantida a vida e a existência não apenas de seu filho Isaac, mas de toda sua descendência. A narrativa toda é repleta de lacunas que sugerem uma gama de interpretações; tal como no caso da narrativa homérica, a cena central é emblemática e imagética, tendo provocado uma série de releituras visuais, que, em certo sentido, também se configuram como interpretações, que imprimem marcas de seus tempos à leitura imagética que fazem da cena bíblica, como é o caso de dois célebres e belos exemplares do século XVII (figuras 3.5 e 3.6): *Sacrifício de Isaac*, de Caravaggio, de 1602; e *O Sacrifício de Isaac* (por Abraão), de Rembrandt, de 1635.

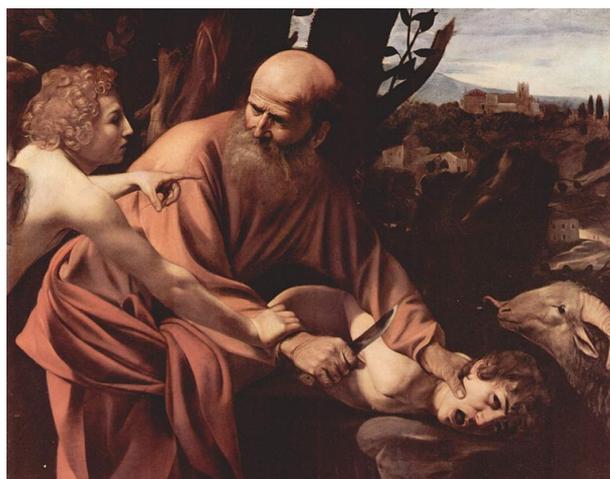


Figura 3.5 Caravaggio, *O Sacrifício de Isaac*, 1602, Florença, Galleria degli Uffizi.



Figura 3.6 Rembrandt, *O Sacrifício de Isaac* (por Abraão), 1635, São Petersburgo, Museu Hermitage.

Tal como no caso das imagens originadas a partir da cena homérica do canto XIX da *Odisseia*, as pinturas motivadas pela narrativa bíblica em questão também fazem revelar a potência imagética do texto, mas, ao mesmo tempo, as diferentes possibilidades e opções interpretativas que as materializações visuais das imagens sugeridas textualmente pela cena fazem suscitar. Nos dois casos, é possível reconhecer a existência de elementos comuns e constantes nas diferentes representações visuais de ambas as cenas, a homérica e a bíblica. Quando vemos a representação da cena do reconhecimento da cicatriz de Ulisses no vaso grego antigo e nas pinturas de Belle, Boulanger e Bouguereau, ou a cena da tentação de Abraão reproduzida por Caravaggio e Rembrandt, somos capazes de reconhecer o que há de comum nas diferentes representações de ambas as cenas, de modo a concluirmos que cada conjunto de obras se refere, respectivamente, a cenas comuns, contudo, o comum nos é apresentado de modo diferente, de maneira que os sentidos depreendidos das diferentes representações das duas cenas se modificam e se realizam de modos distintos. O que as diferenças nas representações picturais das cenas nos sugerem é, de certo modo, uma espécie de metáfora da performance imaginativa dos leitores diante da potência figurativa dos textos.

O que se pretende com a reprodução das pinturas, inspiradas nas cenas homéricas e bíblicas aqui em questão, é menos um esforço hermenêutico comparativo acerca das possíveis interpretações que a recepção artística de tais textos pode gerar do que propriamente ensinar uma reflexão acerca da potência da figuração literária de tais cenas construídas narrativamente. Pouco acrescentaríamos às leituras das pinturas, já tão exploradas e interpretadas a miúdo por estetas, analistas e historiadores da arte. O que chama a atenção é que cada pintura, tanto no caso da cena homérica quanto bíblica, faz reverberar, cada uma a seu modo, a figuração, a forma plástica, diríamos, que é produzida pelas narrativas. É como se cada pintura fosse um instantâneo, a tentativa de fixação de

uma cena mantida em movimento contínuo pela narrativa que a sustenta. Ao reter a cena, por meio da leitura que o pintor faz dela, há um enquadramento, ocorre a imposição de um limite e a suspensão dos movimentos e o congelamento dos gestos, que na narrativa original permanecem sempre em movimento, esperando que o leitor a complete, seguindo os protocolos que o texto mesmo lhe oferece.

Tanto a cena da *Odisseia* quanto a da *Bíblia* permanecem suspensas em seus movimentos, esperando que o leitor agencie seus sentidos; no caso do primeiro, que apreenda a plasticidade da cena no contexto da narrativa de preenchimento promovida por Homero; no caso do segundo, a plasticidade da cena, pelo contrário, depende dos vazios e ambiguidades que a contornam e que demandam preenchimento por parte do leitor. As pinturas que promovem os instantâneos das cenas, em ambos os casos, colocam de lado os elementos que são constitutivos das duas narrativas e que demarcam os estilos identificados por Auerbach. No primeiro caso, fica de fora, no processo de fixação da cena pelas pinturas, tudo o que é informado ao leitor por meio da técnica da interpolação narrativa; vemos a cena, mas sem o contexto exacerbadamente informativo. No segundo, entretanto, o instantâneo da cena nas pinturas faz com que não sejamos lançados às lacunas e às zonas de indefinição da narrativa bíblica. Ao se converterem em formas plásticas visuais, as cenas são fixações de instantes, que passam a representar um ponto de vista, um recorte, fruto de decisões do pintor e se convertem já como projeções do próprio tempo e contexto histórico daquele que fixa as cenas nas pinturas; ao retratar os tempos homérico e bíblico, as pinturas acabam por retratar também os seus próprios tempos e contextos sociais e históricos. Em certo sentido, está inscrito nessa relação entre cenas e as suas retratações picturais um certo princípio fotográfico da fixação do movimento num instantâneo da ação, que retira a cena do contexto e da sua temporalidade, configurada narrativamente, para retê-la em forma de *spectrum*, como dirá Barthes (1984) acerca da fotografia, quando pensa a imagem fotográfica em sua relação com o objeto representado. As pinturas se configuram, pois, como metáforas do processo de leitura, o ponto de realização em potência da forma plástica, das imagens, resultantes do processo de figuração colocado em obra pela narrativa literária.

Como já salientado, tanto o texto homérico quanto o bíblico revelam a potência imagética de cenas construídas narrativamente; ambos os casos revelam a propriedade da narrativa literária de se constituir como produtora de imagens, mas os modos de apresentação de ambas, nos dois casos, são bastante distintos. Daí extrai-se um aspecto importante do humano revelado pela arte e pela literatura: o fato de que o humano se revela não e tão somente pelo seu conteúdo suposto, mas pela forma. O conteúdo humano, supostamente único, só se faz presente pela forma que assume, e a forma pode ser vária. Se quisermos tocar o conteúdo humano em sua contingencialidade e historicidade, devemos buscá-lo na forma que assume. É nesse sentido que a forma literária, e o gênero como forma convencionalizada, pode ser reveladora de traços próprios do humano, formas distintas de ser humano. Segundo Auerbach, os casos dos textos homérico e o bíblico constituiriam dois estilos literários paradigmáticos, contrapostos e, ao mesmo tempo, complementares, em certo sentido:

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. (Auerbach, 1987, p. 9)

Em termos gerais, poderíamos considerar que os dois estilos delimitados por Auerbach corresponderiam, de um lado, a uma narrativa de preenchimento e, de outro, a uma narrativa lacunar. Diante de tal diferença de estilos, Auerbach propõe uma hermenêutica das formas literárias fundantes, considerando que o primeiro paradigma, o homérico, assentaria as bases na representação do sentido universalizante do humano, no de revelar, pela experiência de cada homem, em suas particularidades, a experiência de todos os homens, em outros termos, o que o particular da vida de um homem pode trazer de universal. Por outro lado, pelo paradigma bíblico, se encena o que se revelaria de único e singular na experiência humana de cada homem. São, portanto, duas formas de realismo, unidos pelas extremidades opostas:

Nos relatos do Velho Testamento, o sossego da atividade quotidiana nas casas, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e à promessa da bênção, e surgem complicações inconcebíveis para um herói homérico. Para estes, é necessário um motivo palpável, claramente exprimível, para que surjam conflito e inimizade, que resultam em luta aberta; enquanto que naqueles, o lento e constante fogo dos ciúmes e a ligação do doméstico com o espiritual, da bênção paterna com a bênção divina, conduzem a uma impregnação da vida quotidiana com substância conflitiva e, frequentemente, ao seu envenenamento. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o quotidiano que os dois campos do sublime e do quotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis. [...] Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático. (Auerbach, 1987, pp. 19-20)

Segundo nossa visão, portanto, essas duas formas paradigmáticas e distintas de representação da realidade revelariam duas diferentes posturas humanas diante da vida. Apesar de Auerbach dizer que ambas as cenas provêm de textos igualmente antigos e épicos, o que entendemos, aqui, é que uma revela uma lógica épica, a outra uma lógica trágica. A forma como o episódio da cena do reconhecimento de Ulisses por sua cicatriz é apresentada, por meio de interpolações e preenchimentos, se configura de modo a dotar de sentido todo o passado progresso de Ulisses, contextualizando a situação da cena presente e projetando-a para o seu devir, que é a missão que está por ser completada. Toda adversidade e sofrimento por que passa Ulisses contribui para tornar maior e mais plena de sentido sua conquista, a grandeza de sua realização. Entretanto, a forma como a cena

do sacrifício de Isaac é apresentada retira a possibilidade de construção de um sentido definitivo e pleno; as lacunas colocam a personagem Abraão (e por conseguinte o leitor) numa zona de desconhecimento e incompletude que só faz revelar a dúvida diante da missão que tem pela frente. A falta de informações, contudo, não conduz à inação da personagem, mas, pelo contrário, serve para salientar ainda mais o sentido de sua fé. Em certo aspecto, portanto, a contraposição desses dois modelos narrativos parece servir como forma de interpretarmos a própria condição do homem e faz revelar, assim, uma faceta da própria condição humana. Se a jornada do homem épico deve ser plena de sentido, a do homem trágico, em contrapartida, é aquela que não se resolve de modo grandiloquente, por meio da completude de sentido da vida do herói, numa apoteose final de conquistas e realizações. Muito pelo contrário, o sujeito trágico tem de se ver com a sua incompletude, com suas contradições, ambivalências, tem de saber tirar uma lição de sua jornada falhada, daquilo que o constitui como ser problemático, irresoluto. O trágico tem de se ver com a falta de sentido, com o mistério da vida e com os desígnios que ela impõe ao ser humano. Especificamente, no caso da cena bíblica, todas as lacunas estão ali para serem preenchidas a partir do paradigma da fé e não da lógica humana. Contudo, do ponto de vista da personagem, Abraão se configura de modo ambíguo, é, ao mesmo tempo, o assassino em potencial de seu próprio filho e, justamente por isso, o salvador em potencial de seu povo e de sua descendência. Tão emblemática da condição trágica é a cena do sacrifício de Isaac que a pintura de Caravaggio serviu como ilustração para a capa de um dos livros mais relevantes sobre o trágico na contemporaneidade, a obra de Terry Eagleton intitulada *Doce Violência: A Ideia do Trágico*³.

Se olharmos com atenção para o gênero trágico, é essa ambiguidade do ser problemático que parece vir à tona. Isso pode ser constatado facilmente pela leitura da mais célebre tragédia da antiguidade, *Édipo Rei*, de Sófocles. Nela, a questão da jornada, da saída e do retorno do herói pode ser explorada em seu sentido ambivalente, própria da identidade do herói trágico. O trecho narrativo da peça é já bastante conhecido e não vamos recuperá-lo aqui; mas cabe apontar para o desfecho da peça, que apresenta o herói trágico cumprindo a pena que outrora havia lançado ao suposto responsável pelas desgraças que acometia a cidade de Tebas. Depois da catástrofe, na qual Jocasta se suicida e Édipo se autoflagela, tornando-se cego, vemos o herói lançar-se ao exílio, cumprindo, pois, o seu duplo destino, de cumprir a pena pelos erros que cometera e, ao mesmo tempo, constituindo-se como o herói que acaba por salvar Tebas da peste que a acometia.

Jean-Pierre Vernant transporta a leitura de *Édipo Rei* para o momento histórico de que surge, procurando construir uma hermenêutica coerente como a cultura da cidade grega na qual Sófocles estava inserido. Vernant (2014) explora o sentido político do exílio da personagem Édipo, associando-o a duas instituições sociais da pólis grega, a saber, o *ostracismo* e o *pharmakós*. Estas duas instituições sociais serviam como dispositivos de exclusão da cidade dos indivíduos indesejáveis, com vistas à preservação da própria “saúde” da pólis. O *ostracismo* era o exílio aplicado ao *týrannos*, homem que extrapolava sua justa medida, colocando-se acima da condição que julgava ou devia ocupar. A partir

3. A edição brasileira, da Editora Unesp, reproduz a imagem utilizada na edição americana, editada pela Blackwell Publishing (cf. Eagleton, 2013).

da *Política* de Aristóteles, Vernant nos explica que o ostracismo seria um dispositivo para livrar a cidade da figura do que chama de um *isotheos*, ou seja, de alguém que quer igualar-se a deus. Já o *pharmakós* constituiria um ritual típico das cidades gregas que tinham como princípio promover a expulsão dos males que acometiam a cidade. A cerimônia do *pharmakós* teria lugar no primeiro dia da festa das Targélias, momento no qual eram escolhidas pessoas do povo, os *pharmakoí*, que representavam as impurezas de que a pólis deveria se ver livre. Antes de serem expulsas da pólis, tais pessoas desfilavam em procissão pelas ruas e a expulsão de tais indivíduos representava a expurgação dos males da cidade. Segundo nos explica Vernant (2014), a tragédia de Édipo encerraria em sua narrativa tanto os sentidos da representação do ritual de expulsão dos *pharmakoí* quanto a instituição do ostracismo. Essa ambiguidade seria, pois, constitutiva do caráter problemático do herói trágico, encarnado por Édipo:

Rei-divino-pharmakós: tais são, portanto, as duas faces de Édipo, que lhe conferem seu aspecto de enigma, reunindo nele, como uma fórmula de duplo sentido, duas figuras que são o inverso uma da outra. A essa inversão na natureza de Édipo, Sófocles empresta um alcance geral: o herói é o modelo da condição humana. Mas a polaridade entre o rei e o bode expiatório (polaridade que a tragédia situa no próprio seio da personagem edipiana) Sófocles não teve de inventá-la. Estava inscrita na prática religiosa e no pensamento social dos gregos. O poeta apenas lhe emprestou uma significação nova, fazendo dela o símbolo do homem e de sua ambiguidade fundamental. Se Sófocles escolhe o par *týrannos* e *pharmakós*, para ilustrar isso que nós chamamos o tema da reviravolta, é porque na sua oposição essas duas personagens aparecem simétricas e, em certos aspectos, permutáveis. Um e outro se apresentam como indivíduos responsáveis pela saúde coletiva do grupo. [...] Quando Atenas funda o ostracismo, cria uma instituição cujo papel é simétrico e inverso ao ritual das Targélias. Na pessoa do ostracizado, a cidade expulsa o que nela existe de muito elevado e encarna o mal que pode vir do alto. Na pessoa do *pharmakós*, expulsa o que ela comporta de mais vil e que encarna o mal que a ameaça por baixo. Por esta rejeição dupla e complementar delimita-se a si mesma a relação a um além e a um aquém. Ela toma a medida própria do humano em oposição, de um lado, ao divino e ao heroico, de outro, ao bestial e ao monstruoso. O que a cidade realiza assim espontaneamente no jogo de suas instituições, Aristóteles exprime de maneira plenamente consciente e refletida na sua teoria política. O homem, escreve ele, é por natureza um animal político; aquele, então, que se encontra por natureza *ápolis* é ou *phaúlos*, um ser desprezível, um sub-homem, ou acima da humanidade, mais poderoso que o homem. (Vernant, 2014, pp. 91-92)

O gênero trágico, surgido alguns séculos depois do épico e, em específico, a tragédia *Édipo Rei*, aproxima mais a representação do homem real, do homem possível, daquele homem que tem de prestar contas com os seus “demônios”, que tem de se ver diante da característica que é intrinsecamente humana, aquela que revela a sua falibilidade. Em certo sentido, portanto, a tragédia é mais realista do que a épica, pois mostra o homem na condição daquele que se reconhece vítima de suas próprias falhas e mazelas.

Jean-Pierre Vernant extrai um sentido transistórico para o sujeito a partir do gênero trágico. Esse sentido configurará o que ele entende por sujeito trágico transistórico, ou seja, um modo de ser e de percepção do humano que transcende o momento histórico e social do surgimento do gênero e passa a caracterizar a própria noção de sujeito ocidental, encontrando equivalentes, inclusive, na cultura moderna. Dirá Vernant:

A tragédia tem, como matéria, a lenda heroica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora. Mas, no espaço do palco e no quadro da representação trágica, o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele se tornou um problema. O que era cantado como ideal de valor, pedra de toque da excelência, acha-se, no decorrer da ação e através do jogo dos diálogos, questionado diante do público; o debate, a interrogação de que o herói é doravante o objeto atingem, através de sua pessoa, o espectador do século V, o cidadão de Atenas democrática. Na perspectiva trágica, o homem e a ação humana se perfilam, não como realidades que poderíamos delimitar e definir, como essências à maneira dos filósofos do século seguinte, mas como problemas que não comportam resposta, enigmas cujo duplo sentido está sempre por decifrar. (Vernant, 2014, p. 215)

O sentido do transistórico do trágico mencionado por Vernant revela o homem ocidental como esse herói problemático⁴, que deve encarnar a sua ambiguidade, sua natureza ambivalente, como ser formado em vícios e virtudes. O drama antigo, diz Vernant, explora

os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo de forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Dessa forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside à ordem de nossas atividades de homem. (Vernant, 2014, p. 219)

O humano resulta do embate entre a imanência do cotidiano e a transcendência do dever, pautada pelos valores compartilhados e desejados, colocados em nossos horizontes como força humanizadora. Se quisermos ser humanos, não podemos jogar para debaixo do tapete aquilo que nos afasta do que é desejável; significa encararmos a nossa inumanidade, a nossa porção desumana, significa enxergarmo-nos como seres problemáticos, que, por nos reconhecermos assim, necessitamos transcender a essa condição. E aqui deve cair por terra qualquer tipo de maniqueísmo ou fundamentalismo. Se, por um lado, o homem se configura como um ser problemático, cindido, carente de sentido para a vida, por outro, vive e sobrevive porque tem em seu horizonte a possibilidade da busca por tal sentido. Se, ao mesmo tempo, nos vemos na condição de seres incompletos e falíveis, dotados de vícios, imperfeições e cometemos injustiças, por outro lado, só permanecemos em nossa humanidade quando colocamos em nosso horizonte a possibilidade de ultrapassamento de tal contingencialidade, guiando-nos por virtudes que possam nos conduzir a completar uma jornada que possa fazer algum sentido ético, individual e coletivo. É preciso que reconheçamos essa nossa condição trágica para que, mantendo um destino épico em nosso horizonte, possamos nos lançar menos ingenuamente ao nosso projeto humano possível.

4. Não é demasiado considerar que essa noção do homem ocidental como um ser problemático, como sujeito trágico transistórico encontra eco já na teorização que propõe Lukács acerca do herói do romance, que seria caracterizado como um sujeito problemático, em oposição ao herói épico. O romance seria, segundo Lukács, a resposta formal de um mundo em que a epopeia e seu herói já não são mais possíveis. O herói épico habita um mundo em que as respostas antecedem as perguntas, ao herói do romance, em contrapartida, só se colocam perguntas para as quais não traz respostas (Lukács, 2000).

Com o presente excuro, procuramos demonstrar que os gêneros e as formas artísticas e literárias vão muito além de ser meras convenções estéticas; para além disso, configuram-se como formas de expressão do humano. Entender o sentido humanizador da literatura e da arte em geral requer que compreendamos os sentidos das formas artísticas, daí a importância de uma hermenêutica dos gêneros, tal como a que aqui se ensaiou. Isto posto, tomando como pressuposto o que nos ensina Paul Ricoeur (1994, p. 15), ao considerar que “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo” e que “em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”, é coerente considerarmos que a nossa humanidade se constitui no tecer da intriga dos eventos de nossa vida, uma vez que a forma narrativa que damos a nossa temporalidade humana se constitui, sobretudo, como uma espécie de resposta ética pela via estética e, quanto a isso, a arte e a literatura talvez tenham muito mais a nos ensinar do que a ciência.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.
- BARTHES, R. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo, Edições Paulinas, 1982.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2012.
- EAGLETON, T. *Doce Violência: A Ideia do Trágico*. São Paulo, Editora Unesp, 2013.
- GAGNEBIN, J. M. *Homero e a Dialética do Esclarecimento. Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.
- GALLIAN, D. *É Próprio do Humano: Uma Odisseia do Autoconhecimento e da Autorrealização em 12 Lições*. Rio de Janeiro, Record, 2022.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Editora Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- RIKOEUR, P. *Tempo e Narrativa I*. Campinas, Papirus, 1994.
- VERNANT, J.-P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2014.

Por Que não Ter Medo da Convenção: Poética e Retórica

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
Marcelo Lachat

Nos estudos literários de nossa atualidade, a pesquisa sobre poética e retórica aparece restrita a uma parcela reduzida de interessados. Poesia, os alunos de graduação dos cursos de Letras leem, pois essa matéria consta em alguns programas de disciplinas obrigatórias e, para embasar tais leituras, o ensino conta com apontamentos sobre arte poética. Relatos de experiência dessas leituras não raro exprimem dificuldades de compreensão do texto poético ou de hábito limitado quanto à fruição de poemas. Não obstante, correntemente tais relatos estudantis atestam mudança de opinião no que concerne à leitura de poemas em exercícios de interpretação textual, bem como depoimentos de apreciação das leituras após inicial falta de empatia. Quase sempre a poesia conquista os corações dos graduandos. Conhecimentos globais sobre o fazer poético costumam colaborar para as interpretações fluírem, em que pese serem ministrados, em média, em escala muito abaixo do indicado para melhor aproveitamento da matéria.

Na interface da pós-graduação dos programas em Letras, a presença de projetos de pesquisa em poética é mais estrita. Na verdade, estudos sistemáticos de arte poética aparecem diluídos em áreas mais gerais, comumente em programas de teoria literária, literatura comparada, e mesmo em grades curriculares definidas a partir das nacionalidades das línguas de origem, como estudos lusófonos, anglófonos, francófonos etc. Compor hoje uma linha de pesquisa (somente) em arte poética, por exemplo, geraria estranhamento já a partir do nome da coisa.

No entanto, a arte da composição da poesia já teve seus tempos de valor, e eles não foram poucos. A bem da verdade, seu prestígio sobe e desce na gangorra da glória dos saberes no decurso dos séculos, e mesmo dos milênios. Tomada como a primeira lição a instruir os homens, a mais antiga filosofia, reconhece-se poesia desde os primórdios do entendimento da linguagem. A primeira sistematização dos conhecimentos sobre o discurso poético, todavia, surge no Ocidente no século IV a.C. com a obra *Arte Poética*, de Aristóteles, que nos chegou fragmentada, além de ter caráter propedêutico. É provável que se trate de apontamentos para serem complementados pelo professor em sala de aula. A essa altura, contudo, o modo melífluo, melódico ou divertido de contar histórias e pintar

imagens havia já conquistado corações e mentes, e conhecer o fazer poético acompanha a poesia como demanda do saber.

Poesia, desde sempre, é um discurso especial, que se diferencia de todos os outros, seja o discurso que orienta a ordem social, com as falas do dia a dia, sejam os glorificados discursos filosóficos dos mundos antigos, como os da *ágora* grega, que emprenha nosso imaginário quando ficcionalizamos coretos apinhados de gente com os olhares deslumbrados diante da sapiência de mentes sofisticadas como as de Sócrates e Platão. Pois poesia veio antes da filosofia! Somente ela possui um verossímil próprio, uma espécie de salvo-conduto que permite criar inconsistências inteligíveis e bizarrices que, ainda assim, ensinam algo a quem a lê ou escuta. Somente nela estrelas podem cair para cima e o ar ser cortado por lâmina e isso ainda fazer sentido e divertir o leitor. Conhecer como funcionava essa máquina do discurso era um corolário. Surgiram nessa esteira tratados, diálogos, discursos vários para dizer o que ela era, o que não era; como deveria ser mais bem escrita, mais bem falada; quais qualidades o poeta deveria perseguir, quais defeitos evitar; com que discursos a poesia se aparentava; e quais as autoridades do fazer poético. Surgiram assim as artes poéticas ou técnicas de composição do discurso da poesia. Um completavam as lacunas deixadas pelas outras e ocasionalmente até se contradiziam em artigos menos relevantes.

A “poética” desse modo entendida como um fazer específico da linguagem constituiu um discurso cujo estudo possuía uma técnica. Tal conhecimento granjeou sempre prestígio perante o conjunto dos saberes da linguagem: filosofia, gramática, retórica. A depender do momento histórico, do lugar de produção de textos fundadores ou fundamentais, por exemplo, uma abadia onde religiosos eruditos contribuíram com um texto sobre arte da poesia, a depender de um fator singular como a publicação de um livro decisivo, a poética se transformou em signo de excelência nas letras. Com a montagem das instituições do saber, nomeadamente a universidade e a academia, tendo a arte poética sido doravante considerada uma disciplina, viu-se incorporada a outras artes, como a gramática; viu-se acoplada à oratória; viu-se dividida com a retórica. No decurso de séculos, aqui genericamente sintetizados, foi subsumida nesses termos em conformidade com algumas conjunturas históricas. A poética, como a personagem Ismália, “estava perto do céu, Estava longe do mar”... Ao passo que a poesia pairava sobre todos os reveses disciplinares e contingenciais de modo pleno, pois sempre significou um modo superior de expressão das coisas a que o ser humano atribui relevância.

Na universidade como a conhecemos em nossa atualidade, estudos de poética têm progressivamente ficado restritos a pequenos grupos de pesquisa, e permanecem em posição ancilar às áreas do saber e matérias que mais despertam o interesse de estudiosos, por sua vez cada vez menor quanto às ciências humanas e letras. Ainda assim, a poética resiste e há sempre um punhado de gente que se debruça sobre versos, sons, imagens, sonetos e ideogramas.

Com a arte retórica as coisas se deram de modo parecido, mas nem tanto. A retórica surgiu de demandas deliberativas e pragmáticas, no universo do debate político e do discurso forense, embrenhada em litígios judicializados. O discurso retórico existe quando se encontra previsto nele um fim pragmático, com o objetivo de gerar uma persuasão em quem o ouve ou o lê. Ele também possui um verossímil que, entretanto, é

fortemente cingido por certa noção de decoro que o ampara. O senso de utilidade que o discurso retoricamente instruído possui é estranho à poesia, que pisa nos astros distraída, embora Horácio, na *Epístola aos Pisões*, recomende aos poetas que mesquem leite e proveito em seus poemas.

Na história das preceptivas retóricas, destacam-se nomes como Górgias, com seu *Elogio de Helena* e sua *Defesa de Palamedes*, e Platão, com seu diálogo intitulado justamente *Górgias*. Porém, é Aristóteles quem faz a primeira grande sistematização da arte retórica. Em seu tratado, o Estagirita define a retórica como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (Aristóteles, 1998b, pp. 47-48, 1355b) ou “a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada” (Aristóteles, 1998b, pp. 47-48, 1355b). Apesar de a preceptiva aristotélica propor uma clara diferenciação entre as artes poética e retórica, nas letras latinas elas se mostram mais fundidas, como se nota em Cícero, Horácio e Quintiliano.

As duas artes – poética e retórica – são tomadas como irmãs porque se alimentam uma das conquistas da outra, numa espécie de simbiose formal. A arte retórica reconhece nas obras de poesia sua realização perfeita, pois há poemas perfeitos, ou seja, feitos segundo a perfeição discursiva que a retórica ensina. Poetas são sempre autoridades nas artes retóricas. Por sua vez, eles aprendem a escrever boa poesia nos ensinamentos providos pela retórica. Na verdade, todos os que escrevem bem aprendem nela: historiadores, filósofos, pensadores, teólogos, oradores.

No mundo europeu cristianizado, a partir dos séculos XIV e XV, toda a riqueza dos conhecimentos de linguagem que a retórica orientava foi assimilada pelos pensadores e autores cristãos; daí se falar de certo “renascimento” da retórica, cujos efeitos perduraram até meados do século XVIII.

A história disciplinar da arte retórica mostra que também ela se viu compartilhada com as convencionais artes e disciplinas da linguagem: gramática, filosofia, lógica, ética, política, história, oratória. Nesse sentido, cabe recordar que, na chamada Idade Média, a retórica compunha, ao lado da gramática e da dialética (ou lógica), o *trivium* das sete artes liberais, sendo o *quadrivium* formado por música, aritmética, geometria e astronomia. Ademais, a partir do século XV e até o século XVIII, as letras seculares ou humanas (também denominadas “boas letras” ou “humanidades”) são associadas aos *studia humanitatis* de Cícero, englobando os estudos de retórica, gramática, poesia, história e filosofia moral, e se distinguem das letras divinas, que constituem propriamente a Sagrada Escritura.

No ambiente acadêmico universitário, nosso contemporâneo, porém, a retórica foi mais combatida que a poética. De modo que o estudo da retórica antiga, aquela que fora assimilada no universo cristianizado de autores mais próximos a nós, como poetas portugueses chamados de “clássicos” (um Camões, por exemplo), essa retórica velha foi rejeitada pela pesquisa acadêmica. Tal qual sua irmã poética, ela se deparou com a condição de ter de se adaptar aos novos tempos, burgueses e literários, sob pena de sumirem nas ruínas da história e irem para o museu da ciência, algo como a teoria dos humores na medicina. Daí as disciplinas retórica e poética se acomodarem, bem ou mal, aos programas de pesquisa acadêmicos, cujas linhas de investigação ostentam métodos e objetos distantes dos seus, pois elas nunca mais obtiveram seus prestígios históricos, nem

jamais reconquistaram seus nichos próprios no plano da divisão dos saberes. Assim, a retórica teve seu cabedal apropriado por outras disciplinas acadêmicas, como a linguística, que rapidamente se mostrou cátedra poderosa; ou pela estilística, ainda que esta tenha certo ar *démodé*. A retórica, como estudada atualmente em alguns círculos universitários, não corresponde à disciplina antiga aqui referida, pois a ordem social e política com que seus referentes se relacionam não correspondem à ordem social e às instituições que sustentavam aquela antiga organização de linguagem. Porém, sim, muitos de seus componentes sobreviveram e se fazem presentes no texto que hoje os mestres consideram bem escrito.

O que os poetas sabem bem é que coisas ditas naturais somente o são na medida precisa em que dependem e derivam das convenções do discurso poético e retórico. Poetas sabem que “naturalidade” no discurso resulta da aplicação de artifícios oriundos da convenção discursiva na qual ela é percebida, escrita e lida.

Todo discurso parte de convenções, pois sem elas não há comunicação. Convenções poéticas e retóricas, pactuadas entre interlocutores, são acordos sedimentados na cultura das letras. A partir, contudo, da apologia da ruptura instauradora da modernidade nas letras e artes, os leitores em geral, sobretudo os leitores jovens, não costumam ter empatia com o termo “convenção”. No entanto, no universo discursivo formado pelas artes da linguagem, convenções são patrimônio de tópicos poéticas e retóricas, de onde os autores retiram suas histórias feéricas, como se se tratasse de uma imensa arca de ficção; ou de um ingente instrumento musical, de onde os músicos “tiram um som” quando se põem a tocar.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio e introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 5. ed., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998a. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia)
- _____. *Retórica*. Trad. e notas de Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998b. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia)
- BARTHES, R. “A Retórica Antiga”. In: *Pesquisas de Retórica*. Trad. Leda Pinto Maíra Iruzu. Petrópolis, Vozes, 1975, pp. 147-221.
- CASTRO, A. P. de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal: Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CÍCERO. *Orator – Brutus*. Harvard, Loeb Classical Library, 1997.
- _____. *De Oratore*. Londres/Cambridge, MA, William Heinemann/Harvard University Press, 1967.
- CIRURGIÃO, A. *Novas Leituras de Clássicos Portugueses*. Lisboa, Colibri, 1997.
- CURTÍUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.

- FREIRE, F. J. (Candido Lusitano). *Arte Poetica, ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral, e de Todas as Suas Especies Principaes, Tratadas com Juizo Critico*. 2. ed., Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- GRACIÁN, B. *Obras Completas*. Madri, Espasa Calpe, 2001.
- HALICARNASSO, D. de. *Tratado da Imitação*. Lisboa, Inic/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986. (Biblioteca Euphrosyne-1)
- HANSEN, J. A. “Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso”. *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 33, jul./dez. 2013, pp. 11-46.
- _____. “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, n. 2, 2001, pp. 10-66.
- _____. “Retórica da Agudeza”. *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4, pp. 317-342, 2000.
- _____. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989.
- _____. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Atual, 1986. (Série Documentos)
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Trad., introdução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Livraria Clássica, s.d. (Coleção bilíngue)
- KRISTELLER, P. *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*. Lisboa, Edições 70, 1990. (Coleção Perfil, 9)
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. Raúl Miguel Rosado Fernandes, 4. ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____. *Manual de Retórica Literaria*. (Fundamentos de una Ciencia de la Literatura). Versión J. P. Riesco. Madri, Editorial Gredos, 1975.
- LEITÃO FERREIRA, F. *Nova Arte de Conceitos*. 2 tomos. Lisboa Occidental, Antonio Pedrozo Galram, 1718 e 1721.
- LOBO, F. R. *Corte na Aldeia e Noites de Inverno*. Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. 2. ed., Sá da Costa, Lisboa, 1959.
- NUNES, P. *Arte Poetica, e da Pintura, y Symmetria, com Principios da Perspectiva*. Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1615.
- PÉCORA, A. *Teatro do Sacramento: A Unidade Teológico-Retórico-Política dos Sermões de Antonio Vieira*. Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Edusp, 2008a.
- _____. *Máquina de Gêneros: Novamente Descoberta e Aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. 2. ed., Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Edusp, 2008b, 2018.
- PÉCORA, A. (org.). *Poesia Seiscentista – Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo, Hedra, 2002.
- PEREIRA, B F. *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento*. Lisboa, IN-CM, 2012.
- QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. 4 tomos. Edição em latim e português. Trad., apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas, Editora da Unicamp, 2015-2016.

- REBELO, Luís de Sousa. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- RETÓRICA A HERÊNIO. Trad. e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo, Hedra, 2005.
- SOUZA, R. A. de. *Formação da Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro/Niterói, Ao Livro Técnico/EDUFF, 1987.
- TEIXEIRA, I. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo, Edusp, 1999.
- VIEIRA, P. A. *Obra Completa*. 30 vols. São Paulo, Edições Loyola, 2014-2016.

Vicissitudes da Verossimilhança na Poesia, na História e no Presente

Markus Lasch¹

Nathan dos Reis Penteado da Cunha Melo

Nosso objetivo neste capítulo será tecer uma pequena reflexão acerca do fenômeno da verossimilhança e de suas ambiguidades, tentando compreender como seus usos, efeitos e limites diferenciam-se dentro do discurso historiográfico e do discurso poético, e tentando entender o seu lastro subjetivo no presente. Para tanto, nos apoiaremos em dois pontos: o primeiro é sua base em Aristóteles, nos textos da *Poética* e da *Retórica*; o segundo diz respeito à reflexão sobre a *mimesis*² que vem sendo desenvolvida pelo teórico brasileiro Luiz Costa Lima.

Começamos por lembrar como a verossimilhança era concebida pelo pensador grego a partir do seu emprego da ideia de verossímil (*eikós*), para argumentar sobre o terreno sempre nebuloso das origens da poesia. É curioso que o termo apareça na *Poética* pela primeira vez quando Aristóteles tenta explicar-nos as origens da arte poética. Como se sabe, para ele, a poesia teria duas causas naturais: a mimese é inata aos seres humanos (que recorrem a ela “para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem”) e lhes proporciona prazer (Aristóteles, 2017, p. 57, 1448b5ss.). Depois dessas constatações de ordem mais empírica, o filósofo estagirita passa a fazer suposições de ordem histórica acerca da origem da poesia com base em improvisações miméticas, melódicas e rítmicas (relacionadas à métrica) por parte daqueles “naturalmente mais bem dotados para esse fim” (Aristóteles, 2017, p. 59, 1448b23); e, para justificar o desenvolvimento dos dois tipos de poeta e de poesia com base na distinção entre o caráter mais ou menos elevado de uns e de outros, utiliza o caso de Homero como prova de que, de fato, as coisas poderiam ter acontecido desta maneira:

[...] de um lado, os mais elevados mimetizavam as belas ações e aquelas dos homens que agem desse modo; de outro, os menos elevados mimetizavam as ações infames, compondo, em primeiro lugar, difamações [invectivas]; enquanto aqueles outros, hinos e elogios.

1. Bolsista do CNPq – Brasil (processo 306242/2021-4).

2. Procuramos diferenciar a *mimese* aristotélica (opção adotada pelo tradutor Paulo Pinheiro), da *mimesis*, tal como repensada por Luiz Costa Lima.

De fato, antes de Homero não temos como citar quem tenha composto poemas desse tipo, *mas é verossímil [eikós] que muitos assim o tenham feito*; a partir de Homero, *isso se torna possível*, começando com o *Margites* do próprio Homero e com outros poemas do mesmo gênero. (Aristóteles, 2017, p. 59, 1448b20-29, grifos nossos)

Da utilização de *eikós* na passagem acima, podemos depreender que: (a) o que Aristóteles entende como verossímil aqui funciona como uma espécie de cimento entre fatos particulares e especulações de ordem geral, estabelecendo uma lógica de causalidade do provável por meio da relação estabelecida entre os fatos de que dispõe o filósofo (poderíamos reformular a passagem da seguinte maneira: como não dispomos de informações a respeito de qualquer outro poeta que tenha composto poemas tratando de ações infames antes de Homero e havendo ele começado pela mimese das belas ações de homens virtuosos – *Iliada*, *Odisseia* – para, em seguida, passar à mimese das ações infames de homens inferiores – *Margites* –, *é provável/verossímil que outros assim o tenham feito*, pois se é verdadeiro para o caso homérico, pode ser também para outros); (b) a área de atuação do verossímil não se restringe, portanto, à arte poética, sendo para Aristóteles antes um instrumento retórico de persuasão a partir da probabilidade de que tais acontecimentos de fato tenham ocorrido da forma como se supõe terem ocorrido.

Efetivamente, outra tradução possível para *eikós* é probabilidade e, na *Retórica*, ao lado dos sinais (*sēmeia*), a verossimilhança é entendida pelo filósofo como uma das matérias-primas a partir das quais se formam os entimemas. Aristóteles assim define probabilidade/verossimilhança e sinais:

Com efeito, probabilidade é o que geralmente acontece, mas não absolutamente, como alguns definem; antes versa sobre coisas que podem ser de outra maneira, e relaciona-se no que concerne ao provável como o universal se relaciona com o particular. Quanto aos sinais, uns apresentam uma relação do particular para o universal, outros uma relação do universal para o particular. Destes sinais, os necessários são *argumentos irrefutáveis*, e os não necessários não têm nome peculiar que traduza a diferença. (Aristóteles, 2015, p. 66, 1357a-b)

Ora, se considerarmos que os sinais necessários constituem argumentos irrefutáveis, indicando uma certeza, a utilização de sinais não necessários como argumentos leva forçosamente a uma conclusão somente provável (pois é refutável), construída a partir do estabelecimento da probabilidade de uma relação entre os sinais de que dispõe o orador. Note-se que, na passagem transcrita anteriormente, o que está em jogo como prova é justamente o tipo de sinal que estabelece uma relação entre o particular (o sinal, exemplo ou prova: no caso, o caso de Homero) e o universal (o desenvolvimento de uma poesia de caráter elevado para uma de caráter inferior) que não é necessária: “antes versa sobre coisas que podem ser [ou ter sido] de outra maneira”, sendo porém “o que geralmente acontece” (Aristóteles, 2015, p. 66) – ainda mais se considerarmos que os desenvolvimentos da tragédia e da comédia, comentados logo em seguida por Aristóteles na *Poética* (cf. Aristóteles, 2017, p. 61, 1449a1-15), ilustrariam o mesmo movimento, de uma poesia que mimetiza homens e ações de caráter elevado a uma que mimetiza homens e ações de caráter inferior. Ou seja, a partir da probabilidade de uma relação entre os argumentos estabelece-se a probabilidade de um fato. Podemos, portanto, reconhecer que no pensamento aristotélico já se indica que a verossimilhança atua em

pelo menos duas dimensões: a primeira, mais ampla, enquanto probabilidade de um fato, aponta para uma semelhança com eventos externos ao discurso que se tomam por verdade por geralmente acontecerem, “mas não absolutamente” (Aristóteles, 2015, p. 66, 1357a-b), e que, para serem compreendidos como possivelmente verdadeiros, dependem da experiência comum dos espectadores para que estabeleçam uma relação que vai do universal ao particular; a segunda dimensão, mais estreita, enquanto probabilidade de uma relação entre sinais refutáveis, aponta para dentro do discurso ao contar com a força de coerência interna entre os argumentos que o compõem para ser tomada como se fosse verdade por parte do espectador, levando-o a concretizar uma relação que vai do particular ao universal.

Vejamus como Aristóteles compreende a verossimilhança na tragédia, pois que ela será determinante para sua visão a respeito da extensão adequada das tragédias, a partir da relação do universal com o particular, para articular a unidade da ação. Recordemos a definição que o estagirita propunha para a tragédia: “É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narrativa, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções” (Aristóteles, 2017, pp. 71-73, 1449b20-30).

Da forma como Aristóteles discrimina os componentes do fenômeno ainda no mesmo capítulo, a tragédia tem seis partes, “a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia” (Aristóteles, 2017, p. 77, 1450a5-10). Para o filósofo, entretanto, a importância relativa de cada uma das partes é desigual no que diz respeito à finalidade catártica da tragédia, “e a finalidade é, de tudo, o que mais importa” (Aristóteles, 2017, p. 81, 1450a20-25). Nesse sentido, o enredo (*mûthos*) é aquilo que mais importa, “o enredo é o princípio, como que a alma da tragédia” (Aristóteles, 2017, p. 83, 1450a35-1450b). Ao tratar dos princípios fundamentais do enredo trágico, tentando estabelecer a extensão adequada da tragédia, a verossimilhança ou a necessidade serão consideradas os fatores determinantes da unidade da ação (o enredo trágico deve ser um todo, com começo, meio e fim):

Segundo o limite que se ajusta à própria natureza do fato descrito, desde que mantida a clareza do conjunto, o mais longo é sempre o mais belo quanto à extensão. Para fixar uma regra simples, podemos dizer que a extensão na qual se pode expressar a passagem da adversidade à prosperidade ou da prosperidade à adversidade em uma sequência de acontecimentos que se mantêm unidos segundo a verossimilhança ou a necessidade nos fornece um parâmetro satisfatório para a extensão. (Aristóteles, 2017, p. 93, 1451a5-15)

A extensão da tragédia deve ser tal que, ajustando-se aos limites do fato descrito, não se comprometa “a clareza do conjunto”, que, por sua vez, enquanto sequência de acontecimentos que levam os caracteres de uma situação adversa a uma situação próspera ou vice-versa, devem estar “unidos segundo a verossimilhança ou a necessidade”. Conquanto Aristóteles manifeste preferência pelos enredos mais longos, considera que se forem longos demais podem prejudicar a visão do todo, ficando somente uma impressão episódica por não ser possível ao espectador ter uma visão do enredo como um todo:

“Segue-se que tal como os corpos e os seres viventes devem ter certa extensão, e esta apreensível num único espectro da visão, assim também os enredos devem possuir certa extensão, e esta bem apreensível pela memória” (Aristóteles, 2017, p. 93, 1451a1-5). Mas isso não quer dizer que a extensão seja fundamentalmente determinante para a unidade da ação. Aristóteles é bastante insistente neste ponto: a unidade do enredo trágico não depende nem necessariamente da extensão; nem necessariamente da apresentação de um único personagem, “pois há muitos e variados acontecimentos, reunidos em torno de um só herói, que não constituem qualquer unidade” (Aristóteles, 2017, pp. 93-95, 1451a15-20); devendo, antes, ser constituída a partir da probabilidade ou da necessidade segundo as quais os acontecimentos, partes do enredo, mantêm-se conectados, constituindo tal totalidade compreensível:

Assim, tal como em outras artes miméticas, é necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo. De fato, aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo. (Aristóteles, 2017, p. 95, 1451a30-35)

Ao tratar mais adiante da poesia épica, Aristóteles notará como a existência de uma ação única é importante para distinguir a maneira de compor os enredos poéticos e os relatos históricos. Enquanto estes devem manifestar “um tempo uno, e nele todos os acontecimentos que sucederam a um indivíduo ou a muitos, sendo que cada acontecimento mantém com os outros uma relação de causalidade”; aqueles devem compor seus enredos “dramaticamente e em torno de uma ação una, formando um todo e estendendo-se até seu termo, tendo começo, meio e fim, para que como um ser vivo uno e formando um todo, ela [a mimese] produza o prazer que é próprio a esse gênero de poesia” (Aristóteles, 2017, p. 185, 1959a15-25).

Porém, a distinção fundamental para Aristóteles, e que nos permitirá compreender o sentido do recurso à verossimilhança dentro dos relatos históricos (ou seja, tal como ele próprio o utilizara na passagem sobre as origens da poesia) e dentro do discurso dos poetas, é aquela que diz respeito à natureza dos fatos trabalhados pelo poeta e pelo historiador: “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade” (Aristóteles, 2017, pp. 95-97, 1451a35-40). O que distinguiria poetas de historiadores não seria o fato de descreverem ações e eventos em verso ou em prosa, mas o fato de que o ponto de referência dos discursos de ambos diverge: “porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido” (Aristóteles, 2017, p. 97, 1451b ss.). Na medida em que o historiador deve ater-se sempre ao horizonte dos eventos sucedidos em determinada unidade temporal, é obrigado a restringir o papel da verossimilhança em seu discurso, apelando para ela somente na falta de dados empíricos que sustentem seus argumentos. Ao passo que o poeta, por seu discurso não ter como lastro a facticidade dos acontecimentos narrados, depende da verossimilhança ou da necessidade como os principais recursos para sustentar a unidade de seus relatos. Como encontra terreno fértil dentro do discurso poético, a verossimilhança adquire relativa

autonomia de ação diante do mundo factual, fortalecendo os efeitos da coerência interna dos relatos poéticos, pois, ao desobrigar-se o poeta de relatar aquilo que de fato aconteceu, resta-lhe a potencialidade de organizar os acontecimentos de acordo com o que poderia ter ocorrido, mobilizando tanto mais o pavor e a compaixão dos espectadores quanto mais a organização particular dos acontecimentos lhes faz *parecer* verdadeiros, o que potencializa seu efeito catártico. Ao pressupor uma relação ambígua com o mundo factual, essa mobilização torna-se mais efetiva ao abrir espaço para que o espectador se identifique, através do raciocínio, com os destinos mimetizados.

Portanto, se, por um lado, a verossimilhança terá um papel restrito no relato do historiador, porque ele se limita a estipular verossimilhanças/probabilidades de acordo com aquilo que aconteceu (aporia fundamental do discurso histórico) para estabelecer causalidades entre os acontecimentos de um tempo específico, dirimindo as dúvidas sobre o sucedido e esforçando-se, para tal efeito, por apresentar as evidências que sustentam seus argumentos; por outro lado, no discurso do poeta, a verossimilhança nutre-se da relação ambígua com o mundo factual para fortalecer a unidade do enredo:

[...] o poeta deve ser antes o artífice de enredos do que de versos, pois é poeta em virtude da mimese e porque elabora a mimese de ações. Então, mesmo quando compõe em função de eventos que de fato ocorreram, nem por isso é menos poeta; pois nada impede que certos eventos, tendo de fato ocorrido, sejam de tal natureza que é verossímil [e possível] que tenham ocorrido: por isso mesmo, o autor de tais composições é poeta. (Aristóteles, 2017, pp. 99-101, 1451b25-30)

Ao suspender o vínculo direto com a possibilidade factual dos acontecimentos, o poeta antes amplifica a sua capacidade de proporcionar o efeito da catarse, fim último da atividade mimética trágica. Artífice de enredos, o poeta move os ânimos dos espectadores por meio das reviravoltas (passagens da adversidade à prosperidade e da prosperidade à adversidade) e reconhecimentos – “modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade” (Aristóteles, 2017, pp. 105-107, 1452a30-35) –, que causam maior assombro justamente por se darem contra a expectativa comum (que, por sua vez, é baseada tanto naquilo que de fato aconteceu quanto no que acontece geralmente). Para Aristóteles, esses enredos seriam os mais belos e tanto mais belos quanto menos aparentassem ser fruto do mero acaso, mas de uma articulação lógica dos fatos de tal maneira que até o mais improvável *pareça* provável. O que significa que a verossimilhança tem sua potência ampliada através da mimese poética:

Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos: de fato, o assombro terá maior efeito nesse caso do que se surgisse espontaneamente ou em função do acaso; pois, mesmo entre os acontecimentos que são considerados frutos do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente – como ocorreu com a estátua de Mítis, em Argos, tomada como a causa da morte daquele que matou o próprio Mítis, caindo-lhe sobre a cabeça quando este a contemplava –, pois tal conjunto de fatos não parece ocorrer por acaso. (Aristóteles, 2017, pp. 101-103, 1452a1-10)

Enquanto o verossímil da história é preso ao factual e, portanto, sempre limitado a tomar os casos particulares como evidências passíveis de serem apresentadas em favor dos argumentos de ordem mais geral por parte do historiador (ou seja, o verossímil atua na história sempre no sentido do particular para o universal), o poeta, ao articular mesmo o evento mais absurdo de maneira plausível (sendo tanto mais eficaz quanto menos tiver a aparência do acaso), produz um efeito verossímil diferente daquele do historiador e que o aproximaria do filósofo. Quer dizer, o poeta faz o caminho inverso ao do historiador, ao articular as particularidades de seus relatos a uma potência de universalidade (enquanto aquilo que geralmente acontece) que não pode se realizar de fato, favorecendo a força de coerência interna do relato poético, sem que isso implique uma relação necessária com o factual, pois retira sua potência da própria sombra de dúvida das aparências. O prazer que derivamos da história da morte do assassino de Mítis vem justamente da dúvida que paira sobre o sentido do relato: qualquer afirmação a seu respeito será sempre e só provavelmente verdadeira “pois tal conjunto de fatos não parece ocorrer por acaso”. Ao passo que, para atingir o seu objetivo discursivo, ao historiador que pretendesse se debruçar sobre a história do assassino e seu desfecho trágico competiria reunir as evidências que explicitassem as verdadeiras causas particulares dos eventos que levaram a tal fim, estabelecendo por meio de seu discurso um sentido particular e preciso para os acontecimentos; para o poeta, o encadeamento verossímil ou necessário dos acontecimentos potencializa a construção/disposição do enredo enquanto articulação mobilizadora dos ânimos de seus espectadores, sendo tanto mais efetiva quanto mais deixa espaço para agirem os sentimentos de pavor e compaixão. A diferença entre a verossimilhança no discurso do historiador e no discurso do poeta se relaciona, portanto, à referência ao particular ou ao universal como base dos acontecimentos narrados:

Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança ou a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens. Particular é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (Aristóteles, 2017, p. 97, 1451b5-10)

Como pudemos observar, o espectro de atuação da verossimilhança não se restringe ao domínio do discurso poético, sendo antes artifício retórico bem conhecido, bem teorizado e bem utilizado por Aristóteles. Ao tratar na *Retórica* do uso de entimemas aparentes – isto é, argumentos que, sem serem verdadeiros, parecem que são –, o filósofo a reconhece como um dos lugares-comuns (*tópoi*) da argumentação retórica sobre o possível e o impossível:

[...] tal como na erística, do fato de se poder considerar uma coisa absolutamente e não absolutamente, mas só em relação a uma coisa, resulta um silogismo aparente. Por exemplo, na dialética, afirmar que o não ser existe, porque o não ser é não ser; e que o desconhecido é objeto de conhecimento, porque o incognoscível, enquanto incognoscível, constitui objeto de conhecimento científico. Assim também, na retórica, há um entimema aparente do não absolutamente provável, mas do provável em relação a algo. Esta probabilidade não é universal, como também diz Ágaton: //“Bem se poderia dizer que o único provável é que/ aos mortais aconteçam muitas coisas improváveis.”// De fato, o que está à margem da

probabilidade produz-se, de tal maneira que também é provável o que está fora da probabilidade. Se assim é, o improvável será provável, mas não em absoluto. (Aristóteles, 2015, p. 175, 1402a)

Entretanto, a verossimilhança é um efeito percebido diferentemente em situações discursivas diferentes. Como ressalta Aristóteles a respeito de sua articulação na tragédia:

É evidente que também precisamos nos servir das mesmas formas na organização dos fatos [da tragédia]; por exemplo, quando devemos suscitar os efeitos de compaixão, pavor, grandeza e verossimilhança. A única diferença é que no caso da tragédia esses efeitos devem aparecer sem explicação, enquanto no caso do discurso retórico eles devem ser suscitados pelo orador e constituídos em função do que se diz. Pois qual será a tarefa do orador se os efeitos requeridos fossem evidentes de per si e não pelo discurso? (Aristóteles, 2017, pp. 157-159, 1456b1-10)

Como o orador constitui seu discurso em função dos acontecimentos que se supõe terem ocorrido *a priori*, e, não sendo as relações entre eles “evidentes de per si”, deve, pois, por meio do discurso estabelecer relações de causalidade verossímeis entre eles para persuadir seu receptor: “A causa disso é que o possível determina a persuasão. Ora, as coisas que não ocorreram, nós ainda não acreditamos que sejam possíveis; as que ocorreram, é evidente que são possíveis, pois não teriam acontecido se fossem impossíveis” (Aristóteles, 2017, p. 99, 1451b15-20). O poeta, por sua vez, pode manipular livremente os acontecimentos (factuais ou não) com a condição de mantê-los unidos tal como seria possível que tivessem ocorrido por meio do mesmo tipo de raciocínio capcioso que consiste em supor um acontecimento a partir de outro consequente:

Foi sobretudo Homero quem ensinou os outros poetas a dizer, como se deve, mentiras. Refiro-me ao uso do falso raciocínio. Com efeito, os homens supõem que, quando de um fato ou acontecimento se subentende outro, a existência do consequente implica a existência do fato ou do acontecimento anterior, mas isso é falso. Eis por que, se o primeiro fato é falso, mas implica necessariamente outro fato ou outro acontecimento, é preciso acrescentar esse último, pois, sabendo que ele é verdadeiro, nossa mente, fazendo um falso raciocínio conclui que o primeiro também o é. [...]

Deve-se escolher, de preferência, o impossível que é verossímil ao possível não persuasivo; não se devem compor os argumentos com partes irracionais; acima de tudo, não deve haver nada de irracional. Se não for esse o caso, ele deve estar fora da intriga dramática – como no caso do Édipo, que não sabe como Laio morreu – e jamais no próprio drama [...]. (Aristóteles, 2017, pp. 193-195, 1460b15-30)

Se os acontecimentos forem persuasivos e, portanto, capazes de mobilizar os ânimos dos espectadores, é admissível mesmo o impossível. Note-se, porém, que Aristóteles não supõe que, dada a liberdade em relação aos fatos, tudo seja possível. O irracional deve ser evitado; quando isso não for possível, deve ser mantido fora da ação dramática. Para Aristóteles, parece inverossímil que Édipo não soubesse nada sobre a morte de seu antecessor, porém isso não afeta a lógica do enredo de Sófocles, pois a ação dramática de sua tragédia não apresenta toda a vida de Édipo, somente os acontecimentos mais pertinentes, dentro de determinada extensão, para suscitar o efeito trágico que se trama a partir do enlace e desenlace do enredo (desde a previsão do oráculo até a reviravolta e reconhecimento produzidos pelo mensageiro ao revelar a identidade de Édipo). Note-se ainda que, mesmo tratando-se de situações discursivas semelhantes como

a epopeia e a tragédia, a verossimilhança, tal como Aristóteles a concebe, atua diferentemente a depender dos meios utilizados para realizar a mimese poética, sendo fator determinante, por exemplo, para explicar a extensão e o caráter mais episódico das epopeias: diferentemente das tragédias, por não depender dos atores em cena (pois não contêm espetáculo e melopeia), na épica, aceita-se com maior facilidade a mimese de acontecimentos irracionais, podendo-se mimetizar acontecimentos simultâneos e estender-se além do que seria adequado para uma tragédia sem perder-se a unidade da ação.

Por causa de sua relação necessária com o factualmente ocorrido, o discurso historiográfico tenta restringir ao máximo a atuação da verossimilhança estrita (do universal ao particular) enquanto possibilidade não absoluta dos fatos. Com efeito, para dialogarmos com o pensamento de Luiz Costa Lima, o historiador dá preferência à formulação de certezas históricas, procurando, para tanto, construir para si mesmo instâncias de controle, preservação, verificação e discussão das fontes materiais que sustentam seus argumentos como forma de apagar a ficção externa que justifica sua existência enquanto discurso: a ficção baseada na aporia da verdade do que houve. Paradoxalmente, ao tentar produzir por meio de seu discurso uma semelhança que não seja somente aparente ou aproximativa com a verdade sobre o que houve, o historiador produz somente diferenças, particularidades que, pareçam ou não verdades, tomam-se como verdades porque teriam acontecido de fato e a partir das quais poderíamos fazer suposições sempre somente verossímeis/prováveis acerca de como outros fatos se deram, embora essas suposições sejam sempre refutáveis a partir da apresentação de novos dados (veja-se, por exemplo, o fato de que hoje se refuta que o *Margites* seja obra de Homero, bem como o fato de que a própria existência de Homero enquanto indivíduo é tida como problemática)³. O poeta, para seguirmos no diálogo com o pensamento contemporâneo, produz uma tensão entre semelhanças e diferenças: os fatos, tais como o poeta nos apresenta, são sempre artifícios poéticos, no limite, mentiras como as de Homero; e que, contudo, também não se prestam à refutação – pois não é esse seu jogo –, podendo, inclusive, parecer mais verossímeis quanto mais inverossímeis forem ou a despeito de sua inverossimilhança e ainda assim produzir prazer (e também conhecimento) através do assombro causado: “signo disso é que todos, quando narram, acrescentam algo com o propósito de agradecer” (Aristóteles, 2017, p. 193, 1460a15-20).

É claro que não queremos que o leitor nos acuse de, como diria M. Finley, partirmos “da premissa errada de supor que os gregos e os romanos consideravam o estudo e a escrita da história essencialmente como o fazemos” (Finley, 1985, p. 14, *apud* Costa Lima, 2006, p. 32). Infelizmente não teremos o espaço para debater aqui os problemas da historiografia antiga, na qual “a oralidade dominante no século V a.C. criava o problema insolúvel da ausência de suficientes fontes confiáveis” (Costa Lima, 2006, p. 32), nem suas diferenças em relação à nossa concepção de história, tributária da que se elabora desde finais do século XVII, baseada no confronto e na verificação da autenticidade das fontes. Nosso propósito até aqui foi somente o de notar que, a partir da questão da verossimilhança em Aristóteles, já encontramos subsídios para uma reflexão

3. Cf. n. 43 da tradução de Paulo Pinheiro da *Poética* e “The Invention of Homer”, de M. L. West.

contrastivo-comparativa entre o discurso historiográfico e o discurso poético. Venhamos, pois, a duas breves observações baseadas nas reflexões de Luiz Costa Lima, antes de nos debruçarmos, também a partir do teórico brasileiro, sobre o fundamento subjetivo no estoque de semelhanças estabelecido a partir do presente que a verossimilhança supõe. A primeira diz respeito às formulações do parágrafo anterior sobre a aporia da verdade enquanto ficção externa que sustenta o discurso historiográfico.

Notemos que, para Luiz Costa Lima, a ficção externa se diferencia da ficção interna na medida em que “sua meta pragmática é tão imediata e evidente quanto a sua manifestação” (Costa Lima, 2021, p. 264), não sendo definida por uma “finalidade sem fim” tal qual a presente nos produtos estritamente ficcionais: “Apesar disso, cabe-lhe o nome de ficcional porque, de fato, não se ampara em um lastro de verdade, embora no fundo de si seu agente pretenda falar a verdade” (Costa Lima, 2021, p. 264). Note-se, ainda, que enquanto experiência antropológica fundamental do ser humano, a escrita da história se enraíza na afirmação, no limite, indemonstrável da verdade dos fatos narrados, pois, em sua natureza discursiva, não se confunde com a história “crua” dos eventos aos quais se reporta. Como observa o autor: “[...] desde Heródoto e, sobretudo, Tucídides, a escrita da história tem por aporia a verdade do que houve. Se se lhe retira essa prerrogativa, ela perde a função. Torna-se por isso particularmente difícil ao historiador não considerar prova aporética o que resulta de suas ferramentas operacionais” (Costa Lima, 2006, p. 21).

Ao entendermos a aporia da história como o lastro de ficção que sustenta seu discurso, não estamos nos colocando numa posição extremada como a de Hayden White. Embora seja justo seu questionamento da historiografia enquanto construto narrativo, não podemos compreender a história como se derivasse da hermenêutica por causa dos modos pré-verbais ou pré-configuracionais que condicionam as “histórias possíveis” das quais se ocupa o historiador – modos que Reinhart Koselleck baseia nos pares: ter de morrer/poder matar; amigo/inimigo; dentro/fora (enquanto espacialidade histórica); opinião pública/segredo; senhor/escravo (cf. Costa Lima, 2006, pp. 132-134). O nosso intento, ao chamar atenção para a ficção externa da história, é simplesmente fazer coro com Costa Lima em sua compreensão de que:

[...] a presença de um lastro ficcional é inerente à forma discursiva, dela se isentando apenas na modalidade matemática. [...] Em seu lugar, ao uso verbal é inevitável a imotivação do signo, ou seja, a não coincidência entre ele e seu referente, com o que se impõe a margem do metafórico fraco ou forte, ao passo que [o] algarismo declara a correspondência convencionalmente estabelecida entre o número e uma coisa ou fenômeno. (Costa Lima, 2021, pp. 241-242)

A segunda observação diz respeito ao fato de que, como ressaltamos antes, em Aristóteles, já podemos perceber como a verossimilhança atua em dois sentidos diversos e contraditórios. Há uma verossimilhança externa (probabilidade de um fato) e mais universal, conquanto mais passiva, na medida em que depende de experiências comuns na relação do ser humano com a natureza – “Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança ou a necessidade” (Aristóteles, 2017, p. 97, 1451b5-10). E há uma verossimilhança interna (probabilidade de uma relação entre argumentos) que, conquanto estabelecida a partir de

situações particulares, aponta para a universalidade a partir da disposição dos argumentos ou da construção do enredo, sendo fortalecida a partir do falso raciocínio que sustenta argumentos/acontecimentos por meio da suposição de outros argumentos/acontecimentos que não necessariamente são verdadeiros. A verossimilhança interna tem um caráter mais ativo na medida em que supõe a identificação do espectador com a particularidade dos casos apresentados (o que se mostra sobretudo pelo efeito catártico produzido pelas tragédias), o que, no limite, alarga o território daquilo que se pode formular através do discurso poético – pois “Deve-se escolher, de preferência, o impossível que é verossímil ao possível não persuasivo” (Aristóteles, 2017, p. 195, 1460b25-30). Notá-lo é importante para percebermos que o verossímil também pode ser percebido em sua ambiguidade (interna x externa) dentro do discurso histórico. Como ressalta Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura*, na modernidade, a hostilidade dos pensadores ocidentais em relação aos relatos ficcionais levará ao enrijecimento da ideia de que os métodos de análise interna e externa seriam apropriados respectivamente à abordagem do ficcional e do historiográfico:

Junto com os moralistas e os defensores do mundo estabelecido, os historiadores reservarão para o discurso ficcional um modo de análise: a análise interna, i.e., que considerará exclusivamente os recursos da linguagem para a construção de uma fábula aceitável e verossímil [...]. Tal cuidado caberá ao filólogo – que se incorporará ao que era tarefa do retórico e, progressivamente, o substituirá –, sem nenhuma preocupação direta com a questão da verdade. Em troca, à escrita da história se reserva o método oposto, o externo, i.e., que considerará o relato historiográfico tendo como guia o seu referente, i.e., o contexto de que o relato tratará. (Costa Lima, 2006, p. 118)

Entretanto, como Costa Lima nota em seguida, se há uma parcela de acerto no fundamento dessa divisão metodológica, correm-se certos riscos imediatos:

À medida que a escrita da história procura construir um aparato analítico explicativo da história crua, caótica e irracional (Koselleck), sua comprovação depende tanto de seu exame contrastivo com outros aparatos explicativos como, mais diretamente, de seu apoio na referencialidade contextual. É claro que a referencialidade bruta e pontual não é suficiente para abonar ou negar uma explicação historiográfica. De toda maneira, é nessa direção que se encaminha seu exame. Do mesmo modo, à medida que o ficcional se liberta, e nunca o será de todo, dos mecanismos de controle, e nunca pretende dizer a verdade do que foi, seu critério de apreciação fundamental concerne à sua construção verbal. Mas o acerto de princípio das duas abordagens apresenta riscos também imediatos: também para a escrita da história, o descaso da construção verbal a que é correlato o elogio do estilo como uma prenda extra. Não se trata de que assim se desconsidera a dimensão estética da historiografia (!), mas sim de que, tomando a linguagem como mera transparência para o registro de conteúdos, o analista da historiografia ou o próprio historiógrafo não se preparam para perceber como a composição dos eventos e a função assegurada a instituições e planos de análise (econômica, política, sociopsicológica etc.) afetam a própria constituição do objeto historiográfico. Por outro lado, para a análise do ficcional, a pura análise interna – mais comumente confundida com a imanente – corre o risco de, sob a justificativa de exorcizar o que Barthes chamara “l’effet de réel”, deixar de compreender o texto ficcional como resposta, por certo oblíqua, a uma certa configuração do real. (Costa Lima, 2006, p. 119)

Quanto às diferenças entre a formulação de verossimilhanças no discurso poético e na historiografia, teremos que nos contentar com essas afirmações gerais e incipientes. Vejamos agora como se dá a relação da verossimilhança com a subjetividade.

A tônica da reflexão de Luiz Costa Lima, desde *Mimesis e Modernidade*, tem sido a reiteração da impropriedade do tratamento da mimese aristotélica dentro dos limites aos quais a confinava sua tradução latina como *imitatio*, levando ao seu desprezo teórico enquanto fator decisivo para compreensão da experiência estética. Como o teórico sintetiza em *O Chão da Mente*:

[...] poiesis (criação) é o termo central que tem sido dedilhado desde que entendemos a mimesis como a combinação de semelhança e diferença. A tensão nela presente supõe que o aspecto não necessário ao conhecimento de alguma coisa é convertido pelo mímema em algo sério e estritamente indispensável, sem que seu empenho o transforme em útil. [...] [A linguagem da ficção] constitui uma espécie discursiva, não confundível com a pragmática, a religiosa, a filosófica, a científica. Cada uma serve a uma meta e, por isso, satisfaz a uma necessidade. Só a ficção implica a “suspension of disbelief”, sem outra aparente vantagem senão a de confiar integralmente em sua experiência. (Costa Lima, 2021, p. 259)

Em seu livro *Mimesis: Desafio ao Pensamento*, Luiz Costa Lima tenta retrabalhar a mimese aristotélica para fora do âmbito de um *kósmos* unificado (como aquele que sustentava a visão de mundo grega) e da noção de sujeito autocentrado que se consolidou como base para a afirmação do objetivismo positivista da modernidade, justamente como uma maneira de tentar superar os impasses do imanentismo contemporâneo na crítica literária. Nesse sentido, Costa Lima também nos oferece uma importante contribuição para pensarmos mais especificamente nas ambiguidades que cercam a verossimilhança no discurso poético. Para isso, o autor parte da reflexão de Friedrich Schlegel sobre o verossímil:

No uso corrompido da linguagem, verossímil significa tanto quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdadeiro. Mas tudo isso a palavra, de acordo com a sua formação, não pode designar. O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecer (*Was wahr scheint, brauch darum auch nicht in kleinsten Grade wahr zu sein; aber es muß doch positiv sheinen*). (Schlegel, 1789, II, p. 175, *apud* Costa Lima, 2000, p. 60)

Segundo o teórico, a verossimilhança para Schlegel passa necessariamente pelo crivo da subjetividade, operacionalizador de duas configurações discursivas na modernidade, ao menos desde fins do século XVI com Montaigne: aquela centrada nos fatos documentais – no mundo externo, aquilo que está fora do *eu* –, que daria origem às “ciências humanas” ou “ciências do espírito”; e aquela que se concentraria na exploração da infinitude da própria subjetividade, legitimando o que viria a ser a literatura. Concentrando-se então no paradoxo expresso por Schlegel e explorando o duplo sentido de *scheinen* no alemão (parecer/brilhar), Costa Lima se pergunta:

[...] por que o brilho do verossímil deve fazê-lo parecer com a verdade? Abruptamente responderíamos: porque, se a obra cortar todas as amarras com a verdade – i.e., com o que a sociedade em causa, de acordo com a “classificação” que a atravessa, toma por verdade –, constituirá, no melhor dos casos um *mundo paralelo* que, não identificável (a não ser pela alegorese, que Schlegel manteria banida) com qualquer aspecto do “real”, em princípio, não permitiria ao leitor nenhuma entrada. Neste caso, impedido o acesso do leitor, o verossímil antes ‘brilharia negativamente’, i.e., não prometeria senão uma experiência enfadonha ou exasperante. Mas, na frase acima, que significa ‘no melhor dos casos’ senão que, depois de algum esforço, um receptor descobriria as regras de constituição de tal mundo paralelo? Descoberta que, afinal, seria vã, pois se veria o mundo paralelo repetindo as operações possíveis no mundo

real. Ou seja, a descoberta do paralelismo converteria a obra em semelhança e desarmaria sua diferença. Portanto, para evitar que o interesse na obra de arte não seja passageiro e não se confunda com um truque apenas provisoriamente curioso, será preciso que, sem ser verdadeira – declaradora do que é ou foi –, se pareça (positivamente) com o mundo verdadeiro – do que brilha enquanto aparece. (Costa Lima, 2000, pp. 61-62)

Para Costa Lima, portanto, “a verossimilhança é um fenômeno de consequências ambíguas” (Costa Lima, 2000, p. 65). Embora para funcionar ela dependa sempre de determinado contexto sensível – orientador tanto do polo da produção quanto do da recepção artística –, este contexto tampouco se confunde com fatores externos às obras da mimesis, “mera ambiência em que a obra se produziu”, pois “a ficção não *representa* a verdade” (Costa Lima, 2000, p. 64), mas mantém o contato com ela na medida em que, mobilizando imagens – não conceitos –, coloca-a em perspectiva a partir do que produtores e receptores entendem por “verdade” (sendo sempre, portanto, subjetiva): “[...] o que suas redes de classificação assim os levam a considerar; os tópoi recomendados pela Poética aristotélica antecipavam a ideia de Mauss e Durkheim⁴, pois não eram formulações felizes e por isso repetíveis senão porque se combinavam com a sensibilidade grega, i.e., correspondiam à sua classificação social” (Costa Lima, 2000, p. 64).

Para os leitores de hoje, poderia parecer estranho que a intervenção do coro, considerado como um dos atores da tragédia, parecesse natural a Aristóteles (embora ele mantivesse ressalvas quanto à maneira de proceder de Eurípedes em relação à de Sófocles), ao passo que lhe parecia inverossímil a prática dos cânticos intercalados nas tragédias, (segundo ele, introduzidos pelo mesmo Ágaton que é citado na passagem da *Retórica* referida há pouco): “que diferença há entre entoar cânticos intercalados e transpor, de uma para outra tragédia, uma fala ou um episódio inteiro?” (Aristóteles, 2017, p. 155, 1456a30-35). É possível que Aristóteles também não apreciasse os musicais hollywoodianos (ou até bollywoodianos), pois não é verossímil que as pessoas comecem a cantar e dançar do nada; e, entretanto, de acordo com as nossas redes de classificação, não há quebra do efeito de verossimilhança – ao menos é o que se espera desse tipo de drama cinematográfico – e, então, para responder à pergunta acima, poderíamos fazer coro com Ágaton dizendo: “Isso é verossímil [...], pois é também verossímil que muitas coisas se passem contra o verossímil” (Aristóteles, 2017, p. 155, 1456a20-25).

Esses comentários parecem ociosos, mas servem para ilustrar o ponto de Luiz Costa Lima, que consiste no fato de que, enquanto “efeito primário da *mimesis*, no sentido amplo e não só artístico do termo” (Costa Lima, 2000, p. 65), a verossimilhança é motivada pelo “estoque de semelhanças estabelecidas a partir do presente” (Costa Lima, 2000, p. 65) tanto do produtor, quanto do receptor. Através da experimentação daquilo que não se conhece proporcionada pela experiência do ficcional, produtor e receptor podem colocar o que supõem verdadeiro em questão, criticamente (cf. Costa Lima, 2000, p. 65). Dessa forma, apesar de sua “finalidade sem fim”, as obras da mimesis seriam

4. “Toda classificação implica uma ordem hierárquica, de que nem o mundo sensível, nem nossa consciência nos oferecem o modelo” (Durkheim; Mauss, 1903, 2, p. 18, *apud* Costa Lima, 2000, p. 56) “Há afinidades sentimentais entre as coisas como há entre os indivíduos e é segundo essas afinidades que elas se classificam” (Durkheim; Mauss, 1903, 2, p. 18, *apud* Costa Lima, 2000, p. 58).

capazes de produzir conhecimento ao possibilitar o “acesso ao impensado não só de nossa própria época mas de épocas passadas” (Costa Lima, 2000, p. 65)⁵. Como ele resume no final do capítulo: “Em síntese: a ambiguidade da verossimilhança, pode-se traduzir na frase: sem ser didática, abominando mesmo qualquer didatismo, a obra de arte entretanto ensina. A questão consiste em saber o que a coletividade em causa se dispõe a aprender com ela” (Costa Lima, 2000, p. 69).

Assim, por meio da reflexão de Luiz Costa Lima, podemos perceber o quanto Aristóteles foi perspicaz ao perceber a relação paradoxal da verossimilhança com a realidade sensível estabelecida por meio da mimese, sendo mesmo fator fundamental de diferenciação enquanto “efeito imediato da forma de classificação socializada” (Costa Lima, 2000, p. 65) dos discursos produzidos pelos poetas e daqueles produzidos pelos oradores, historiadores e filósofos. Ademais, a reflexão que o teórico brasileiro propõe acerca da verossimilhança é fundamental para que compreendamos os princípios que orientam a circulação dos produtos miméticos e é também importante para entendermos como o estabelecimento de juízos de valor em relação a aspectos estruturais das obras de arte variam de acordo com sociedades e tempos diferentes. Como demonstra Costa Lima, a verossimilhança é um fenômeno da existência humana:

A verossimilhança não é o resultado forçoso de alguma teoria. Independente do conhecimento ou da adesão a uma ou outra teoria, a verossimilhança continua a atuar. Ela é antes o efeito imediato da forma de classificação socializada. A sua matéria-prima é a mesma desta: os sentimentos de simpatia e hostilidade. Estes chegam à verossimilhança já internalizados pela classificação socializada. Seu horizonte imediato é, por isso, a *mimesis* passiva, sendo pois o verossímil o meio por excelência para a integração em comunidade de valores. Em vez de um fato teórico ou relacionado à atividade intelectual, a verossimilhança é um fato da existência. O que cabe ao teórico fazer é diferenciar seus modos de circulação e, se tiver força intelectual bastante, neles interferir e acentuar o que neles possa ser positivo para a circulação das obras. Fato da existência, a verossimilhança independe de críticos e teóricos profissionais. Sua socialização aumenta ou se consolida nas conversas comuns e cotidianas. Enquanto modalidade de pensador, o teórico é passível de introduzir a discrepância por argumentos que contrariam ou não cabem no ritmo da conversa rotineira. Irônica e paradoxalmente, seu êxito, a médio ou longo prazo, consistirá em modificar o tom das futuras opiniões comuns. Quando isso suceder, será oportuna a intervenção doutro discrepante. (Costa Lima, 2000, pp. 65-66)

Assim, ao lançar luz sobre o modo de funcionamento da *mimesis* – entendida pelo teórico da literatura como um produto da tensão entre semelhanças e diferenças –, Luiz Costa Lima demonstra que podemos compreender a verossimilhança, enquanto efeito mais imediato das nossas formas de classificação socializadas, como um fenômeno que atua tanto no polo da produção quanto da recepção artística, funcionando através do

5. A consideração de Costa Lima é, inclusive, importante para se pensar a exclusão da lírica do espectro mimético por parte de Aristóteles – que considerava a mimese a partir do critério dos caracteres em ação “O lírico não só participa da relação paradoxal do verossímil com a ‘verdade’ senão que é o seu sêmen” (Costa Lima, 2000, p. 64). Cf. nota 67 de Paulo Pinheiro: “Se a poesia lírica não é tratada por Aristóteles em sua *Poética*, isso se deve provavelmente ao fato de o estagirita não a considerar um exemplo significativo de poesia mimética. Nesse sentido, seria possível dizer que a poesia mimética não remete a um contexto unicamente ficcional (ou que reporte unicamente à vida particular do poeta); mesmo porque não há motivos para crer que os gregos consideravam seus *mitos* meramente a partir de um ponto de vista ficcional” (Aristóteles, 2017, p. 75).

estoque de semelhanças que estabelecemos no presente. A verossimilhança teria, portanto, consequências ambíguas quando tratamos da natureza do discurso ficcional, pois ao levar-nos a experienciar aquilo que não conhecemos faria com que colocássemos entre parênteses aquilo que entendemos por “verdade”, ou seja, o seu brilho de “verdade” é paradoxalmente dependente do fato de que, ao nos depararmos com o discurso ficcional, passamos a operar a partir da lógica do “como se”, submetendo-nos àquela “voluntária suspensão da descrença” implicada na percepção de que *isso (não) é aquilo*.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo, Editora 34, 2017.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento. São Paulo, Folha de S. Paulo, 2015.
- LIMA, L. C. *O Chão da Mente: A Pergunta pela Ficção*. São Paulo, Editora Unesp, 2021.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

Análise Literária

Autoria Feminina de Língua Francesa no Senegal: A Estética da Oralidade em Aminata Sow Fall

Ana Cláudia Romano Ribeiro
Gabriela Rodrigues de Oliveira

Em nossa dissertação de mestrado, estudamos o tema da mendicidade na construção narrativa de *La Grève des bàttu* (1979), romance de Aminata Sow Fall, autora do universo africano francófono¹. Neste capítulo, nos debruçaremos sobre a presença da oralidade na escrita de Fall e veremos como ela incorpora, no tecido narrativo de *La Grève des bàttu* [A Greve dos Mendigos], elementos da tradição cultural senegalesa e, mais especificamente, da oralidade. Antes, porém, apresentaremos brevemente a complexidade do panorama plurilinguístico senegalês.

O Contexto Linguístico do Senegal

A língua francesa adentrou a sociedade senegalesa no período da colonização, ao longo do qual os colonizadores impuseram o uso de sua língua aos autóctones. Após a independência, em 1960, o Senegal adotou a língua francesa como língua oficial do país: “No seu primeiro título *Do Estado e da Soberania*, derivado do artigo primeiro da Constituição, está escrito: *A língua oficial da República do Senegal é o francês*. Em virtude dessa lei, o francês continua a ser a única língua de comunicação nacional” (Thiam, 2020, p. 162)². O *status* de língua oficial garante a ela o prestígio de ser a língua da vida administrativa do país, da economia, das escolas, dos veículos de mídias, dos

1. Essa pesquisa de mestrado, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp, processo n. 21/02552-7), tem uma relação de continuidade com a pesquisa de iniciação científica de Gabriela Rodrigues de Oliveira intitulada “O tratamento literário do tema dos deslocamentos territoriais em *Douceurs du Bercail* (1998), romance da escritora senegalesa Aminata Sow Fall”, realizada no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo também com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp, processo n. 19/11387-0).

2. No original em francês: “Dans son titre premier *De l’État et de la Souveraineté*, émanant de l’article premier de la Constitution, il est écrit: *La langue officielle de la République du Sénégal est le français*. En vertu de cette loi, le français reste la seule langue de communication nationale”.

jornais etc. Do mesmo modo, há um artigo na constituição senegalesa declarando que aquele que desejar se candidatar ao cargo de presidente do Senegal deve saber falar fluentemente, ler, escrever e compreender a língua francesa³.

Sabemos que algumas das sociedades que fazem parte do grande conjunto da francofonia e passaram pelo processo da colonização contam com uma diversidade linguística muito expressiva em seus territórios. Tendo isso em vista, alguns questionamentos se fazem importantes: qual é a relação que os senegaleses têm com a língua oficial do país? Ela é a língua materna nessa sociedade? Se não, quais são as outras línguas faladas no Senegal?

O Senegal é um país multicultural, formado, majoritariamente, pelas comunidades “negro-africana, árabe-islâmica e ocidental francesa” (Niang Camara, 2014, p. 1)⁴. Segundo Cisse: “O francês não é percebido pelos senegaleses como uma língua estrangeira, mas sim como uma segunda língua, a do Estado, da elite (uma parcela da população para quem o domínio do francês é um capital vital) e principalmente da escola, que ainda continua a ser um dos meios institucionais de sucesso e ascensão social” (Cisse, 2005, p. 105)⁵.

No Senegal, apenas 25% da população é francófona – menos da metade se comunica na língua oficial do país⁶. Essa sociedade multicultural é também plurilinguística. Algumas das línguas faladas no Senegal ganharam o *status* de línguas nacionais⁷; são elas: “o uolofe, o fula, o sererê, o diola, o malinke e o soninquê” (Niang

3. No original em francês: “L’article 28 de la Constitution précise bien que: *Tout candidat à la Présidence [...] doit savoir écrire, lire et parler couramment la langue officielle*. Dans les rencontres internationales, c’est la langue servant de moyen de communication pour le chef de l’État ou autre mandataire du pays” (Thiam, 2020, p. 163).

4. No original em francês: “la négro-africaine, l’arabo-islamique et l’occidentale française”.

5. No original em francês: “Le français n’est pas pour autant ressenti par les Sénégalais comme une langue étrangère, mais plutôt comme une langue seconde, celle de l’Etat, de l’élite (une frange de la population pour qui la maîtrise du français est un capital primordial) et surtout de l’école, qui reste encore un des moyens institutionnels de réussite et de promotion sociale”.

6. É interessante observar que os estudos de Cisse de 2005 sobre a língua no estado do Senegal, fonte para nossa pesquisa de iniciação científica, indicam que o número da população francófona era de 14%. Hoje, de acordo com a Organisation Internationale de la Francophonie, o número é de 25%. Disponível em: <https://www.francophonie.org/senegal-984>; acesso em: 19 jun. 2023.

7. Em relação às línguas oficiais, Cisse comenta sobre o decreto que atribuiu esse título às línguas locais: “Plus tard, la loi n. 91-22 du 16 février 1991 portant orientation de l’Éducation nationale définit les principes généraux de l’Éducation nationale comme étant une éducation nationale sénégalaise et africaine. Ce qui suppose le développement des langues nationales comme moyen de promotion de la culture. En effet, la promotion des langues nationales a été appuyée et soutenue par le président (et linguiste), Senghor à travers ses déclarations officielles, mais aussi à travers l’élaboration des alphabets officiels et des terminologies sénégalaises. C’est ainsi qu’on assista à la codification des six langues les plus importantes du pays: le wolof, le peul, le sérère, le diola, le malinké et le soninké. Bien que le décret présidentiel n. 71566 du 21 mai 1971 eût retenu leur promotion au rang de ‘langues nationales’, dans la pratique, l’enseignement des langues nationales n’a pu commencer qu’en 1978 et il s’est limité aux deux premières années du primaire. En 1980-1981, on ne comptait encore qu’une quinzaine de classes concernées, pratiquement toutes en wolof au niveau primaire” (Cisse, 2005). (“Mais tarde, a lei n. 91-22 de 16 de fevereiro de 1991 sobre a orientação da Educação Nacional define os princípios gerais da Educação Nacional como sendo uma educação nacional senegalesa e africana, o que supõe o desenvolvimento das línguas nacionais como meio de promoção da cultura. De fato, a promoção das línguas nacionais foi apoiada e defendida pelo presidente (e

Camara, 2014, p. 7)⁸. Chamadas de línguas nacionais por terem sido codificadas, elas passaram a ser ensinadas junto com o francês, principalmente no maternal, já que o aluno chega à escola tendo como referência linguística a língua de sua casa. Dentre essas línguas locais, o uolofe ocupa um lugar de maior prestígio social, uma vez que “[...] as línguas nacionais não têm o mesmo dinamismo na extensão do território nacional. Algumas são de uso majoritário, seja em uma localidade ou em uma região. Apenas a língua uolofe cobre pelo menos 80% do território nacional como primeira ou segunda língua de comunicação” (Niang Camara, 2014, pp. 22-23)⁹.

Seja como língua materna ou como segunda língua, o uolofe, por ser falado pela grande maioria da população senegalesa, é considerado uma importante ferramenta de comunicação do país. Niang Camara explica a relação entre uolofe e francês: “O uolofe continua sendo uma língua veicular nacional e, nesse aspecto, suplantou o francês e sua expansão parece irreversível. Assim, aprendemos francês no Senegal porque é a única forma eficaz de encontrar um lugar no sistema” (Niang Camara, 2014, p. 3)¹⁰. A língua do ex-colonizador, mesmo não sendo a língua mais falada do país, é a língua que, nesse sistema, permite a ascensão social.

É nas regiões metropolitanas do Senegal que se encontra o maior número de francófonos: “a posição privilegiada do francês traduziu-se no aumento da proporção de francófonos entre 1988 e 2002, subindo respectivamente de 16,5% para 25,8% com situação mais favorável nas regiões de Dakar e Ziguinchor” (Niang Camara, 2014, p. 22)¹¹. Cisse observa as consequências da convivência entre o francês e as línguas locais:

Por sua estreita convivência com as línguas senegalesas, o francês influencia as línguas locais e evolui no contato com elas. Essas misturas e influências mútuas são evidentes no francês falado no Senegal com suas especificidades chamadas de “senegalismos”. Em centros urbanos como Dakar, a mistura e alternância de códigos usados por intelectuais são numerosas, como as de jovens que adquiriram um certo

linguista) Senghor por meio das suas declarações oficiais, mas também através da elaboração de alfabetos oficiais e de terminologias senegalesas. Foi assim que assistimos à codificação das seis línguas mais importantes do país: o uolofe, o fula, o sererê, o diola, o malinke e o soninquê. Embora o decreto presidencial n. 71566 de 21 de maio de 1971 tenha promovido essas línguas ao estatuto de ‘línguas nacionais’, na prática, o ensino das línguas nacionais só começou em 1978 e se limitou aos dois primeiros anos do primário. Em 1980-1981, contava somente com cerca de quinze turmas, praticamente todas em uolofe no nível primário”).

8. No original em francês: “[...] le wolof, le peul, le sérère, le diola, le malinké et le soninké”.

9. No original em francês: “[...] les langues nationales n’ont pas le même dynamisme sur l’étendue du territoire national. Certaines sont d’un usage majoritaire, soit dans une localité, soit dans une région. Seule la langue wolof couvre au moins 80% du territoire national comme première ou deuxième langue de communication”.

10. No original em francês: “Le wolof demeure une langue véhiculaire nationale et sur ce plan il a supplanté le français et son expansion semble irréversible. Ainsi, on apprend le français au Sénégal parce que c’est le seul moyen efficace de se faire une place dans le système”.

11. No original em francês: “[...] la position privilégiée du français s’est traduite par une augmentation de la proportion de francophones entre 1988 et 2002 en passant respectivement de 16,5% à 25,8% avec une situation plus favorable dans les régions de Dakar et Ziguinchor”.

nível de educação. Eles se comunicam em uma interlíngua (*francelegalés*), na maioria das vezes dominada pela mistura de francês e uolofe.¹² (Cisse, 2005, p. 105)

Essa interlíngua criada com a mistura da língua da antiga metrópole com as línguas senegalesas pode ser entendida como um sinal de que o francês nessa sociedade não é mais aquela língua do ex-colonizador. Ela adquiriu, em contato com outras expressões linguísticas, novas características, assim como tingiu com suas cores as línguas locais. É no solo fértil dessas relações plurilinguísticas e multiculturais que nascem as produções literárias do Senegal.

A partir desses apontamentos, fica ainda uma pergunta: como é possível que o uolofe, língua falada por cerca de 80% da população, ainda não tenha adquirido, assim como o francês, o *status* de segunda língua oficial do país? Isso evidencia que há, até hoje, uma visão que relaciona o francês à língua da legitimação, embora ela já não seja apenas a língua do ex-colonizador, por ter adquirido características locais. Nota-se que motivações éticas e políticas são responsáveis por atribuir o valor e o papel das línguas na sociedade e, conseqüentemente, atribuem os mesmos valores às pessoas que as utilizam. Desse modo, o valor atribuído ao indivíduo dependerá da língua que ele usa, tanto numa sociedade empírica quanto numa sociedade construída esteticamente em uma narrativa.

A Estética da Oralidade em Aminata Sow Fall

No Senegal, não se encontram autoras locais de língua francesa no começo da produção literária escrita nessa língua. Isso se explica pela organização de um processo colonizatório no qual se privilegiou o ensino de meninos em detrimento do de meninas, o que impossibilitou, por longos anos, a presença de mulheres na cena literária desse país. A primeira romancista senegalesa a publicar uma obra sua foi Nafissatou Niang Diallo, com *De Tilène au plateau* (1975), e a segunda foi Aminata Sow Fall com *Le Revenant* (1976)¹³. A presença das mulheres escritoras foi de suma importância para o

12. No original em francês: “Du fait de sa coexistence rapprochée avec les langues sénégalaises, le français influe sur les langues locales et évolue au contact de celles-ci. Ces mélanges et influences mutuelles sont manifestes dans le français parlé au Sénégal avec ses spécificités dénommées “sénégalismes”. Dans les centres urbains comme Dakar, le mélange et les alternances de codes auxquels ont recours les intellectuels sont nombreux, comme ceux des jeunes qui ont acquis un certain niveau d’instruction. Ils communiquent dans une interlangue (francénégalais) dominée le plus souvent par le mélange de français et de wolof”.

13. Aminata Sow Fall é uma escritora que faz parte desse universo francófono delineado acima. Fall nasceu em Saint-Louis, no Senegal, em 27 de abril de 1941. Permaneceu no Senegal até 1962, quando foi estudar na França, onde se diplomou em licenciatura em Línguas Modernas na Universidade de Sorbonne. Em seguida, voltou ao seu país natal e começou a trabalhar como professora de Letras Modernas. De 1974 a 1979 ela fez parte da Commission Nationale de Réforme de l’Enseignement du Français, na qual pode auxiliar na elaboração de materiais para o ensino de francês na África. Nos anos seguintes, de 1979 a 1988, foi diretora da divisão de Lettres et Propriété intellectuelle no Ministério da Cultura e diretora do Centre d’Études et de Civilisation. Foi fundadora da editora Khoudia, do Departamento Africano para a Defesa das Liberdades do Escritor (Badle) em Dakar, do Centro Africano de Animação e Intercâmbio Cultural (Caec) e do Centro Internacional de Estudos, Pesquisa e Reativação em Literatura, Artes e Cultura (Cirlac)

desenvolvimento do campo literário africano. Por terem ficado sem voz durante muito tempo, não houve um ponto de vista feminino acerca de sua própria realidade, assim como dificilmente havia a presença de protagonistas femininas nas obras escritas por homens (Cabakulu; Camara, 2002, p. 20).

Cabakulu e Camara ressaltam a importância de Aminata Sow Fall, “não apenas uma das escritoras pioneiras da literatura senegalesa, mas também da África francófona. Romancista talentosa, ela está sempre presente na cena literária africana” (Cabakulu; Camara, 2002, p. 11)¹⁴. Diferentemente de outras autoras, como Nafissatou Niang Diallo e Mariama Bâ (que publicou *Une si longue lettre* em 1979)¹⁵, que nesse primeiro momento estavam escrevendo narrativas autobiográficas, as obras de Fall ficcionalizam aspectos da sociedade senegalesa com uma visão aguçada, colocando em questão temas que estavam na ordem do dia.

Ao pensar sobre sua sociedade, Fall não deixa de lado uma característica milenar de seu contexto – e da linguagem humana em geral –, que reverbera em suas obras: a tradição oral. N’Goran (2009), ao tratar do campo das literaturas africanas, ressalta que é comum o recurso à oralidade e à tradição como conceitos-chave que o constituem: “Erguidas, portanto, como objetos de luta entre os autores do campo, ‘oralidade’ e ‘tradição’ constituem ‘as regras do jogo’ ou ‘as leis de vida’ do espaço literário africano. O objeto dessa literatura não é, portanto, em si, o real, mas um efeito de real traduzindo a realidade do campo” (p. 25, destaques do autor)¹⁶.

O uso que uma autora ou um autor podem fazer desses elementos é percebido em sua estética literária, aberta a um universo de possibilidades. De acordo com Guèye, respeitar as literaturas africanas significa compreender que esse campo literário é constituído de códigos, os quais são ferramentas de análise dessas obras e constituem a crítica e a epistemologia africana. Mesmo em se tratando de uma literatura escrita na língua do ex-colonizador, Guèye ressalta que os espaços culturais e geográficos dessas produções não são os mesmos da literatura escrita na França e, por essa razão, deve-se ter consciência de que são outros os parâmetros de análise a serem adotados. Assim, uma “releitura” da tradição é importante e, a partir disso, essa releitura possibilita que haja uma expansão para outras questões (Guèye, 2005, p. 25). A oralidade, tão marcante nos

em Saint-Louis. Além desse percurso de vida como professora e em organismos públicos voltados para a educação, Aminata Sow Fall é também escritora e faz parte da primeira geração de romancistas do Senegal. É autora das seguintes obras: *Le Revenant* (1976), *La Grève des Bàttu* (1979), *L’Appel des arènes* (1982), *L’Ex-père de la nation* (1987), *Le Jjubier du patriarche* (1993), *Douceurs du bercail* (1998), *Un grain de vie et d’espérance* (2002) e *L’Empire du mensonge* (2017). Em 25 de maio de 1997, tornou-se doutora Honoris Causa do Mount Holyoke College, em South Hadley, Massachusetts, nos Estados Unidos, bem como de outras instituições acadêmicas. Aminata Sow Fall foi conferencista em várias universidades e países, tratando de temas como literatura, cultura, sociedade, paz etc. (Guèye, 2005, pp. 7-12).

14. No original em francês: “Aminata Sow Fall fait partie des femmes écrivains pionnières de la littérature sénégalaise, voire africaine francophone. Romancière de talent, elle est toujours présente sur la scène littéraire africaine”.

15. *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ, foi traduzido no Brasil por Mariana Bueno de Carvalho como *Uma Carta tão Longa*, e publicado pela editora Jandaíra (2023).

16. No original em francês: “[...] Érigées donc en objets de lutte entre les acteurs du champ, ‘l’oralité’ et ‘la tradition’ constituent ‘les règles du jeu’ ou ‘les lois de vie’ de l’espace littéraire africain. L’objet de cette littérature n’est alors pas en soi le réel, mais un effet de réel traduisant la réalité du champ”.

inícios da produção literária africana, ainda é observada atualmente e é inclusive um dos fatores da originalidade da literatura africana escrita. É indispensável ter em mente que, mesmo escritas em francês, essas obras visam a trazer os “valores estéticos africanos”¹⁷, sendo também uma forma de “[...] antropofagia cultural ou uma descolonização do texto literário africano” (Guèye, 2005, p. 28)¹⁸.

Guèye enfatiza a importância da presença escrita das marcas de oralidade nas obras francófonas, oriundas de sociedades nas quais é comum existirem situações de plurilinguismo: por um lado, a língua francesa, que é língua de expressão literária dos autores francófonos, muitas vezes não é sua língua materna; por outro lado, sua língua materna pode aparecer em determinados momentos de sua narrativa. Transitar entre língua materna e segunda língua é algo comum para esses autores, uma vez que isso faz parte e caracteriza o contexto no qual eles estão imersos. Essa capacidade é chamada por Guèye de “consciência linguística”, ou seja, a consciência da existência da língua francesa em relação às línguas africanas. Isso significa dizer que “[...] as obras africanas que assim se situam na consciência linguística, neste lugar de multiplicidade, até de ambiguidade, provam que o escritor francófono não é apenas um tradutor de uma língua para outra, mas um tradutor de um imaginário para outro” (Guèye, 2005, p. 30)¹⁹.

A crítica africanista chama de “*oralité feinte*” (“oralidade fingida”)²⁰ o recurso de registrar, em um texto escrito em alguma língua europeia, palavras oriundas das línguas africanas, e vai considerar essa “oralidade fingida” como um elemento estético e até mesmo um ato poético em sua “linguagem da criação” (Guèye, 2005, pp. 30-31)²¹. Empregando esse recurso, que se torna um elemento estilístico da obra, o autor enriquece e complexifica sua criação literária. Isso significa que o autor francófono, a partir do jogo entre língua francesa e língua africana de tradição oral, constitui uma nova linguagem que lhe é própria. Essa linguagem tem relação com seu universo de significação e se transforma em um elemento de estudo em sua obra pela autenticidade de sua realização.

17. No original em francês: “[...] valeurs esthétiques africaines”.

18. No original em francês: “[...] anthropophagie culturelle ou une décolonisation du texte littéraire africain”.

19. No original em francês: “[...] les œuvres africaines qui se situent ainsi de la conscience linguistique, en ce lieu de la multiplicité, voire de l’ambiguïté, prouvent que l’écrivain francophone est non seulement traducteur d’une langue à une autre, mais traducteur d’un imaginaire à un autre”.

20. Acerca desse conceito, Guèye ressalta: “[...] E é a este ponto que queremos chegar [...] para refletir sobre a noção de oralidade fingida que caracteriza a literatura africana de expressão francesa, relacionando-a com este conceito de estética literária que é a lacuna” (“[...] Et c’est à ce point que nous voulions en arriver [...] réfléchir à la notion d’oralité feinte utilisée pour caractériser la littérature africaine d’expression française, en la rapportant à ce concept d’esthétique littéraire qu’est l’écart”) (Diagne, 1997, pp. 2-3, *apud* Guèye, 2005, pp. 30-31).

21. No original em francês: “En effet, écrire dans une autre langue, c’est aussi faire référence à sa culture, à son propre système symbolique à travers divers procédés stylistiques et discursifs. C’est en ce sens que l’oralité feinte est un acte poétique, un acte de création, car elle est toujours production d’un surplus. Comme imiter l’oralité dans le roman, c’est aussi créer un langage littéraire, la question sur l’oralité et l’écriture se ramène à un autre débat qui est celui du langage de création”.

Elementos da Oralidade em *La Grève des bàttu*

Em 1980, Fall ganhou o *Grand prix littéraire d’Afrique noire* (“Grande prêmio literário da África negra”) com *La Grève des bàttu*, nosso objeto de estudo, que foi traduzido em várias línguas e adaptado para o cinema. Esse romance tem 14 capítulos e sua narrativa se constitui a partir da oposição entre um grupo de mendigos e um grupo de funcionários do serviço público que cuida da salubridade urbana. Os funcionários são representados pelas personagens Mour Ndiaye e Kéba Dabo. Mour Ndiaye é um político que ocupa a direção do serviço de salubridade, mas almeja ao cargo de vice-presidente da República. Como diretor, ele recebe o encargo de tirar os mendigos da principal cidade do país (que nunca é nomeada no romance) e, para isso, conta com o auxílio de seu assistente Kéba Dabo. Eles consideram que os mendigos tornam a cidade pouco atraente para os turistas e, servindo-se de meios violentos, conseguem distanciá-los do centro urbano.

O grupo de mendigos é composto por homens, mulheres, cegos, velhos, crianças etc. Ao serem expulsos dos pontos relevantes da cidade, eles pensam em formas de se rebelar: resolvem, em conjunto, boicotar todos que vierem lhes oferecer esmola, comida etc. Essa atitude acaba gerando uma desordem nas esferas sociais, já que uma das práticas religiosas obrigatórias dessa sociedade é justamente a de dar esmolas. Os fiéis que fazem doações e sacrifícios geralmente querem algo em troca: pretendem que esses gestos os favoreçam e que consigam realizar seus desejos. Mour Ndiaye está entre esses fiéis. Com o objetivo de conseguir o cargo de vice-presidente da República, ele resolve consultar um marabu²² chamado Kifi Bokoul. Bokoul lhe diz que, para alcançar aquilo que almeja, Mour deve sacrificar um touro e dar partes do animal aos mendigos que ficam na cidade principal. Assim, ao mesmo tempo que o chefe do serviço de salubridade quer os mendigos longe da cidade, ele precisa deles para que o seu desejo possa se cumprir.

O uolofe, língua materna de Aminata Sow Fall, está presente em *La Grève des bàttu*, bem como algumas interjeições em árabe, que aparecem nas falas dos mendigos. Por exemplo, em árabe, há expressões como *Inch’Allah* (Fall, 2001, p. 52), traduzida ao francês por Feutrel como “*Dieu le veut*” (“Se Deus quiser” [Feutrel, 2019, p. 13]), que aparecem regularmente na narrativa e não vêm acompanhadas da tradução, como é comum no caso de alguns dos pequenos trechos em uolofe. Essa expressão se conecta ao universo religioso da sociedade senegalesa, transposto ficcionalmente no romance.

Além dessa interjeição, aparecem no romance de Fall algumas formas típicas usadas em cumprimentos, em uolofe, e que, como veremos, são por vezes seguidas de sua tradução em francês. Percebemos que a personagem Mour usa palavras em uolofe

22. Acerca dessa figura, que ocupa um papel importante na sociedade de alguns países da África do Oeste, o pesquisador Chehami (2013) diz que: “O sistema da confraria sufi senegalesa, como em outros países da África do Oeste, faz parte, portanto, essencialmente da tendência mística do Islã [...]. Ele se baseia na personagem do *marabout*, muito emblemático de um conjunto de papéis e *status* sociais, com prerrogativas importantes em diversas áreas da vida social, cultural, política e econômica no Senegal” (“Le système confrérique soufi sénégalais, comme dans d’autres d’Afrique de l’Ouest, appartient donc essentiellement à la tendance mystique de l’islam [...]. Il est basé sur le personnage du *marabout*, très emblématique d’un ensemble de rôles et de *status* sociaux, aux prérogatives importantes dans divers domaines de la vie sociale, culturelle, politique et économique au Sénégal”) (Chehami, 2013, p. 98).

para falar com o grupo dos mendigos e com o marabu Birama. Lemos, no diálogo de Mour com Salla (integrante do grupo dos mendigos):

(Mour) – *Mba jamm ngéén am?* A paz está contigo?

(Salla) – *Tabarak Allah!* Rendemos graças a Deus!²³ (Fall, 2001, p. 140)

Em uma conversa com Birama:

(Mour) – Serigne, não é isso. Como vou te explicar isso? [...] É o seguinte: agora as pessoas que moram longe, *waa bitim rééw*²⁴, principalmente os *toubabs*²⁵, estão começando a se interessar pela beleza do nosso país, são turistas.²⁶ (Fall, 2001, pp. 38-39)

Percebemos que Mour só utiliza palavras da língua oral com falantes que não pertencem à esfera de poder econômico e político (e, portanto, não foram alfabetizados em francês), para tentar se aproximar delas. Birama, por exemplo, não sabe ler e nem escrever na língua oficial do país: “Não sabendo nem ler nem escrever na língua oficial, ele [Birama] era incapaz de se orientar no labirinto das ruas” (Fall, 2001, p. 19)²⁷. Isso mostra que os usos do francês ou do uolofe (e de locuções em árabe, como vimos), em *La Grève des bàttu*, são formas de hierarquizar os corpos das personagens na sociedade a que elas pertencem.

Aminata Sow Fall apresenta um pouco do contexto social e cultural ao qual corresponde a utilização dessas palavras, em uolofe ou em árabe. Como evidencia Maclachlan (2017, p. 15): “Podemos notar que essas expressões contribuem para dar autenticidade cultural aos encontros descritos. Na África, e particularmente no Senegal, dá-se grande importância aos cumprimentos que muitas vezes duram pouco tempo porque é necessário, por educação, incluir perguntas sobre a saúde, família e trabalho do orador antes de passar para outros assuntos”²⁸.

A escolha de Mour pela sua segunda esposa, Sine, tem relação com o domínio que ela tem da língua oficial do país: “Ele tinha sido seduzido pela sua espontaneidade, pela sua juventude e sobretudo pela facilidade com a qual ela se exprimia na língua oficial, na

23. No original em francês: “(Mour) – *Mba jamm ngéén am?* Avez-vous la paix?”

(Salla) – *Tabarak Allah!* Nous rendons grâce à Dieu!” (Todas as traduções de trechos de *La Grève des bàttu* são nossas.)

24. Para recapitular, essa expressão vem acompanhada de uma nota de rodapé: “Ceux de l’Europe et des États-Unis” (“Aqueles da Europa e dos Estados Unidos”).

25. No original em francês: “Na África negra, nome dado aos europeus, aos brancos; Africano que adotou o modo de vida europeu” (“En Afrique noire, nom donné aux Européens, aux Blancs; Africain ayant adopté le mode de vie européen”). Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/toubab/78618>; acesso em: 25 abr. 2023.

26. No original em francês: “(Mour) – Serigne, il ne s’agit pas de cela. Comment vais-je t’expliquer cela?... Voilà: maintenant les gens qui habitent loin, *waa bitim rééw*, les *toubabs* surtout, commencent à s’intéresser à la beauté de notre pays, ce sont des touristes”.

27. No original em francês: “Ne sachant ni lire ni écrire dans la langue officielle, il était incapable de s’orienter dans le dédale des rues”.

28. No original em francês: “Nous pouvons noter que ces expressions participent à donner une authenticité culturelle aux rencontres décrites. En Afrique, et notamment au Sénégal, on porte en effet une grande importance aux salutations qui durent souvent un petit moment car il faut, par politesse, inclure des questions sur la santé, la famille et le travail du locuteur avant de passer à d’autres sujets”.

qual ele mesmo, Mour, tinha ainda algumas dificuldades”²⁹ (Fall, 2001, p. 63). Podemos entender essa admiração de Mour por Sine como equivalente a seu próprio desejo de se comunicar bem em francês; nesse sentido, casar-se com Sine é, para Mour, apoderar-se da língua que ela domina. Lolli, a primeira esposa de Mour, exprime-se em uolofe, sua língua materna, e esse fato contribui para que Mour não a considere tão digna ou tão admirável quanto Sine.

Mour, para se tornar vice-presidente da república, precisa dominar a língua do ex-colonizador, mas seus pares fazem questão de lembrá-lo de que ele não está qualificado para o cargo:

Cada vez que surge a oportunidade, em recepções, reuniões políticas, reuniões de comitês de seções, ele gosta de lembrar que Mour é um homem que certamente tem tino para a política, no sentido folclórico do termo; que para isso tem a arte de mobilizar as massas; mas que ele não tem formação que lhe permita dirigir um governo. “Ele, que sequer sabe se expressar corretamente na língua oficial do país, como poderia assumir essa função?”. Às muitas perguntas do amargurado ministro, alguns respondiam com ironia: “E os conselheiros técnicos, para que servem?”.³⁰ (Fall, 2001, p. 98)

Nesse trecho, os representantes do âmbito político diminuem Mour e seu anseio de se candidatar ao cargo de vice-presidente, usando a formação e o domínio linguístico como argumentos. Isso evidencia que, nessa estrutura social, Mour, aquele que maltrata o grupo dos mendigos, também é vítima desse sistema quando está no grupo dotado de poder político e econômico. Como Mour não nasceu em berço de ouro, mesmo que tenha conseguido ascender socialmente, nunca foi nem será considerado como um igual pelas pessoas que sempre foram abastadas e tiveram acesso à educação formal.

Vejam os mais alguns exemplos da presença do uolofe no romance de Fall em apreço. No próprio título da obra encontramos um vocábulo vinculado à oralidade e que indica um elemento do universo cultural da autora: “*bàttu*”, na língua materna da autora, e “*la grève*”, escrito em francês. O vocábulo *bàttu*, em uolofe, provoca curiosidade no leitor que lê o romance. Em uma nota de rodapé lemos uma explicação sobre o termo “*borrom bàttu*”: “Os mendigos. Eles estendem, para pedir esmola, o *bàttu*, que é uma pequena cumbuca”³¹ (Fall, 2001, p. 24). A nota associa mendigo a *bàttu* mas, se traduzirmos *La Grève des bàttu* por “A greve dos mendigos”, perdemos a metonímia que estende o sentido de um objeto para um ser humano. Podemos compreender que a palavra

29. No original em francês: “Il avait été séduit par sa spontanéité, par sa jeunesse et surtout par l’aisance avec laquelle elle s’exprimait dans la langue officielle, où lui-même, Mour, avait encore quelques difficultés”.

30. No original em francês: “Chaque fois que l’occasion s’en présente, au cours des réceptions, des meetings politiques, des réunions de comités de sections, il se plaît à rappeler que Mour est un à homme qui a certes le sens de la politique, au sens folklorique du terme; que pour cela il a l’art de mobiliser les masses; mais qu’il n’a aucune formation qui lui permette de prétendre diriger un gouvernement. ‘Lui qui ne sait même pas s’exprimer correctement dans la langue officielle du Pays, comment pourrait-il assumer cette fonction?’. Aux nombreuses questions du ministre aigri, certains répondaient ironiquement: ‘Et les conseillers techniques, à quoi servent-ils?’”.

31. No original em francês: “Les mendiants. Ils tendent, pour demander l’aumône, le *bàttu*, qui est une petite calebasse”.

bàtttu, para quem desconhece o termo, mas domina o francês, simboliza o desconhecido, em oposição à língua conhecida (o francês) que acompanha o vocábulo. Ao usar a palavra em uolofe, Fall traz uma particularidade de seu meio que pode causar estranhamento para não senegaleses e, ao mesmo tempo, joga luz sobre o grupo dos mendigos.

Temos mais um exemplo de uso do uolofe em uma conversa entre as personagens que representam o grupo dos mendigos. Lemos: “Aprendam a dizer a verdade! Em qual bairro da Cidade o primeiro gesto matinal não é de fazer caridade? Mesmo nos bairros dos *toubabs*”³² (Fall, 2001, p. 24). A palavra *toubab* é usada em toda a África ocidental e não teria um significado tão eloquente caso fosse empregado um seu correspondente na língua francesa, pois ele não traria a referência ao ponto de vista africano, ou seja, ao modo como um senegalês (e outros falantes da África ocidental) designa uma pessoa de pele branca, e, por extensão de sentido, um europeu. Além disso, concordamos com Feutrel quando ela diz que “o uolofe parece ser utilizado para não perder o verdadeiro sentido ou nuance pretendida de uma palavra”³³ (Fall, 2001, p. 11).

Também se encontram na narrativa palavras em uolofe que se relacionam a elementos típicos da cultura senegalesa, como vestimentas e comidas. Vejamos um trecho com a descrição do marabu Birama e de suas roupas:

Enquanto Serigne Birama caminhava com a cabeça baixa ao lado de Mour, Mour o observava: alto, magro, de pele clara, com chapéu de palha e vestido com um cafetã branco de mangas largas sob o qual se distinguia uma túnica [*turki*] tingida de índigo; parecia ter muito mais do que seus trinta invernos, de tanto que todo o seu ser exalava um ar de pureza, de santidade mesmo, que normalmente se detecta apenas em homens que desenrolaram um longo carretel de vida consumida no bem e nas orações.³⁴ (Fall, 2001, p. 20)

A palavra *turki* aparece em itálico no texto e vem acompanhada da seguinte nota de rodapé: “Tipo de túnica, que é usada sob o *boubou* ou o cafetã”³⁵. Observamos que seria possível a compreensão do trecho narrativo mesmo sem a nota de rodapé; contudo, com o auxílio desse paratexto, a compreensão se torna mais efetiva, ainda que ele traga outra palavra estrangeira, da África subsaariana: “*boubou*”, uma túnica ampla. Esses vocábulos fazem com que o leitor tome contato com uma particularidade cultural e, com ela, construa a seu modo a imagem da personagem descrita.

Mais um elemento cultural senegalês referido em uolofe aparece no excerto a seguir:

32. No original em francês: “Apprenez à dire la vérité! Dans quel quartier de la Ville le premier geste matinal n’est-il pas de donner la charité? Même dans les quartiers de toubabs”.

33. No original em francês: “le wolof semble être utilisé pour ne pas perdre le vrai sens ou la nuance recherchée d’un mot”.

34. No original em francês: “Pendant que Serigne Birama marchait tête baissée à côté de Mour, celui-ci observait son homme: grand, mince, de teint clair, coiffé d’un chapeau de paille et vêtu d’un caftan blanc à larges manches sous lequel on devinait un *turki* teint à l’indigo; il paraissait avoir beaucoup plus que ses trente hivernages, tant tout son être dégageait un air de pureté, de sainteté même, que on ne décèle d’habitude que chez des hommes ayant déroulé une longue bobine de vie consommée dans le bien et dans les prières”.

35. No original em francês: “Sorte de tunique, qui se porte sous le boubou ou le caftan”.

Tudo o que Salla Niang disse, ela viu em sua vida de faz-tudo. Ela morou em casas onde as pessoas se empanturravam até não aguentarem mais; as sobras que enchiam o cesto do lixo davam para alimentar dez pobres, mas os pobres nunca eram chamados; são imundos, inconvenientes e não sabem se comportar. Mas, nessas mesmas casas, quando o marabu tinha recomendado alimentar sete, dez ou doze pobres com suculentas iguarias durante três dias, iam procurá-los, chamavam-nos, davam-lhes as boas-vindas, até os bajulavam, e ofereciam-lhes pratos com que nunca teriam sonhado; arroz com peixe muito gordo e muito vermelho; arroz branco com carne tenra e abundante; *baasi salté* com passas secas, macedônia de legumes, tâmaras e ameixas secas de Agen; e, no final de cada refeição, belas e frescas nozes de cola para ajudar na digestão.³⁶ (Fall, 2001, p. 74)

Na descrição da comida que os ricos só oferecem aos pobres se houver recomendação do marabu estão as palavras em uolofe *baasi salté*, definidas em nota de rodapé: “Cuscuz real para grandes cerimônias”³⁷. Esse tipo de cuscuz, feito para ocasiões especiais, vem acompanhado com carne (geralmente cordeiro) e legumes.

Outros tipos de *baasi salté* aparecem no trecho abaixo, na canção da personagem Nguirane, um músico pertencente à esfera dos mendigos:

Nguirane pega de novo seu violão, ajusta bem seus óculos e pede que todos cantem com ele:

Salla, cozinha o cuscuz

Um bom *baasi salté*

Mandioca, *ñebbé*³⁸ [arroz] e abóbora

*Baasi salté kajor*³⁹

Baasi salté jolof

Gordura de *diwu nor*⁴⁰ [manteiga]

Molho de tomate

*Baasi salté buur*⁴¹ [Cuscuz digno de um rei]. (Fall, 2001, p. 111)⁴²

36. No original em francês: “Tout ce qu’elle a dit, Salla Niang l’a vu dans sa vie de bonne à tout faire. Elle a vécu dans des maisons où l’on se gavait jusqu’à n’en plus pouvoir; les restes qui remplissaient la poubelle pouvaient nourrir dix pauvres, mais on n’appelait jamais les pauvres; ils sont crasseux, encombrants et ne savent pas se tenir. Seulement, dans ces mêmes maisons, lorsque le marabout avait recommandé de nourrir pendant trois jours sept, dix ou douze pauvres de mets succulents, on allait à leur recherche, on les appelait, on les accueillait, on les cajolait même, et on leur offrait des plats dont ils n’auraient jamais rêvé; riz au poisson bien gras et bien rouge; riz blanc à la viande tendre et abondante; *baasi salté* avec raisins secs, macédoine de légumes, dattes et pruneaux d’Agen; et, à la fin de chaque repas, de belles et fraîches noix de kola pour faciliter la digestion”.

37. No original em francês: “Couscous royal des grandes cérémonies”.

38. Nota de rodapé no romance: “*Haricots*” (“feijão”).

39. Nota de rodapé no romance: “*Kajor et Jolof: régions du Sénégal*” (“Kajor et Jolof: regiões do Senegal”).

40. Nota de rodapé no romance: “*Beurre local (utilisé pour lustrer le couscous)*” (“Manteiga local [utilizada para fazer o cuscuz brilhar]”).

41. Nota de rodapé no romance: “*Couscous digne d’un roi*” (“Cuscuz digno de um rei”).

42. No original em francês: “Nguirane reprend sa guitare, ajuste bien ses lunettes et demande à toute l’assistance de chanter avec lui:

Salla, fais cuire le couscous

Du bon *baasi salté*

Manioc, *ñebbé* et courge

Baasi salté kajor

Baasi salté jolof

Gras de *diwu nor*

Rouge de tomate

Baasi salté buur”.

A comida, aqui, está na letra da canção de Nguirane e é fruto de dons recebidos pelos mendigos. Note-se que neste trecho há mais nomes de comidas em língua local que no trecho que descreve a comida dos ricos – de fato, quanto mais mendigos, mais uolofe.

Observemos mais uma palavra em uolofe: “Salla, garde-moi le dernier *baraada-ic*” (“Salla, guarde para mim o último bule de chá” [Fall, 2001, p. 51]). Uma nota de rodapé a define: “*Théière*” (chaleira)⁴³. Ao analisar essa palavra na narrativa de Fall, Feutrel (2019, p. 16) diz que:

Na verdade, o chá tem uma grande importância na cultura senegalesa. Ataya⁴⁴, um chá de menta doce, é essencial para a conversa e é comparável a um aperitivo na França. Faz parte do conceito de hospitalidade pelo qual os senegaleses são conhecidos, o famoso *téranga*. Beber chá oferece uma oportunidade amigável de se verem, discutirem e conversarem. Com a ajuda do chá criamos novos contatos e conhecemos novas pessoas.⁴⁵

O chá, nesse caso, é uma forma de receber e de criar relações de um modo cortês.

Ao trazer palavras vinculadas à comida, às roupas e à forma de se comunicar, com palavras em uolofe e em árabe, Fall reproduz um pouco da oralidade de seu meio social (“oralidade fingida” [Guèye, 2005, p. 30]), revelando uma consciência linguística⁴⁶ de sua língua materna em relação à língua francesa: “Podemos então dizer que ao incorporar elementos do universo simbólico uolofe em sua técnica de escrita, Aminata Sow Fall revela claramente a âncora referencial de sua obra ao criar uma poética transcultural” (Cabakulu; Camara, 2002, p. 55)⁴⁷. Poderíamos nos perguntar se a sintaxe e a cadência das línguas orais influenciam a sintaxe do francês de Fall. Responder a essa questão demandaria estudos mais aprofundados a respeito das relações entre língua escrita e oralidade e a busca por outros aspectos que passem de uma língua a outra.

Fall, por meio de sua poética transcultural, coloca na cena literária elementos tradicionais de sua sociedade e, assim, particulariza sua narrativa. Nela, o uolofe diferencia o retrato em palavras dos dois grupos principais de personagens da narrativa: os mendigos e as personagens da esfera do poder político e econômico. Ao representar os mendigos exprimindo-se mais em uolofe, cantando palavras nessa língua, Fall parece

43. No original em francês: “Récipient à couvercle, muni d’une anse et d’un bec verseur, que l’on utilise pour faire infuser le thé et pour le servir” (“Recipiente com tampa, munido de alça e bico, utilizado para infundir o chá e para servi-lo”). Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/théière/77690>; acesso em: 21 jun. 2023.

44. Para mais informações sobre a Ataya, a cerimônia do chá, e seu modo de preparo, ver <https://cuisinedimundo.home.blog/2019/04/11/ataya-the-senegalais/>; acesso em 10 jul. 2023.

45. No original em francês: “En effet le thé a une grande importance dans la culture sénégalaise. L’ataya, un thé à la menthe sucré, est indispensable pour la palabre et comparable à l’apéritif en France. Il fait partie du concept d’hospitalité pour lequel sont connus les Sénégalais, la fameuse *téranga*. Boire du thé donne une occasion conviviale pour se voir, discuter, et palabrer. Avec l’aide du thé on crée des nouveaux contacts et on fait des rencontres”.

46. Combe ressalta que quando há a presença da língua materna nos romances de autores francófonos é comum que as “palavras que designam referentes africanos: roupas, instrumentos musicais, objetos de culto, costumes, etc. [sejam] destacadas por aspas, como que para indicar ao leitor europeu a quem o livro se destina, distinguindo assim as falas francesa e uolofe” (Combe, 2010, p. 141).

47. No original em francês: “On peut alors dire qu’en incorporant dans sa technique d’écriture des éléments de l’univers symbolique wolof, Aminata Sow Fall révèle clairement l’ancrage référentiel de son œuvre tout en créant une poétique transculturelle.”

sugerir que eles estão mais conectados a elementos da cultura tradicional, mostrando que estão em uma relação de consonância com ela. Quando eles se mostram mais vinculados a seu espaço cultural tradicional em suas falas, podemos dizer que o grupo dos mendigos encontra uma forma própria de exercer a cidadania senegalesa.

Isso posto, Aminata Sow Fall, com sua “linguagem da criação” (“*langage de création*” [Guèye, 2005, pp. 30-31]), traz, para um gênero europeu, elementos do seu universo simbólico, conferindo singularidade e originalidade à sua narrativa. Do mesmo modo, Fall transforma as personagens que representam o grupo de mendigos em veículos de transmissão dos elementos culturais tradicionais que estão presentes na sua sociedade.

Considerações Finais

A partir dos estudos acerca da obra de Fall (Cabakulu; Camara, 2002; Guèye, 2005) constatamos que o emprego do uolofe pode ser considerado um elemento estilístico da obra da autora que se relaciona com a cultura da oralidade. Ele faz parte de sua “linguagem da criação” (Guèye, 2005, p. 31), sendo um traço característico em sua produção literária que a distingue de outras produções senegalesas.

É na relação, na conexão, no encontro dos caminhos da oralidade em consonância com a modernidade, que se cria e se constrói o romance africano de Fall. Ao pensar a literatura oral, Guèye salienta que é por meio dela que o escritor africano tem acesso à sua constituição intelectual e artística como indivíduo. A oralidade é sua primeira prática em âmbito social e é responsável por moldá-lo. A língua francesa de Aminata Sow Fall está vinculada a um universo conectado a essa literatura oral que, por sua vez, se conecta a seu universo referencial. Por isso, para Guèye, servir-se do hipotexto para analisar os romances de Fall é o caminho mais produtivo: “[...] assim, nos referimos ao hipotexto para máxima legibilidade dos romances de Aminata Sow Fall, porque o romance senegalês, obra de língua e obra de arte, depende inflexivelmente de seu texto externo” (Diop, 1995, p. 11, *apud* Guèye, 2005, p. 34)⁴⁸. Esse texto externo conecta a tradição oral à modernidade e permite que Fall construa suas narrativas a partir de sua linguagem da criação que se correlaciona com a sociedade africana e, ao mesmo tempo, com outros espaços.

Isto posto, constatamos que ler a obra tendo como chave de leitura a tradição e a oralidade favorece a obra de Fall. As línguas transpostas no romance podem ser lidas, em um primeiro momento, como um recurso para diferenciar os homens do poder do grupo dos mendigos. Em um segundo momento, vimos que elas também podem ser lidas como um recurso estilístico que coloca em evidência a cultura plural de onde provém a autora. Fall traz para sua narrativa, também nesse aspecto, elementos de seu mundo empírico que dão originalidade à sua produção literária e fortalecem o campo das literaturas africanas francófonas. Utilizando o uolofe e a referência ao que há de específico na sociedade senegalesa, Fall coloca como protagonista de sua narrativa a sua sociedade, sua história

48. No original em francês: “[...] ainsi nous nous référons à l’hypotexte pour une lisibilité maximale des romans d’Aminata Sow Fall, car le roman sénégalais, œuvre de langue et œuvre d’art, dépend indéfectiblement de son hors-texte”.

e seus próprios cidadãos, jogando luz sobre os desafios presentes nesse universo senegalês, para que sejam percebidos e pensados, tanto pelos próprios senegaleses quanto por seus leitores.

Referências Bibliográficas

- CABAKULU, M. & CAMARA, B. *Comprendre et faire comprendre La Grève des bàttu d'Aminata Sow Fall*. Paris, L'Harmattan, 2002.
- CHEHAMI, J. *Les "Talibés" du Sénégal: une catégorie de la rue, prise entre réseaux religieux et politiques d'action humanitaire*. Tese de doutorado, Grenoble, Universidade de Grenoble, 2013.
- CISSE, M. "Langues, Etat et Société au Senegal". *Revue électronique internationale de sciences du langage sudlangues*, n. 5, dec. 2005. Disponível em: <<https://www.ausenedal.com/IMG/pdf/doc-109pdf-33f96.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2024.
- COMBE, D. *Les littératures francophones: Questions, débats, polemiques*. Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- FALL, A. S. *Interview avec Aminata Sow Fall*. [Entrevista concedida a] Diouf, M. S. *Chimères*, v. 28(1), p. 1-10. Kansas, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.17161/chimeres.v28i1.5973>>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- _____. *La Grève des bàttu*. 2. ed., Paris, Le Serpent à Plumes, 2001.
- FEUTREL, A. *Une étude sur la corrélation entre la culture et la langue par l'emploi du wolof dans La Grève des bàttu d'Aminata Sow Fall*. Dissertação de mestrado, Dalarna, Universidade de Dalarna, 2019.
- GUÈYE, M. *Aminata Sow Fall, oralité et société dans l'oeuvre romanesque*. Paris, L'Harmattan, 2005.
- MACLACHLAN, M. "Le Savoir-vivre à travers différentes cultures africaines, la formation interculturelle", *Communicaid*, 2017.
- MOURA, J.-M. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. 3. ed., Paris, Presses Universitaires de France, 2019.
- N'GORAN, D. K. *Le Champ littéraire africain: essai pour une théorie*. Paris, Harmattan, 2009.
- NIANG CAMARA, F. B. *Dynamique des langues locales et de la langue française au Sénégal*. Trabalho apresentado no Colóquio Actes du XVII^e colloque international de l'AIDELF sur Démographie et politiques sociales, Ouagadougou, Burkina Faso, 2014. Disponível em: <https://www.odsef.fss.ulaval.ca/sites/odsef.fss.ulaval.ca/files/camara_senedal_site_internet_v19janv2011_25012011_170738.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2023.
- ONYEMELUKWE, F. M. "Sow Fall et oeuvre littéraire ou politique dans *La Grève des bàttu*?". *Journal of the humanities*, vol. 9, n. 6, 2003.
- _____. "Grève et révolte dans *La Grève des bàttu* d'Aminata Sow Fall". *Agora: Journal of Foreign Languages Studies*, vol. 2, n.1, 1998.
- THIAM, O. *Français et multilinguisme au Senegal: dynamiques sociales et scolaires*. Collection FLE/FLA (Le français langue étrangère/ le français et les langues en

Afrique), vol. 1, n. 1, 2020. Disponível em: <<https://revues.acaref.net/collection-fla-fla-vol-1-no-1-coordonee-par-vincent-were-et-koffi-ganyo-agbefle/>>. Acesso em: 29 jun. 2023.

***Estamos Todas Bien e El Ala Rota:* Mulheres e Homens no Romance Gráfico sobre o Franquismo**

Graciela Foglia
Ivan Rodrigues Martin

A “cruzada” da moralidade não chegou apenas a extremos ridículos, mas foi, antes de tudo, uma cruzada contra as mulheres. Aquela mulher que deve ficar em casa, submissa ao marido, máquina de procriar e “satisfazer os desejos do homem”.¹

Biescas e Tuñón de Lara, 1987, p. 461

Nas últimas duas décadas, a intensa produção de romances gráficos sobre a Guerra Civil Espanhola e o franquismo contribuíram para constituir um novo campo de representações artísticas do conflito e da longa ditadura instaurada na Espanha a partir de 1939. Já foram lançados mais de uma centena de títulos dedicados ao assunto, quase todos escritos por homens que, muitas vezes, recuperaram a memória de outros homens. No entanto, desde 2015, e no contexto das lutas feministas que não pararam de crescer durante o século XXI, com significativos avanços sociais e legislativos, algumas autoras, como Ana Penyas, Teresa Valero e Marina Cochet, também ocuparam a cena literária, contribuindo com novas perspectivas de como esses eventos traumáticos prevaleceram no cotidiano e impactaram fortemente a vida das mulheres.

Exemplos dessas representações podem ser observados nos romances gráficos *Estamos Todas Bien* [Estamos Todas Bem], de Ana Penyas, e em *El Ala Rota* [Asa Quebrada] de Antonio Altarriba e Kim, que analisaremos neste capítulo. A partir das reflexões sobre memória, testemunho (no sentido de dar voz ao Outro) e sobre o romance gráfico como gênero válido para expressar os violentos eventos históricos que marcaram o século XX, fazemos algumas observações em relação às matérias narrativas

1. No original em espanhol: “La ‘cruzada’ de la moralidad no solo llegó a extremos ridículos, sino que, de hecho, fue una cruzada contra la mujer. Esa mujer que debe estar en el hogar, sumisa al marido, máquina de procrear y de ‘satisfacer la concupiscencia del varón’”. (Todas as traduções de trechos de *Estamos Todas Bien*, *El Arte de Volar* e *El Ala Rota* são nossas.)

privilegiadas pela autora e pelos autores no que diz respeito às opções formais usadas na construção de suas narrativas.

Ana Penyas pertence à geração das netas e dos netos daqueles que viveram a Guerra Civil Espanhola e o pós-guerra na ditadura franquista. São herdeiras, ela e suas contemporâneas (e contemporâneos), do que foi gestado naqueles tempos. Talvez por isso, no romance, ela não resgate apenas a memória das suas avós, Maruja e Herminia, que viveram a guerra, o pós-guerra e parte do século XXI, mas também fale do tempo presente. Antes desse livro, Penyas trabalhou num projeto coletivo, *Los Días Rojos de la Memoria* [Os Dias Vermelhos da Memória], no qual entrevistou pessoas mais velhas e escreveu sobre as lembranças de um homem que relata suas experiências no franquismo (Muñoz Rosúa, 30 jun. 2016).

O tema de *Estamos Todas Bien* é a solidão em que vivem, nos anos 2000, as avós da autora, Maruja e Herminia, mulheres que cresceram no pós-guerra espanhol. Solidão e repressão naquela época, por estarem inseridas numa sociedade patriarcal e ditatorial; solidão no presente da escrita, posterior a 2015, porque essa sociedade não se desvencilhou do patriarcado e porque a vida moderna as deixou para trás. Da mesma forma que em *El Ala Rota*, romance de que trataremos em seguida, o livro de Penyas traz lembranças da época do franquismo, mas, neste caso, privilegia as consequências que aquele passado tem no presente das avós e, provavelmente, da sociedade espanhola em geral. A narrativa se divide em dois “capítulos”: um dedicado inteiramente a Maruja e outro a Herminia; mas, já nesse segundo capítulo, o relato começa a se misturar, indicando a semelhança de suas trajetórias. Da mesma forma, é possível interpretar a linha vermelha que une os deslocamentos geográficos e as memórias de Maruja e Herminia, no mapa que abre o romance (figura 7.1); semelhança que metaforiza uma experiência comum à sociedade, uma experiência coletiva.

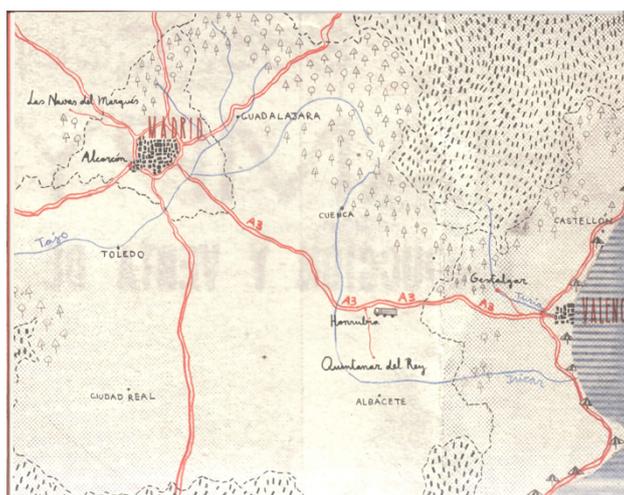


Figura 7.1 Penyas, 2017, p. 10.

Maruja, que no presente da narrativa sofre do mal de Parkinson, quando criança foi criada por familiares que tinham uma situação econômica melhor que a de seu pai e de sua mãe. Desde muito jovem, teve de trabalhar atrás do balcão de um bar frequentado por homens que a assediavam e por quem sentia nojo e medo. Foi obrigada a se casar com

um médico mais velho, a quem não amava, segundo diz Ana (p. 54), a personagem *alter ego* de Penyas. Nos anos 1980, aprendeu a dirigir para ir ao Corte Inglês². No presente da narrativa, vive sozinha, os filhos pouco a visitam e reclama de tudo. Herminia, a outra avó, parece alegre e gosta de cantar porque, mesmo que tenha sido abandonada pela mãe quando era criança, cresceu rodeada de gente do teatro do povo, montado por seu avô. E a avó, que sabia ler, contava-lhe histórias de *As Mil e Uma Noites*. Já casada, ficou triste quando teve de se mudar da cidadezinha em que vivia para Valencia. Teve seis filhas e filhos, que têm pouca paciência com ela e não parecem dar muito valor para a sua história. “Ah, mãe, que chata, se você nunca teve patrão, o que você sabe. Queria eu também ser dona de casa! Faz as coisas quando bem entende, ninguém manda em você”³ (p. 65), diz uma de suas filhas enquanto reclama das condições de seu próprio trabalho (figura 7.2). Demonstra, dessa forma, certa falta de compreensão em relação a várias questões. Por um lado, parece desconhecer ou desconsiderar o esforço da mãe para criar seis filhas e filhos em condições econômicas que não foram das melhores, já que tinha de fazer tudo sozinha “e sem máquina de lavar!”, diz Herminia. Por outro, quando não valoriza o trabalho de cuidar, reproduz o pensamento patriarcal que não dá valor para o que não faz parte da esfera pública.



Figura 7.2 Penyas, 2017, p. 65.

Estamos Todas Bien pode ser lido como um testemunho, no sentido de dar voz ao Outro. Nesse caso, às avós que representam uma geração que viveu o pós-guerra espanhola e que foi e segue sendo silenciada, como vemos na afirmação da filha citada anteriormente. Não se trata do testemunho de “heroínas”, que protagonizaram alguma façanha durante a ditadura ou que se enfrentaram coletivamente ao sistema. É o resgate da vida comum de mulheres anônimas, que resistiram à opressão com “pequenos” atos ditados por seu saber cotidiano. Encontramos alguns exemplos desses movimentos no momento em que Maruja enfrenta a cunhada, que tinha ido morar com ela e o marido, ou quando aprende a pintar quadros para os vender ao ficar viúva. No caso de Herminia, nos anos 1970, época em que suas filhas são vigiadas pela polícia, esconde livros

2. Loja de departamentos muito famosa na Espanha.

3. No original em espanhol: “Ay, mamá, qué pesada, si tú nunca has tenido jefe, tú que vas a saber. ¡Ya me gustaría a mí ser ama de casa! Haces las cosas cuando quieres, nadie te manda”.

comprometedores e panfletos (figuras 7.3, 7.4 e 7.5), enquanto o marido, que é “quem entendia de política” (p. 74), mesmo se preocupando pela segurança das filhas, não toma nenhuma atitude prática⁴.



Figura 7.3 Penyas, 2017, p. 70.

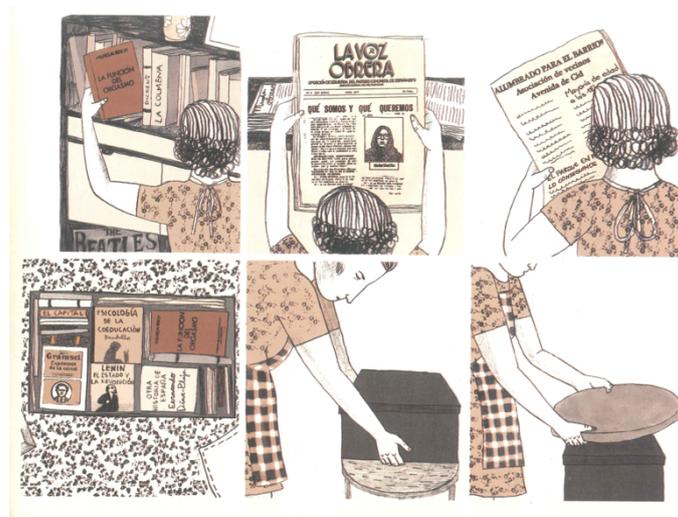


Figura 7.4 Penyas, 2017, p. 71.

4. Na Espanha, o movimento estudantil nos anos de 1960 e 1970 foi essencialmente contra a ditadura franquista (Navarrete Lorenzo, 1995, p. 125).



Figura 7.5 Penyas, 2017, p. 72.

Essas mulheres, desde o tempo do franquismo, foram bombardeadas por propagandas que as preparava, como diz Carmen Martín Gaité (1992, p. 128), para manter as aparências de recatadas e do lar (contra a “anarquia” que tinha se vivido durante a República) e para se adequarem a uma sociedade de consumo, que se consolidaria e seria aceita quase sem questionamentos nos anos 1980 – a mesma sociedade na qual cresceram e estão inseridos os filhos e as filhas de Maruja e Herminia. Solidão e propaganda estão presentes no romance através de diferentes recursos, mas se anunciam desde a capa do livro (figura 7.6), em que vemos Maruja sozinha, diante de prédios sem gente e com um cartaz de um shopping para mulheres, que abre aos domingos.



Figura 7.6 Penyas, 2017, capa.

A forma de representar o consumismo, sempre de “viés” (menos explícita que a da solidão), mostra quanto esse valor está introjetado na sociedade, quanto foi incorporado inconscientemente à subjetividade das pessoas. Além da capa, existem outros exemplos, como quando a tia de Maruja diz: “Que sorte você teve: a esposa do médico! Nunca se esqueça de se manter na linha, caso contrário, ficará com rugas”⁵ (figura 7.7), indicando a importância dada ao *status* e à beleza, sem se importar com seu bem-estar enquanto mulher. O mesmo movimento pode se ver na ilustração que acompanha a afirmação de Maruja: “A melhor coisa que me aconteceu na vida foi dirigir”⁶ (figura 7.8) – uma poltrona com uma sacola do Corte Inglês; como se a “liberação” estivesse associada a poder consumir. No caso de Herminia, mesmo que não haja marcas explícitas no que se refere ao consumo, a sua “felicidade” a qualquer custo também pode ser interpretada como uma herança dos valores do pós-guerra, se levamos em conta o que afirma Ramírez (*apud* Felices, 1996, p. 25) em relação à propaganda do regime, que devia “fazer o povo vibrar [e que] a simples falta de entusiasmo era suspeita...”⁷.



Figura 7.7 Penyas, 2017, p. 35.

5. No original em espanhol: “Qué suerte has tenido: ¡la mujer del médico! Nunca olvides guardarte el carácter, si llevas la contraria, te saldrán arrugas”.

6. No original em espanhol: “Lo mejor que me ha pasado en la vida es conducir”.

7. No original em espanhol: “[...] hacer vibrar al pueblo [y que] la simple falta de entusiasmo era sospechosa...”.



Figura 7.8 Penyas, 2017, p. 75.

Com representações das avós pouco idealizadas (figuras 7.9 e 7.10), que destacam o sofrimento, com cores que variam entre o vinho e o ocre, a ideia da solidão em que estão imersas ambas as mulheres se materializa também na estrutura emoldurada do romance. *Estamos Todas Bien* começa e acaba com Maruja diante da televisão; como se estivesse aprisionada pela vida na sua própria casa, tendo quase como única janela ao exterior o aparelho, “que limita a sua visão tanto quanto a mentalidade dominante durante a ditadura”⁸ (García Rouco, 29 dez. 2018).



Figura 7.9 Penyas, 2017, p. 17.

⁸ No original em espanhol: “[...] que limita su visión tanto como la mentalidad dominante durante la dictadura”.



Figura 7.10 Penyas, 2017, p. 87.

No mesmo sentido, pode-se considerar irônico e contundente o título do romance, como se constata ao final (figura 7.11), quando vemos Maruja rodeada por suas amigas imaginárias, todas elas personagens das novelas que assiste na televisão e que são sua companhia diária. Ironia que parece querer dizer que, depois de todo o sofrimento vivido por essas mulheres, na velhice estão ainda condenadas à solidão.



Figura 7.11 Penyas, 2017, p. 111.

El Arte de Volar é o primeiro romance gráfico de Antonio Altarriba sobre o franquismo. Nele, narra a trajetória de seu pai que, depois de viver praticamente todo o século XX, atira-se do quarto andar da casa de repouso onde morava. O êxito que a obra teve, tanto na Espanha como em outros países, contribuiu para que o romance gráfico se constituísse como importante espaço narrativo para a recuperação e divulgação da memória dos fatos violentos que caracterizaram o longo período franquista. Além disso, sua repercussão produziu diversos encontros públicos com leitoras e leitores. Em um deles, uma mulher que estava na plateia interveio:

“E a sua mãe?” Uma mulher fez a pergunta do fundo da sala. E a resposta me pareceu fácil. Pelo menos no começo. Porque, ao ir respondendo, os argumentos me pareceram cada vez menos sólidos, produto de um discurso convencional, absolutamente superficial. Percebi como estava ficando atolado em minhas próprias frases. “É sobre a vida do meu pai, é normal que a minha mãe tenha um papel secundário...”, “não havia uma grande ligação ideológica entre eles...”, “ela não estava envolvida nos desafios políticos da época...”. Ao terminar de falar, a expressão do rosto da minha interlocutora confirmou a sensação de que eu não havia satisfeito a sua curiosidade. Ainda mais, a pergunta abriu um questionamento, que se aprofundou ao longo do tempo, sobre o meu trabalho, inclusive sobre as minhas relações familiares [...].⁹ (Altarriba; Kim, 2016, p. 257)

Isso motivou o autor a revisar o imaginário sobre sua mãe, levando-o a uma profunda pesquisa familiar que deu origem ao roteiro de *El Ala Rota*, ilustrado por Kim e publicado em 2018. E é aqui que Tonín, a personagem *alter ego* do autor, se dá conta de que a mãe não movia um dos braços. Essa revelação tardia o conduz a uma série de questionamentos: “como pode ser? Minha mãe passou a vida inteira sem mexer o braço. Praticamente deficiente, e só me dei conta disso um pouco antes de sua morte [...]”¹⁰ (figuras 7.12 e 7.13). Pergunta ao seu pai sobre isso e também ele não sabia da deficiência de sua ex-esposa. A surpresa leva o autor a recuperar a história de sua mãe e, por extensão, a das mulheres que, como ela, viveram a vida com a “asa quebrada”, impedidas de voar livremente.

9. No original em espanhol: “¿Y su mamá?”. Una mujer formuló la pregunta desde el fondo de la sala. Y la respuesta me pareció fácil. Al menos al principio. Porque, conforme contestaba, los argumentos se me antojaban menos sólidos, producto de un discurso convencional, absolutamente superficiales. Notaba cómo me iba enfangando en mis propias frases. ‘Se trata de la vida de mi padre, es normal que mi madre tenga un papel secundario...’, ‘no había una gran conexión ideológica entre ellos...’, ‘ella no se implicó en los desafíos políticos de la época...’. Cuando terminé de hablar, la expresión en el rostro de mi interlocutora confirmó la sensación de que no había satisfecho su curiosidad. Más aún, la pregunta abrió un cuestionamiento, que fue ahondándose con el tiempo, sobre mi obra, incluso sobre mis relaciones familiares [...]”.

10. No original em espanhol: “¿como puede ser? Mi madre pasó toda la vida sin mover el brazo. Prácticamente discapacitada y sólo me enteré de ello un poco antes de su muerte [...]”.



Figura 7.12 Altarriba e Kim, 2018, p. 7.



Figura 7.13 Altarriba e Kim, 2018, p. 11.

Tudo o que se conta em seguida tem a função de dar materialidade à metáfora da mutilação da existência da mulher em uma sociedade que, além de viver sob o imperativo do patriarcado, vive também sob o domínio de um regime ditatorial que para se justificar apela aos valores do catolicismo e aos da ideologia de um Estado que se quer tradicional.

Ainda que seja um romance sobre as mulheres (ou, talvez, exatamente por isso), em *El Ala Rota* se representam minuciosamente as estruturas que constituem a masculinidade e que extrapolam aqueles anos do franquismo. O primeiro elemento que se observa nessa representação é a violência que caracteriza as personagens masculinas. A cena inicial (figuras 7.14, 7.15 e 7.16), na qual o pai de Pietra tenta matá-la logo após o seu nascimento, é emblemática do poder que têm os homens sobre as vidas das mulheres. Não a mata, efetivamente, porque outras mulheres a protegem, mas “quebra a sua asa” e, com isso, lhe determina simbolicamente toda uma vida de submissão. Esse tipo de masculinidade violenta se representa outras vezes na narrativa, sempre que se contrariam os desejos ou as expectativas dos homens. Se a eles está reservado o poder de agredir e de matar, às mulheres se lhes impõem o papel de proteger a vida.



Figura 7.14 Altarriba e Kim, 2018, p. 17.



Figura 7.15 Altarriba e Kim, 2018, p. 56.



Figura 7.16 Altarriba e Kim, 2018, p. 45.

Outro aspecto que compõe a representação da masculinidade no romance é a imaturidade permitida aos homens em todas as fases da vida. Enquanto as mulheres desde muito cedo se ocupam das emergências do cotidiano (os cuidados com a casa, com a comida, com a saúde, com a sobrevivência na ditadura), aos homens são permitidas a fraqueza, a inconstância e as buscas por seus sonhos e projetos individuais. O violento pai de Pietra, que abandona seus filhos, vive sem trabalhar por alguns anos, dedicando-se apenas aos seus arroubos de artista. Não por acaso, a peça de teatro que decide representar depois de seus fracassos autorais é *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca. Ainda que se declare republicano e anarquista, é no Século de Ouro que busca o modelo dramático que garanta a manutenção dos papéis de gênero na vida social influenciada pelos valores do patriarcado.

Essa imaturidade e fraqueza, no entanto, não arranha o lugar de poder dos homens na sociedade patriarcal. São eles os que avaliam, os que decidem, os que condenam. E também são eles os que violentam os corpos das mulheres, os que garantem a manutenção dos ritos sociais e os que castigam as desobedientes. Além da figura do pai de Pietra, o médico e o padre são outras das autoridades masculinas que cumprem essa função de controle da feminilidade no romance (figuras 7.17 e 7.18).



Figura 7.17 Altarriba e Kim, 2018, p. 20.



Figura 7.18 Altarriba e Kim, 2018, p. 25.

Um elemento importante na construção da narrativa é a dissociação que se apresenta entre os modelos de masculinidade e a dicotomia ideológica, que se viu explicitamente na Espanha durante a Guerra Civil e, de modo velado, nos anos do franquismo. Republicanos ou nacionalistas, militares ou civis, padres, médicos ou operários coincidem em manter os privilégios que o patriarcado lhes garante. E para isso tratam de justificar a violência de seus iguais e de convencer as mulheres de que eles são como são por serem homens, muitas vezes por serem passionais, mas nunca por serem violentos, maus ou criminosos.

As vítimas preferenciais do patriarcado são as mulheres, mas não são as únicas. O romance denuncia também que a sociedade permite aos homens a exploração das crianças, assim como se cala diante da violência física que os homens praticam, como podemos observar nas figuras 7.19 e 7.20.



Figura 7.19 Altarriba e Kim, 2018, p. 48.



Figura 7.20 Altarriba e Kim, 2018, p. 49.

A representação das mulheres no romance também não é idealizada (figura 7.21). Se por um lado elas formam redes de autoproteção e procuram garantir a manutenção da vida, por outro, reproduzem o mesmo machismo de que são vítimas, mantendo-se obedientes à autoridade masculina e controlando o comportamento e os corpos de suas iguais.



Figura 7.21 Altarriba e Kim, 2018, p. 64.

A lealdade que Pietra dedica ao pai, que tenta matá-la e que lhe aleijou o braço, se reproduz na mesma lealdade e servidão que oferece aos patrões monarquistas, às vizinhas que a exploram e aos seus irmãos homens. Para sobreviver naquela sociedade tão profundamente patriarcal, Pietra e as outras mulheres, mais do que atender as expectativas masculinas, as defendem como valores incontestáveis (figura 7.22).



Figura 7.22 Altarriba e Kim, 2018, p. 65.

Pietra, com sua asa quebrada e disposição incansável em servir e deixar-se explorar, é a metáfora do que se impunha às mulheres depois do fim da Guerra Civil e ao longo dos anos em que se consolidou a ditadura franquista. A relação que estabelece com a sua história pessoal, baseada no esquecimento da violência de que foi vítima e no perdão ao pai que a incapacitou, metaforiza a própria Espanha, a pátria violenta e ditatorial que impõe o esquecimento e o silêncio em sua marcha nacionalista rumo ao futuro.

Ao recuperar e dar voz às histórias de avós e mães, Ana Penyas e Antonio Altarriba criam um território narrativo em que a saga individual dessas mulheres se converte em denúncia da mutilação da liberdade feminina, que é coletiva. Dessa forma, o processo de reconstituição das memórias através do romance gráfico, além de trazer de volta o passado e contá-lo às novas gerações, para que o que aconteceu não se repita, revela, no

caso de Ana Penyas, outra condenação: a da solidão e a do consumismo, num momento em que a violência do passado ainda afeta o presente das novas gerações. E, em *El Ala Rota*, o fato de os autores serem homens também contribui para outra desconstrução fundamental, a do machismo com profundas raízes no patriarcado. Com isso, eles enunciam que esse processo de desconstrução é fundamental para que outras perspectivas em relação ao passado possibilitem um futuro no qual não se mutilem mulheres. Um futuro no qual o direito ao voo seja de todas, de todos e de todes.

Referências Bibliográficas

- ALARY, V. & MATLY, M. (orgs.). *Narrativa Gráfica de la Guerra Civil: Perspectivas Globales y Particulares*. León, Universidad de León, 2020.
- ALTARRIBA, A. & KIM. *El Ala Rota*. Barcelona, Norma Editorial, 2018.
- _____. & _____. *El Arte de Volar*. Barcelona, Norma Editorial, 2016.
- BIESCAS, J. A. & TUÑÓN DE LARA, M. *Historia de España*. Vol. 10: *España Bajo la Dictadura Franquista*. Barcelona, Editorial Labor, 1987.
- FELICES, F. Á. *La Novela Social Española. Conformación Ideológica, Teoría y Crítica*. Almería, Universidad de Almería, 1996.
- GASCA, L. & GUBERN, R. *El Discurso del Cómic*. Madri, Cátedra, 2011.
- GARCÍA ROUCO, D. “Estamos Todas Bien. El Heroísmo Cotidiano de las Abuelas”. *Zona Negativa*, 29 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.zonanegativa.com/estamos-todas-bien/>>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- MARTÍN GAITE, C. *Usos Amorosos de la Postguerra Española*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1992.
- MUÑOZ ROSÚA, E. “La Figuración Comprometida de Ana Penyas”. *Verlanga*, 30 jun. 2016. Disponível em: <<https://verlanga.com/ilustracion/la-figuracion-comprometida-de-ana-penyas/>>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- NAVARRETE LORENZO, M. “El Movimiento Estudiantil en España, de 1965 a 1985”. *Acciones e Investigaciones Sociales*, 1995. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/170186.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2022.
- PENYAS, A. *Estamos Todas Bien*. Barcelona, Salamandra, 2017.

Os Cães na Literatura Brasileira: de *Quincas Borba* a *João Maria Matilde*, passando por *Vidas Secas*

Leila de Aguiar Costa

As narrativas que integram o título deste capítulo têm em comum a presença de cães em sua intriga. Mas antes de enunciar considerações sobre essas três obras, seus pontos convergentes e divergentes a partir do motivo/tema *cão*, que se me permita um breve *excursus* para falar sobre essa presença que data de tempos imemoriais.

Mas, antes ainda, um parêntese que abrirei sobre o termo *bestiário*, que nos permite falar que a presença dos animais na Literatura deve ser apreendida como uma espécie de zoopoética.

Bestiário, pois. Termo que vem do latim *bestiarius*, *bestiaria*, *bestiarium* ou, ainda, de *bestia*, isto é, besta feroz. Vale lembrar que, na Antiguidade, e mais particularmente para o latino Cícero, *besta* era o gladiador romano que combatia as bestas ferozes. A se continuar ainda no caminho etimológico, descobrimos em dois dicionários franceses, respectivamente *Dicionário Littré da Língua Francesa*, em sua edição de 1873, e *Dicionário da Academia Francesa*, em sua edição de 1932, as seguintes definições – ambos disponíveis na Plataforma *Dictionnaire d'autrefois* conhecida como The ARTFL Project¹:

Na história literária da Idade Média, *bestiário* é uma coletânea de fábulas e de moralidades sobre as bestas; os *bestiários* eram poemas, por vezes bastante longos, em versos e em oito sílabas;

Na literatura francesa da Idade Média, *bestiários* eram coletâneas de fábulas, de moralidades sobre as bestas; uma espécie de história natural sobre animais reais ou lendários.

A se consultar o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, descobrimos ainda as seguintes definições:

1. Compilação medieval, geralmente em versos, de narrativas alegóricas e morais sobre animais fabulosos ou reais.

1. Disponível em: <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>; acesso em: 9 mar. 2024.

2. Compilação, geralmente poética, de textos sobre animais.
3. Iconografia animalista da Idade Média.
4. Conjunto de obras de arte que retratam animais. (Houaiss, 2001, pp. 439-440)

Vale observar que os animais presentes nos bestiários são animais reais, animais exóticos não europeus, animais sobrenaturais, míticos e híbridos (meio-animal/meio-humano) conhecidos igualmente como Quimeras. Gostaria de compartilhar aqui algumas imagens desses bestiários medievais, convocando para tanto o mais célebre dentre eles, aquele inglês, da cidade chamada Aberdeen, no século XII. Vejamos, pois, como eram representados, respectivamente, um leopardo e uma ovelha:



Figura 8.1 *The Aberdeen Bestiary*, folio 8v, século XII.

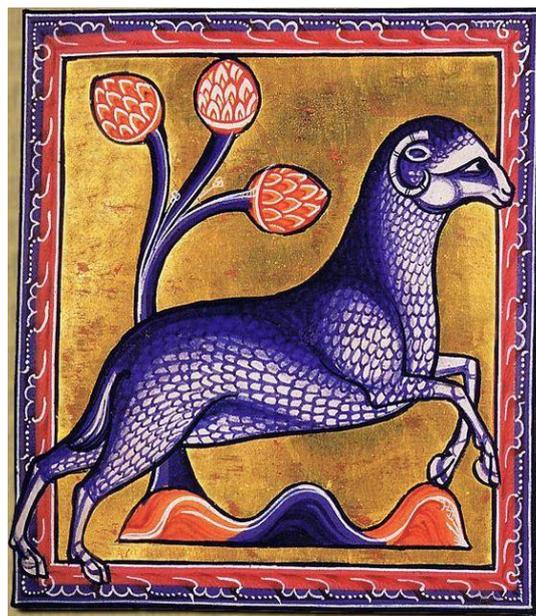


Figura 8.2 *The Aberdeen Bestiary*, folio 21r, século XII.

Desse bestiário, já na Antiguidade e na Idade Média, participavam os cães. Talvez o mais célebre dentre eles seja Argos, o cão de Ulisses, da *Odisseia* composta por Homero. Mas não podemos nos esquecer do cão de Montargis, que figura em uma dita canção de gesta (*chanson de geste*) do século XV e que conta a história de um cão, sem nome, mas que tem sua representação estatuária na praça principal de Montargis, cidade francesa. Lembremo-nos rapidamente, para começar, de Argos. Começemos visualizando algumas imagens (figuras 8.3 e 8.4).



Figura 8.3 Briton Rivière, *Ulysses and Argos*, tinta a óleo sobre tela, 1885.



Figura 8.4 Theodor van Thulden, *Ulysses reconnu par son chien Argos*, 1632.

Argos, o cão que Ulisses deixa ainda bastante jovem quando parte para Troia. Argos – que, em grego, significa “o que tem luz” – compartilhava de suas alegrias, de suas brincadeiras, assim como o acompanhava em suas caçadas. Como Penélope, Argos nunca deixou de amorosamente esperar – e sempre no mesmo lugar – por seu mestre. Argos permaneceu anos a fio em vigília, olhos a mirar o mar, à espreita do retorno do amigo à ilha de Ítaca. O afeto que une Argos a Ulisses é incomensurável. Ao retorno de Ulisses, vinte anos depois, vestido de mendigo, é Argos, agora um velho cão, quase cego,

tomado pelos carrapatos, quem, ao ouvir sua voz, reconhece Ulisses sem titubear. Recordemos a passagem:

o cão jazia deslembado sobre o estrume de boi e mulo amontoado na frente de uma porta, até que os serviçais cuidassem de levar o adubo à leiva imensa. Argos, o cão, jazia em cima, carrapatos laceram sua pele. Quando vê o herói, agita a cauda, dobra as duas orelhas, não consegue avizinhar-se do senhor, que faz a vista longe a fim de que o porqueiro não notasse a lágrima caída [...] “Foi o cachorro de um herói que nos confins morreu [...]; admirarias sua robustez e flama [...]. Agora o cão chafurda na miséria [...]”. Logo Argos sucumbe à moira negra morticida, ao ver, passados vinte anos, Odisseu. (Homero, 2009, XV, pp. 114-117)

Não deixemos de notar a “lágrima caída” de Ulisses, lágrima que jamais se esboçara em seus olhos durante todo seu périplo épico.

Há ainda o cão de Montargis; menos célebre, é verdade –, mas cão igualmente unido pelos afetos ao homem. Trata-se da lenda de um cão, da cidade de Montargis, que, no século XIV, teria pulado ao pescoço do assassino de seu “mestre” – termo hoje politicamente inapropriado, pois mestre é o que chamamos na contemporaneidade de “tutor”. Esse cão de Montargis, segundo o beneditino setecentista Bernard de Montfaucon, em uma passagem de seu texto intitulado *Verdadeiro Teatro de Honra e de Cavalaria*, é o companheiro de um dos arqueiros do rei Carlos V, o cavaleiro Aubry de Montdidier. Este cavaleiro despertou a inveja de outro cavaleiro, chamado Macaire que, aproveitando-se de uma oportunidade, acurralou Aubry de Montdidier – que estava acompanhado de seu cão – em uma floresta, matando-o e enterrando-o ali mesmo. O cão permaneceu do lado da fossa em que Aubry foi enterrado. Dali se ausentava apenas para buscar comida. Percebeu-se, em certo momento, que o cão, sempre só, ia e vinha da floresta, gritando, lamentando-se, uivando... Alguns cavaleiros seguiram-no e chegaram à fossa, cuja terra foi remexida; lá descobriram o corpo de Aubry que, afinal, recebeu uma sepultura – embora ainda não se soubesse o autor do assassinato. O cão de Montargis, em uma de suas idas e vindas, vê na cidade, dentre diversos arqueiros, aquele que assassinara Aubry; late em sua direção, tenta atacá-lo, mordê-lo, mas é contido. Ao saber da história do cão, o rei reúne muitos arqueiros e, no meio deles, Macaire. O cão, ao sentir sua presença, lança-se furiosamente sobre ele e uiva lamuriosamente. Diante da negativa de assassinato de Macaire, o rei ordena um combate entre os dois, diante de toda a corte. O cão lança-se ao pescoço de Macaire, obrigando-o a confessar seu crime; é destituído de seu título de cavaleiro e de fidalgo e, em seguida, enforcado.

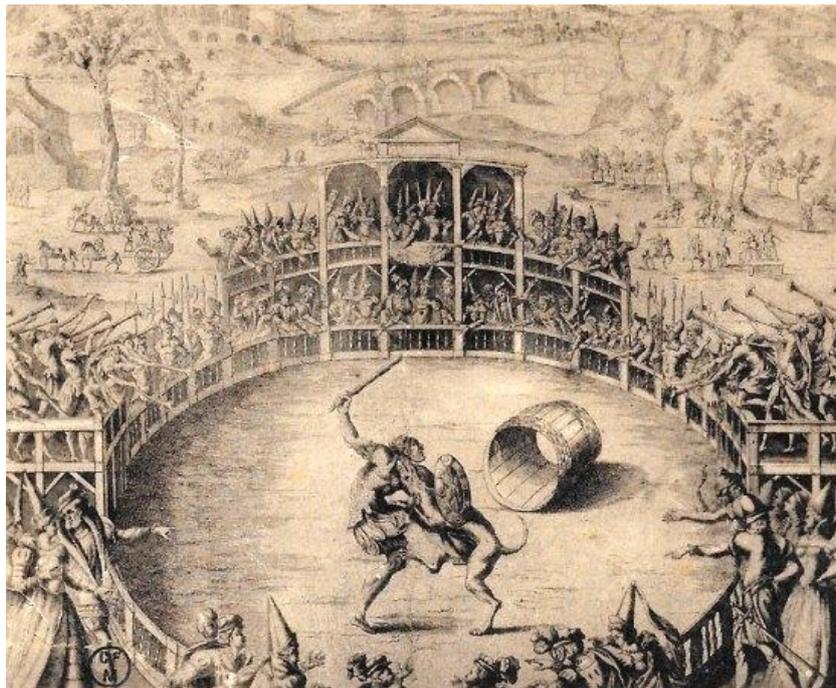


Figura 8.5 Anônimo, *Combat du chevalier Macaire et du chien de Montargis*, gravura, século XIX.

Diga-se, para concluir a história do Cão de Montargis, que há diversas representações artísticas que o põem em cena na cidade. As figuras 8.6 e 8.7 são duas delas.



Figura 8.6 Anônimo, *Le Chien de Montargis*, cromolitografia, século XIX.



Figura 8.7 Gustave Debré, estátua em bronze, 1874.

E, por fim, ainda nesse percurso “histórico”, há aqueles cães afetuosos e fiéis de que fala Michel de Montaigne, no Livro II, Capítulo XII de seus *Ensaio*s. Dentre várias histórias transcorridas na Antiguidade, retenha-se, sobretudo, aquela do cão descoberto pelo rei Pirro – muito semelhante, vale notar, àquela do cão de Montargis:

que velava sobre um homem morto; ao ouvir que há três dias eles fazia o ofício de vigília, o rei encomendou que se enterrasse aquele corpo e levou consigo aquele cão. Certo dia, ao assistir ao desfile de seu exército, o cão, ao ver os assassinos de seu mestre, correu-lhe atrás deles com grandes latidos e ira; esse primeiro indício levou à vingança do assassinato, que se deu logo depois pelas vias da justiça. (Montaigne, 1941, p. 161)

Esses três exemplos, a figurar em textos poéticos e no gênero ensaio, apontam para a presença multissecular desse animal que, com seu companheiro “humano” – e emprego o termo entre aspas –, está imerso em uma atmosfera plena de afetos. Homem e Cão, Cão e Homem unidos pela memória, memória alimentada por esse elo de afetos inextricável que será motivo a percorrer tantas e tantas narrativas poéticas. E peço novamente paciência para mais um parêntese, desta feita, sobre o termo *afeto*.

Dito rapidamente, desde o século XII, em dicionários de línguas latinas diversos, o termo aparece no sentido de “relação terna, constante, duradoura por uma pessoa”; aparecerá igualmente como sujeito “dedicado, devotado”, que demonstra “estima, amizade”. Ainda, *afeto* dialoga com *afetividade*, aquele sentimento que inclina o sujeito a “amar” – definição do século XVI. Observe-se, por fim, que *afeto* igualmente conversa com *afetar*, afetar o outro, exercer uma ação sobre o outro.

Humanos e Cães... Cães e Humanos que interagem e perdem seus contornos definidos quando habitam esses espaços dos afetos que unem uns aos outros. Não por acaso, há pesquisadores que empregam o termo, bastante pertinente aliás, humanimalidade... Por que, afinal, quem é humano e quem é animal? Humanimalidade: termo, repito, apropriado. Melhor do que, ao menos assim parece, empregar aqueles de

zoomorfismo/antropomorfismo ou antropomorfização/zoomorfização. Ou, ainda, se preferirem, poderíamos falar em devir-homem e devir-animal.

O que nos leva a concluir, nessa talvez longa introdução sobre a presença dos cães na literatura, que os animais em geral e o cão em particular deixam de ser arquétipos simbólicos, tropos do humano. Segundo a perspectiva aqui proposta, há indistinção entre o homem e o animal. Não por acaso, os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs*, no capítulo “Capitalismo e Esquizofrenia”, afirmam que é impossível “dizer onde está a fronteira do animal e do humano” (Deleuze; Guattari, 2005, p. 335). Essa dificuldade de delimitação, de distinção nos leva a afirmar que haveria então uma simbiose entre o humano e o não humano, que deixam de ser identidades homogêneas. Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro, não por acaso afirma que os animais possuem “uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal” (Castro, 2006, p. 351). Onde aquele *devir-animal do homem* e aquele *devir-homem do animal* de que acabamos de falar. Por que então não pensar, e veremos isso acontecer nas narrativas propostas aqui, que o movimento que nelas se des-cobre é aquele do *outrar-se*, aquele de se tornar um *terceiro*, desprendido do agenciamento entre dois entes, humano e não humano? *Outrar-se*, tornar-se um *terceiro*, é como deixar seu território – desterritorializar-se: o *eu* descentraliza-se e desloca-se para se aproximar do *outro*.

A partir desse exergo, proponho que se percorra cenas emprestadas das três narrativas referidas no título deste capítulo: *João Maria Matilde*, de Marcela Dantés (século XXI); *Quincas Borba*, de Machado de Assis (século XIX); e *Vidas Secas* (século XX), de Graciliano Ramos. Nessas três narrativas, parece-me inegável, esboça-se uma paisagem inequívoca dos afetos que ligam o humano ao cão, o cão ao humano – cão e humano tornam-se uma espécie de prolongamento do outro, suas vozes ecoam uma na outra. Não por acaso, o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2006) diz que não seríamos “homens se não houvesse cachorros” (p. 34)...

Paisagem que faz do cão um ente capaz de comunicação, de julgamento, de expressão sentimental e que, como também se verá, tem consciência de si próprio, de seus atos, de seus afetos; capaz, ainda, de pensar, de sentir, de interagir sem, contudo, desvestir-se de sua natureza animal; o cão não é um mero sucedâneo imitativo do humano – o que nos colocaria naquela perspectiva da antropomorfização equivocada. No final das contas, o que aqui pretendo não é falar sobre os cães na literatura, mas com eles, ou, se preferirem, resgatar-lhes a voz – algo que lhes foi interdito, como veremos logo mais.

Paisagem Primeira: *Quincas Borba*

Talvez alguns se lembrem do último capítulo, capítulo CCI, de *Quincas Borba*. Lemos ali a “morte do cão narrada em capítulo especial [...]”. Mas, antes dele, entre os capítulos CXCVI e CCV, revela-se que Quincas Borba, em companhia de Rubião, retornam à cidade mineira de Barbacena. Lá vagueiam e são surpresos por um aguaceiro que deixa “um e outro alagados” (Assis, 2012, p. 343). Embora avistados e recolhidos por uma

antiga comadre de Rubião, este último adoece e falece. As páginas que lemos na sequência conduzem-nos afinal ao derradeiro e especial capítulo. Permitam-me citar as suas primeiras linhas: “Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugir desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois” (Assis, 2012, p. 344).

Em seguida, no mesmo capítulo, o leitor é interpelado pelo narrador – em uma daquelas interpelações a um tempo jocosa, satírica e mesmo malevolente do narrador machadiano: “É provável que me perguntes se ele, se o seu defunto é que dá título ao livro, e por que antes um que outro – questão prenhe de questões, que nos levariam longe [...]” (Assis, 2012, p. 344).

Quase um jogo tautológico: Quincas Borba ou Quincas Borba? Se sou eu, autora deste capítulo, quem respondesse, faria-o sem hesitar: este “tu” interpelado é Quincas Borba-cão, mas Quincas Borba afinal, pois que se trata de um cão inscrito naquele devir-homem do cão a que há pouco me referi.

Pois a bem considerar a narrativa de *Quincas Borba*, se há um sujeito aberto, atento ao Outro; sujeito feito de intensidades e que habita o coletivo – mesmo que um microcoletivo – dominado pelos afetos, esse é Quincas Borba-cão – o que, aliás, parece ocorrer de modo semelhante com Bitoque, de *João Maria Matilde*, e com a celeberrima Baleia. Um sujeito-cão que expande os desdobramentos do todo sujeito humano. De todas as personagens viventes dessa narrativa, Quincas Borba é aquela que jamais deixa de habitar a paisagem dos afetos. A história então que se conta, contrariamente à sinopse que lemos, por exemplo, na quarta capa de *Quincas Borba* (edição publicada em 2012 pela Companhia das Letras/Penguin Classics: “[...] o romance conta a história do provinciano Rubião – herdeiro do filósofo Quincas Borba – em meio a um triângulo amoroso que o leva à ruína moral e financeira [...]”), é aquela, pois, do cão Quincas Borba.

Logo no capítulo V, Quincas Borba-cão é apresentado ao leitor segundo a figura retórica da *prosopografia*. A *prosopografia* é figura de linguagem que faz parte da descrição cujo escopo é dar a ver “a fisionomia, o corpo, os traços, as qualidades físicas ou, apenas, o exterior, a postura, o movimento de um ser animado, real ou fictício, isto é, de pura imaginação” (Fontanier, 1977, p. 425). Eis porque, logo ao começo da narrativa, des-cobrimos então um “um bonito cão, pelo cor de chumbo, malhado de preto” (Assis, 2012, p. 51). A observação é relevante porque ao longo de toda a narrativa, justamente para dar contornos empáticos que esboçam aquela humanimalidade, são os afetos que predominam na descrição de Quincas Borba-cão... Afetos descritos pela figura da *etopeia*, isto é, aquela que dá a ver “os modos, o temperamento, os vícios, as virtudes, os talentos, os defeitos, enfim, as boas ou as más qualidades morais de uma personagem real ou fictícia” (Fontanier, 1977, p. 427). É relevante observar que, repetidas vezes, as palavras “amigo” e “amizade” retornam à narrativa, acompanhadas ou não de adjetivações como “meu bom amigo” (Assis, 2012, p. 52). Amigo e amizade que fazem parte daquela constelação lexical do termo *afetos*. Vejamos, então, em mais um parêntese etimológico, os semas *amigo/amizade*.

Ao consultar o *Dicionário da Academia Francesa*, a primeira ocorrência, entre os séculos XVI e XVII, liga o termo “amizade” àquele dos afetos entre humanos: trata-se de uma “afeição mútua, recíproca”; nos séculos XVIII e XIX, amizade é aquela “afeição que

os animais experimentam pelos homens”. Para o termo *amigo*, o espectro etimológico é bastante semelhante: amigo é aquele que nutre uma afeição por outro ser, seja esse amigo e esse outro ser humano ou animal. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, encontramos as seguintes definições para o termo *amizade*:

- 1 sentimento de grande afeição, de simpatia
- I.1 grande apreço, solidariedade ou perfeito entendimento entre entidades, grupos, instituições etc.
- 2 reciprocidade de afeto. (Houaiss, 2001, p. 191)

No final das contas, amizade e afetos caminham sempre juntos.

Voltemos a *Quincas Borba*... Quincas Borba-cão é figura paradigmática do companheiro, do amigo, figura multissecular que reúne, graças aos afetos, humano e animal. Chama-se, aliás, Quincas Borba porque o Quincas Borba-homem lhe tinha “grande afeição” (Assis, 2012, p. 66). Quando falece Quincas Borba-homem, Quincas Borba-cão é legado, por testamento, a Rubião, com a “cláusula” de tratá-lo como se cão e homem fossem um só... Lembre-se, aliás, a passagem na qual um parece habitar o outro:

O cão ladrou de dentro; mas logo que Rubião entrou, recebeu-o com grande alegria [...]. Olhou para o cão, enquanto esperava que lhe abrissem a porta. O cão olhava para ele, de tal jeito que parecia estar ali dentro o próprio e defunto Quincas Borba; era o mesmo olhar meditativo do filósofo [...]. Os olhos do cão, meio fechados de gosto, tinham um ar dos olhos do filósofo na cama [...]. (Assis, 2012, p. 114)

Quincas Borba-cão é assim chamado “cão amigo”; e as manifestações de afeto entre ambos balizam toda a relação que eles entretêm: são afagos, são carícias, são manifestações de alegria de ambas as partes que os tornam “dois amigos”. O sentimento é, indubitavelmente, de “amizade”. De amizades que podem sofrer alguns hiatos, como a ausência de Rubião, por exemplo, que faz com que Quincas Borba se sinta rejeitado: “Não dorme, recolhe as ideias, combina, relembra [...]. Mas a verdade é que este olho que se abre de quando em quando para fixar o espaço, tão expressivamente, parece traduzir alguma coisa que brilha lá dentro, lá muito ao fundo de outra coisa que não sei como diga” (Assis, 2012, p. 82).

Esse “não sei como diga” é quase aquele célebre *je ne sais quoi*, expressão francesa (que traduzo aqui por “não-sei-quê”...) que indicia aquela sensação de algo que não se pode expressar racionalmente mas que, mesmo assim, pode ter sua existência afirmada de maneira intuitiva. Esse *je ne sais quoi* faz de Quincas Borba uma figura canina com espírito, ideias, sentimentos semelhantes àqueles que apenas alguns atribuem, equivocadamente, diga-se de passagem, ao humano. Talvez pudéssemos chamar a isso, efetivamente, humanimalidade? Não por acaso, Rubião, já quando delira, ouve Quincas Borba lhe falar...

E por que não? perguntou uma voz [...]. Rubião, apavorado, olhou em volta de si; viu apenas o cachorro, parado, olhando para ele. Era tão absurdo crer que a pergunta viria do próprio Quincas Borba, ou antes do outro Quincas Borba, cujo espírito estivesse no corpo deste, que o nosso amigo sorriu com desdém; mas, ao mesmo tempo [...] estendeu a mão, e coçou amorosamente as orelhas e a nuca do cachorro – ato próprio a dar satisfação ao possível espírito do finado.

Era assim que nosso amigo se desdobrava, sem público, diante de si mesmo. (Assis, 2012, pp. 169-170)

Quincas Borba-cão fala, mesmo que em sua linguagem do “latir”... E por que não? E Rubião com ele se entretém, como bons amigos, em atitudes que fazem de um e outro entes vivos que fisicamente interagem, tocam-se e tocam os afetos um do outro.

E o mais pesaroso de todos esses afetos parece ser aquele do luto, aquilo que os dicionários descrevem como “aflição, tristeza, dor duradoura”, “grande tristeza causada por uma coisa funesta, deplorável provocada pela perda de alguém”, “profunda tristeza causada por uma grande calamidade” (*Dicionário da Academia Francesa*, em suas versões dos séculos XVII ao XXI). Não é precisamente o que experimenta Quincas Borba-cão quando falece Rubião, junto ao qual, antes de este morrer, adormece e adormecem “tão juntinhos que pareciam pegados” (Assis, 2012, p. 342)? Quincas Borba-cão, vale lembrar, “amanheceu morto na rua, três dias depois” (Assis, 2012, p. 342).

Paisagem Segunda: João Maria Matilde

Essa narrativa contemporânea de Marcela Dantés põe em cena outra figura de um humanimal. O cão, aqui, chama-se Bitoque.

Mas, como talvez ainda poucos tenham lido essa narrativa, é caso de contar brevemente sua intriga, sua anedota. Matilde mora no Brasil, é brasileira, tradutora; sua mãe, Beatriz, foi diagnosticada precocemente com Alzheimer – e vive em uma casa de repouso. Matilde, é importante observar, nada sabe, absolutamente nada sabe sobre seu pai. Subitamente, recebe um telefonema de Portugal e uma voz desconhecida lhe diz que seu pai, chamado João Maria, português, havia falecido e que havia deixado um testamento, que será lido em uma pequena vila de Além-Mar. Matilde parte então para Portugal, deixando atrás de si o namorado, Abel, e a mãe. É também de um retorno ao passado secreto, indizível, desconhecido que se trata *João Maria Matilde*.

Mas é, sobretudo, um outrar-se que se des-cobre nessa narrativa. E de um outrar-se que simbolicamente se fará sem que Matilde esteja de posse de sua plena capacidade visual – esqueceu-se de seus óculos no Brasil...

A vila intramuros, pequena vila medieval, obriga Matilde a se deixar habitar pelos moradores da cidade e, sobretudo, por um cão que, não poderia ser diferente, aparece repentinamente diante de si... Bitoque... A passagem desse encontro que perdurará para além da narração que se conta merece ser citada *in extenso*:

Onde estão os meus óculos? Meu coração acelera de susto, a silhueta de um cão imenso surge do lado de fora, na minha varanda, no jardim de inverno de todos nós. Ele é imenso, e parece não se mover. Não é que ele esteja parado em qualquer lugar do gramado, está na minha varanda, e pela contraforma projetada na cortina, diria que está olhando para dentro do quarto. Acendo a luz, visto o casaco [...] e corro a cortina. Ele está mesmo olhando para mim e parece não se assustar com o movimento. Na verdade, era como se esperasse meu despertar. Um cachorro preto, um labrador comum com algum traço de vira-lata (ou o contrário), o pelo brilhante e os olhos profundos colados em mim.

Preciso ir até lá, e, já quando começo a abrir a porta, percebo o abanar da cauda, sensação tão familiar e agradável, é bonito isso de como os cachorros não conseguem esconder os sentimentos [...]. Um

rápido afago na cabeça e ele já se deita aos meus pés, um cachorro bonito, pesado, aquecendo aquele pedaço de meu corpo que precisava mesmo de proteção. Ele gosta do carinho, o corpo se mexe para encontrar a melhor posição para aquela interação, até que para de barriga para cima [...].

Me despeço de um cachorro que já tomo como meu, volto ao quarto e ele volta à espreita: outra vez sentado, impassível, os olhos pretos na cara preta olhando para mim. Eu já gosto desse cão. (Dantés, 2022, pp. 60-62)

Não terá passado despercebido a um leitor atento o protagonismo que assume o olhar do cão Bitoque: um olhar profundo, olhar que parece perscrutar Matilde, sua alma, seu espírito. Esse Bitoque que parece ter sempre estado lá, à espera dessa figura feminina desterritorializada – em um processo de desterritorialização por vezes matizado de crises de pânico e de surtos de angústia – que precisa de proteção e de interação. Um cão que “está ali porque quer” – em plena consciência de si e de seus atos e, veremos logo mais, de seus afetos.

Aliás, é relevante observar que se há um desconforto inicial que muito perturba Matilde é o fato de não reconhecer a língua que falam no vilarejo – uma língua que é e não é a sua. Entretanto, a língua/linguagem de Bitoque não lhe impõe quaisquer dificuldades de compreensão: a cumplicidade entre cão e humana é imediata! É como lemos na passagem seguinte – e o olhar ou a troca de olhares sempre a mediar as relações humanimais balizadas pelos afetos: “Antes que eu me levantasse, Bitoque já estava de pé, a cauda sacudindo frenética, a cabeça apoiada no meu colo, o nariz úmido de um bom cão [...]. Nos olhamos, eu pedindo desculpas e ele desconsiderando qualquer coisa que não fosse a mão para lhe afagar a cabeça [...]” (Dantés, 2022, p.70).

Bitoque é o cão que está sempre à espera daquele que se tornou igualmente seu outro: Matilde e Bitoque encontram-se naquele “entre” – eu talvez dissesse agora, depois da leitura que propus de *Quincas Borba*, naquele “vão” que abriga aquele *terceiro* de que já falamos... Ali, em um quarto de hotel, cabem três sujeitos, Bitoque, Matilde e Bitoque-Matilde-Bitoque, sem hierarquias... Mesmo que não saibam o que um e outro fazem durante o dia, o espaço-vão desse quarto de hotel abriga todos os três... Cada um à sua maneira, um a farejar “cada um dos muitos passos” de Matilde pelo vilarejo, outra a fazer “festa [na] cabeça” do cão (Dantés, 2022, p. 85). E assim se constrói entre ambos um relacionamento a partir de linguagens corporais e mentais – será que a língua do humano enfraqueceria os afetos? – que nem mesmo precisam ser mediadas pela vocalização; há aí uma linguagem humanimal que supre todas as necessidades:

Não precisei abrir a porta do quarto para saber que Bitoque me esperava, já criamos nossa rotina e nosso relacionamento, o cachorro fareja minha aproximação e, todos os dias, sem falha, vai me receber, o corpo alegre balançando atrás da cortina [...]. O cachorro sobe direto para minha cama: nunca houve uma autorização formal para que ele fizesse assim, mas temos um acordo tácito. Eu não falo disso para ninguém e ele não fala de tudo o mais. (Dantés, 2022, p. 124)

Importa observar que Bitoque está sempre presente... Talvez em um movimento narrativo de substituição de um namorado deixado no Brasil, Abel, que não mais compreende Matilde e suas necessidades, e que tampouco responde a tantas e tantas mensagens deixadas em seu celular... Não por acaso, Matilde, em muitos momentos da narrativa passada no vilarejo português, refere-se a Bitoque como “meu cão” – e, por que

não nos perguntarmos? Bitoque apreende Matilde como “sua humana”. Como diz Matilde, “aquele cachorro já era meu há muitos dias, a gente se entendia e se sabia como mais ninguém” (Dantés, 2022, p. 147). Um e outro, afinal, que estão interligados quicá para sempre, que partilharão o espaço da Quinta deixada pelo pai João Maria, lugar onde ela poderá enfim encontrar a paz: “O Bitoque me deixou parada ali e foi investigar e descobrir tudo o que estava guardado para ele naquele lugar [...]. Eu não sabia se ficaria nessa quinta ou nesse país, ainda que a disputa por Bitoque me indicasse que meu coração já havia decidido [...]” (Dantés, 2022, p. 153).

Para concluir essa breve incursão ao texto de Marcela Dantés, parece-me incontornável enunciar algumas observações sobre Cristóvão, o irmão português que Matilde descobre em seu retorno às origens portuguesas. A hipótese que aqui proponho é aquela de apreender Cristóvão e Bitoque em uma espécie de imagem especular... Cristóvão e Bitoque confirmariam aquela humanimalidade de que se falou aqui. À semelhança de Bitoque, que já estava lá, na varanda do hotel, à espera de Matilde sabe-se lá há quanto tempo, Cristóvão também lá está, talvez desde sempre... Um a esperar pelo outro: Bitoque por Matilde, Matilde por Bitoque; Matilde por Cristóvão, Cristóvão por Matilde... Assim como Bitoque, quando Matilde e Cristóvão encontram-se pela primeira vez, Cristóvão a “olha de um jeito intenso e muito sincero” (Dantés, 2022, p. 81); e quando se instala o silêncio, ele permanece a olhá-la... Olhares, sempre esses olhares... Um Cristóvão que, à semelhança de Bitoque e de Matilde, está à espera de alguém com quem estar, de alguém para que o termo “juntos” fizesse sentido. Todos os três à espera de que um deles sempre abra a porta para deixar o outro entrar... E esse outro sempre deixa... Um simples aperto de mão integra-o a seu próprio corpo. Bitoque e Matilde e Cristóvão são, afinal, humanimais, humanimais “bons” que precisam compartilhar cuidados e afetos.

Paisagem Terceira: *Vidas Secas*

Uma proposta analítica desta natureza não poderia deixar de reservar algumas linhas para aquele livro que – deve ser incontestável: todos nós, em algum momento de nossas vidas de leitores – esteve em nossas mãos: *Vidas Secas*.

Mas, antes de qualquer coisa, gostaria que *vissemos* Baleia, a cachorrinha humanimal protagonista dessa narrativa de Graciliano Ramos e que foi uma das atrizes do filme de Nelson Pereira dos Santos, premiado no Festival de Cannes de 1963². Começemos com alguns dos clichês fotográficos emprestados do filme de Nelson Pereira dos Santos... e, em seguida, vejamos outras, emprestadas de edições de *Vidas Secas*.

2. O filme completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gFIgiX7qJQA>; acesso em: 15 jan. 2024.

1. Baleia – Clichês do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963, figuras 8.8 a 8.12).



Figura 8.8



Figura 8.9



Figura 8.10



Figura 8.11



Figura 8.12

II. Baleia, ilustrações de Aldemir Martins para o livro *Vidas Secas* (1963, figuras 8.13 e 8.14).

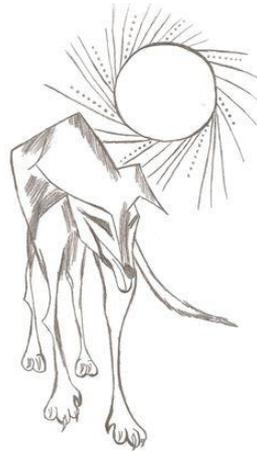


Figura 8.13



Figura 8.14

Após a visualização dessas imagens, e antes de passar à figura humanalizada de Baleia, de *Vidas Secas*, não resisto à tentação de contar uma anedota ligada a ela e à projeção de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, em Cannes, em 1963. Sabemos que a projeção do filme deixou todos atônitos naquela época – não apenas pela estética do Cinema Novo, mas, sobretudo, em razão da encenação da miséria nordestina brasileira e, ainda mais relevante, da morte da cachorra Baleia. Uma ativista francesa defensora dos direitos dos animais repudiou a cena na qual a cadelinha é sacrificada e afirmou que Baleia havia sido morta na gravação: apesar de todas as negativas de Nelson Pereira dos Santos, que repetia que a cadelinha gozava de plena saúde, a ativista mostrou-se irredutível. O que então se deu foi inusitado: Baleia foi levada a Cannes para provar que estava viva! Embora não lhe oferecessem o tapete vermelho, sua chegada foi triunfal e...

Baleia atuou muito bem diante das câmeras e da profusão de *flashes*. Ora, ela estava, concordamos, bastante familiarizada com tudo isso.

Fecho o parêntese anedótico. A leitura que me interessa de *Vidas Secas*, texto frequentadíssimo por todos nós, é aquela que procurará brevemente desenhar uma paisagem, novamente aquela dos afetos que reúne, mesmo na mais extrema privação, Baleia à família que todos conhecemos: Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos – sempre nomeados como o menino mais novo e o menino mais velho. Uma leitura que movimente linha por linha, página por página depara-se com a evidência de que se trata de uma família humanimal. Ali estão “[a] mulher, [os] filhos e [a cachorrinha]” (Ramos, 1974, p. 69); “havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha” (Ramos, 1974, p. 76); em certo momento, estão todos “reunidos em torno do fogo”. Família e Baleia, Baleia e Família e assim ao longo de toda a narrativa.

Basta lembrar que, em *Vidas Secas*, e em certo momento da narrativa, Fabiano – “aquele que vivia longe dos homens [e] e só se dava bem com animais” (Ramos, 1974, p. 55) – exclama “Fabiano, você é um homem” para, logo em seguida, corrigir-se e murmurar “Você é um bicho, Fabiano”, e repetir logo depois “Um bicho, Fabiano”. É fato que, um pouco mais adiante, Fabiano, endereçando-se a Baleia, diz: “Você é um bicho, Baleia” (Ramos, 1974, pp. 53-55) – mesmo que Baleia seja descrita “como uma pessoa da família” e “sabida como gente” (Ramos, 1974, p. 71). Essas passagens parecem anunciar aquilo para o que os séculos XIX e XX despertaram, para o fato de que o cão trabalha nessa tomada de consciência de uma “outridade” animal e dessa diluição de fronteiras ou troca de identidades entre o humano e o não humano. Mesmo que diversos filósofos tenham falado sobre essa questão, Jacques Derrida, em *O Animal que Logo Sou*, garante que alguns dentre eles, por exemplo, Descartes, Kant, Heidegger, escrevem “como se nunca tivessem sido vistos por um animal que se dirigisse a eles [...], eles faziam do animal um teorema” (Derrida, 2002, p. 33)³. Ainda: muito falamos dos olhares que o cão pousa sobre nós; ainda segundo Derrida, esses mesmos grandes filósofos “jamais cruzam o olhar de um animal pousado sobre eles” (Derrida, 2002, p. 32). Mas passemos adiante.

A intriga/a anedota de *Vidas Secas* é por demais conhecida para nela nos determos. Relembremos apenas que se trata de uma espécie de périplo pelo Sertão nordestino de uma família de retirantes que busca algum lugar para se estabelecer ao abrigo do calor e da miséria. Encontram refúgio em uma fazenda, lá se tornam criados... Mas o sol regressa impiedoso e obriga a família, uma vez mais, ao deslocamento. Desta vez, sem Baleia, que, sabemos, morreu. E dessa morte falaremos mais adiante.

Parece-me relevante iniciar minhas considerações com o prefácio escrito por Álvaro Lins em algumas edições de *Vidas Secas*, em que costuma dizer a mesma coisa.

3. A partir dessa citação emprestada de Jacques Derrida, talvez fosse o caso de brevemente reforçar que os filósofos aqui convocados se inscrevem em uma espécie de consenso quanto ao que a tradição cartesiana define como a essência constitutiva do humano e, em um jogo especular, a essência constitutiva do animal. Nesse sentido, as referências filosóficas (e antropológicas, na figura de Viveiros de Castro) ratificam o *motus* que conduziu a leitura literária das narrativas propostas: que o animal é, à semelhança do humano (e, quiçá, ainda mais do que ele), habitado por uma natureza sensível e cognoscente; e que, por isso mesmo, é incontornável abandonar a perspectiva dualista de extração cartesiana que opõe o humano ao não humano.

Naquela de 1974, lemos: “O capítulo que é dedicado [a Baleia] se acha revestido de uma humanidade talvez maior que a dos seres humanos [...]. Que me lembre, só a um de seus personagens ele trata com verdadeira simpatia, e este não é gente, mas um cachorro” (Lins *apud* Ramos, 1974, p. 38).

Baleia, a cachorrinha que parece ensinar ao humano como ser verdadeiramente humano, ela que é animal... Baleia estaria aí para diluir as fronteiras entre o que é humano e o que é animal.

Segundo ainda os termos de Álvaro Lins, em meio a um “mundo sem amor e sem alegria”, graças a uma narrativa em terceira pessoa, “*Vidas Secas* é o que contém maior sentimento da terra nordestina, daquela parte que é áspera, dura e cruel” (Lins *apud* Ramos, 1974, p. 37).

E cumprirá a Baleia assumir-se como sujeito dotado de subjetividade própria e capaz de interrogar com seus olhares, com seu *páthos*, o humano bruto, rude e áspero, praticamente incapaz de falar, de verbalizar pensamentos e sentimentos, como a paisagem seca e silenciosa que o reconduziria ao grau zero de humanidade. Não se pergunta Sinhá Vitória “porque não haveriam de ser gente” em certo momento do texto? Baleia é aquele sujeito capaz de manifestar afeto e amor incondicional – talvez apenas o menino mais velho e o mais novo acompanhem Baleia nesse caminho dos afetos; entre eles talvez se reconheça aquela espécie de simbiose ou de mesclagem de naturezas entre o humano e o não humano de que falam Deleuze e Guattari, no já citado capítulo de *Mil Platôs* (2005, p. 291). Leia-se a breve passagem: “Brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebolavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo” (Ramos, 1974, pp. 85-86). A humanimalidade de Baleia pode ser verificada página a página: ela é capaz de desaprovar atitudes do humano, ela “detestava expansões violentas”, “reprovava os modos estranhos” de Fabiano; é capaz de juízo, como demonstram verbos empregados ao longo da narrativa – dentre outros, “aprovou”, “acreditava”, “admitia”, “achava”, “percebeu”. Chega mesmo a experimentar “sentimentos revolucionários” (Ramos, 1974, p. 77) quando recebe pontapés, é humilhada, maltratada – o que, aliás, acontece com frequência em *Vidas Secas*. Sem contar que assume, logo no início da narrativa, a liderança, como a mostrar ao humano que é mais forte do que ele – ele, humano, que nos primórdios do mundo tentou domesticar o cão e em relação a ele se mostrar superior. Não por acaso, em momento em que viceja grande fome, ela “tomou a frente do grupo” e lhes trouxe “nos dentes um preá [...]. Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiar a morte do grupo” (Ramos, 1974, p. 48).

Detenhamo-nos, para concluir, no capítulo intitulado “Baleia”, capítulo que, segundo Álvaro Lins, reveste-se “de uma humanidade talvez maior que a dos seres humanos” (*apud* Ramos, 1974, p. 38). Quiçá o mais melancólico, e patético – no sentido do termo que fala ao *páthos* do leitor, isto é, que provoca uma viva impressão, uma emoção –, de *Vidas Secas*. Antes de ler a potente passagem poiética dessa narrativa, sugiro que se visualize, cada qual no momento que lhe for possível, a cena do filme de Nelson Pereira dos Santos que, em pouco mais de seis minutos, encena a morte de Baleia – lembre-se de que Fabiano suspeita que ela está acometida de hidrofobia, vulgarmente conhecida como raiva.

E agora, afetados pelo *páthos* provocado pelas imagens cinematográficas, leiamos, é inevitável, a passagem textual; é longa, mas merece toda a nossa atenção:

[Fabiano] examinou o terreiro, viu Baleia coçando-se a esfregar as peladuras no pé de turco, levou a espingarda ao rosto. A cachorra espiou o dono desconfiada, enroscou-se no tronco e foi-se desviando, até ficar no outro lado da árvore, agachada e arisca, mostrando apenas as pupilas negras. Aborrecido com esta manobra, Fabiano saltou a janela, esgueirou-se ao longo da cerca do curral, deteve-se no mourão do canto e levou de novo a arma ao rosto. Como o animal estivesse de frente e não apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos. Ao chegar às catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente.

Ouvindo o tiro e os latidos, Sinhá Vitória pegou-se à Virgem Maria e os meninos rolaram na cama, chorando alto. Fabiano recolheu-se.

E Baleia fugiu precipitada, rodeou o barreiro, entrou no quintalzinho da esquerda, passou rente aos craveiros e às painéis de losna, meteu-se por um buraco da cerca e ganhou o pátio, correndo em três pés. Dirigiu-se ao copiar, mas temeu encontrar Fabiano e afastou-se para o chiqueiro das cabras. Demorou-se aí um instante, meio desorientada, saiu depois sem destino, aos pulos.

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda.

Encaminhou-se aos juazeiros. Sob a raiz de um deles havia uma barroca macia e funda. Gostava de espojar-se ali: cobria-se de poeira, evitava as moscas e os mosquitos, e quando se levantava, tinha folhas secas e gravetos colados às feridas, era um bicho diferente dos outros.

Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, endireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis. [...]

Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera [...].

Esqueceu [dos preás] e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. Fez um esforço para desviar-se daquilo e encolher o rabo [...]. Não podia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas [...].

Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança.

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles.

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritô onde sinhá Vitória guardava o cachimbo [...].

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente Sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (Ramos, 1974, pp. 130-134)

A cena que acabamos de ler abre-se mais uma vez para o motivo do *páthos*... Mas de um *páthos* experimentado, sobretudo, por Baleia que, diante da violência de Fabiano, violência que ela não compreende, é mesmo assim figura paradigmática do amor que, por que não, chamaremos de incondicional... Ela, Baleia, em meio a um atroz sofrimento, já prestes a morrer, mantém-se piedosa e compassiva... Preocupa-se, por exemplo, embora já desorientada pela dor, por que “todos aqueles animais estão soltos de noite?”, preocupa-se em “vigiar as cabras”... Quando a morte se aproxima, e ela “quer dormir”, o que lhe vem à cabeça é que “lamberia as mãos de Fabiano”, de um Fabiano que tomou de uma espingarda e lhe atingiu as pernas, levando-a à morte... Quando a morte se aproxima, decide que não pode morder Fabiano, junto ao qual nascera – mesmo que isso significasse “submissão”, estado aliás de que tem consciência Baleia... Quando a morte se aproxima, pensa nas “crianças [que] espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme”, ela, Baleia, que é como o menino mais velho e o menino mais novo... E correria quiçá tantas outras vezes atrás de “preás, gordos, enormes” para saciar a fome da família a que pertence, mas que lhe tirou a vida.

É enorme o abismo que se esboça em *Vidas Secas* entre “aqueles que se chamam de homem e o que os ditos homens, aqueles que se nomeiam homens, chamam o animal” (Derrida, 2002, p. 59). Mesmo que Fabiano atormente-se na sequência por seu ato... Quando se desentende com o patrão, que lhe rouba, não pode deixar de pensar “na mulher, nos filhos e na cachorra morta”. Bruto, rude, Fabiano é capaz de sentir pena de Baleia. E então seguem-se, na narrativa, alguns sintagmas que apontam para os afetos de Fabiano em relação a Baleia: ela é dita “Coitadinha”, “Pobre da Baleia” (Ramos, 1974, pp. 154-155), “coitadinha da cadela; e há uma quase certeza: “Era como se tivesse matado uma pessoa da família” (Ramos, 1974, p. 142). É inegável que a humanimalidade de Fabiano se manifesta... Ele, que, pensando em Baleia, por diversas vezes se interroga se havia procedido bem em matá-la (Ramos, 1974, p. 154); se não havia “cometido um erro” (Ramos, 1974, p. 160); era preciso “convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra” (Ramos, 1974, p. 160). Humanimalidade que se esboça em sentimento de pesar, senão de culpa. Eis porque Baleia torna-se figura fantasmática a assombrar os pensamentos de Fabiano:

Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela. Coitadinha, magra, dura, inteiriçada, os olhos arrancados pelos urubus [...] (Ramos, 1974, p. 160);

A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável, não podia livrar-se dela. Os mandacurus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. E Baleia aperreava-o [...] (Ramos, 1974, p. 164);

Encarquilhou as pálpebras contendo as lágrimas, uma grande saudade espremeu-lhe o coração, mas um instante depois vieram-lhe ao espírito figuras insuportáveis: [...] a cachorra Baleia inteiriçada junto às pedras do fim do pátio [...] (Ramos, 1974, p. 166);

Fabiano lembrou-se da cachorra Baleia, outro arrepio correu-lhe a espinha. (Ramos, 1974, p. 169)

Seja como for, e fica aqui o convite a pensar no que proponho, Baleia, em *Vidas Secas*, é humanimal por excelência; é graças a ela que pensamos no quanto as fronteiras

entre o humano e o não humano efetivamente estão diluídas. Somos, pois, obrigados a considerar que, no mínimo, a cena da morte de Baleia nos conduz a uma interrogação sobre um tensionamento que redimensiona a experiência entre humanos e não humanos e, por isso mesmo, a observar a fissura que se abre na concepção antropocêntrica de sujeito. É, afinal, Baleia que nos interpela e que nos mostra que o animal, esse vivente que não é o nomeado humano porque o humano não o nomeou senão como animal em geral, ou como cão em particular, tem aptidão em ser *ele mesmo*, a ser ele mesmo e a afetar-se a si mesmo. De ser si mesmo, como diria Jacques Derrida em *O Animal que Logo Sou* (2002). Não é porque o cão não fala – será mesmo? Ou não terá ele uma “linguagem” que muitos de nós não somos capazes de compreender? – que ele deixa de *ser*, de ter *singularidade*, de experimentar *afetos* e afetar a outros e afetar-se a si mesmo. Como diria o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2006), a categoria “gente” refere-se a todo e qualquer agente autoconsciente, a todo e qualquer vivente que tem alma e é capaz de um ponto de vista e não apenas os membros da espécie humana. Baleia é, pois, GENTE, e com todas as letras maiúsculas.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, M. de. *Quincas Borba*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- CASTRO, E. V. de. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. 2. ed., São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- DANTÉS, M. *João Maria Matilde*. Belo Horizonte, Autêntica Contemporânea, 2022.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo, Editora 34, 2005.
- DERRIDA, J. *O Animal que Logo Sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo, Editora Unesp, 2002.
- FONTANIER, P. *Les Figures du discours*. Paris, Flammarion, 1977.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes e prefácio de Silveira Bueno. São Paulo, Atena Editora/eBooksBrasil, 2009. Disponível em: <<https://www.ebooksbrasil.org/eLibris/odisseiap.html>>. Acesso em: 4 set. 2023.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva/Instituto Houaiss, 2001.
- MONTAIGNE, M. de. *Essais*. Paris, Librairie Garnier Frères, 1941.
- NANCY, J.-L. *Ser Singular Plural*. Madri, Arena Libros, 2006.
- RAMOS, G. *Vidas Secas*. São Paulo, Martins, 1974.

Percursos de Pesquisa acerca do Insólito Ficcional: O Caso de Machado de Assis

Renata Philippov
Rodrigo Molon de Sousa
Fernanda Alves de Souza

Este capítulo apresenta um recorte de duas pesquisas sob a orientação de Renata Philippov (os mestrados de Rodrigo Molon de Sousa e Fernanda Alves de Souza, coautores deste capítulo) e que, nos limites deste texto e escopo do livro, podem apontar para quais *topoi* e perspectivas têm sido abarcados tanto pelas pesquisas de Philippov quanto as de seus orientandos no PPGL-Unifesp: o insólito ficcional em linhas gerais, tomando o fantástico, dentre outras vertentes, como modo literário (cf. Ceserani, 2006; Furtado, 2009) e focando aqui, especificamente, a contística de Machado de Assis. Para tal, este capítulo parte de uma revisão teórico-bibliográfica do que há de mais recente em termos do fantástico enquanto modo, revisita as pesquisas de Philippov e apresenta as contribuições para a fortuna crítica machadiana trazidas por Rodrigo Molon de Sousa e Fernanda Alves de Souza. No entanto, antes de se entrar em questões crítico-interpretativas, passa-se, em um primeiro momento, por uma revisão teórico-crítica e de estado da arte sobre o tema.

Em verbete destinado à teorização e à definição do conceito “Insólito Ficcional” para o *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, Flávio García (2022) busca, inicialmente, explicar etimologicamente a primeira parte constitutiva do binômio, ou seja, o insólito. Assim afirma García:

O vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera etc. Trata-se, portanto, da forma originada pela anteposição do prefixo in-, o qual indica, primeiramente, negação, podendo, ainda, apontar para lugar ou expressar a ideia de movimento para dentro. A gênese de sólito e, por conseguinte, de insólito, encontra-se no verbo transitivo e intransitivo *soer*, que, no mais geral, diz ter por costume, ser frequente. (García, 2022, n.p.)

Mais adiante, retomando seu estudo de 2012, García se refere ao verbete “Fantástico (Modo)” do pesquisador português Filipe Furtado para o *E-dicionário de*

Termos Literários, organizado por Carlos Ceia e publicado em 2009. Nesse verbete, Furtado defende a ideia da ficção fantástica, em sentido lato, como *locus* abarcando toda uma gama de manifestações literárias do metaempírico, ou, como afirma Carlos Reis, igualmente citado por García, uma espécie de “macrogênero” (Reis, 2001, p. 253) ou “arquiestrutura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista (García, 2012, p. 15), que reuniria os muitos gêneros literários ou modos discursivos a que Furtado se refere, nos quais, segundo ele advoga, se dá a manifestação do metaempírico” (García, 2022, n.p.). Quanto a essa manifestação, afirma Furtado: “Trata-se de construções teóricas decorrentes de reflexões de índole predominantemente dedutiva sobre os ‘possíveis’ da literatura, nas quais se procura levar em conta as combinações de elementos discursivos já realizadas na prática, assim como determinar *ante rem* as susceptíveis de realização futura” ou ainda o compartilhamento de “um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (Furtado, 2009, n.p.).

Furtado aponta, assim, para a multiplicidade de textos, da ordem do sobrenatural ou não, dentro do que García denomina insólito ficcional, tais como contos de fadas, romance gótico ou ficção científica, narrativas em que há “um elevado grau de generalidade e abstracção (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais” (Furtado, 2009, n.p.). Ou seja, o fantástico, em sentido amplo, seria um modo literário.

Outra pesquisadora citada por García é Lenira Marques Covizzi, cuja dissertação de mestrado defendida em 1960 e publicada em 1978 acerca das obras de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa traz, em seu primeiro capítulo, talvez a primeira ocorrência do termo “insólito” em estudos acadêmicos brasileiros, tal como discutida por García. Segundo Covizzi, o conceito abarcaria: “uma diversidade de ‘manifestações congêneres’” (1978, p. 36), que podem ser listadas, genericamente, da seguinte maneira: ilógico; mágico; fantástico; absurdo; misterioso; sobrenatural; irreal; suprarreal; feérico; superstições populares; poesia; horrível; macabro; literatura policial; trágico; humour; utopia; fábula; ocultismo; psiquiatria; psicanálise; metafísico; ficção científica (Covizzi, 1978, pp. 36-37, *apud* García, 2022, n.p.).

Tomando por base o insólito ficcional como “arquiestrutura sistêmica” (cf. Reis, 2001) ou um grande guarda-chuva englobando diferentes “manifestações metaempíricas” (cf. Furtado, 2009; Covizzi, 1978) e dentro de uma perspectiva modal da literatura, na qual grandes universais sempre estiveram presentes no imaginário da humanidade (cf. Ceserani, 2006; Furtado, 2009), Renata Philippov tem pesquisado autores e obras da literatura que, especificamente, têm lidado com tais manifestações principalmente pelos prismas ou vertentes do fantástico, do gótico e da *proto* ficção-científica. São estudos sobre Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Machado de Assis e Mary Shelley, apresentados em eventos acadêmicos nacionais e internacionais e publicados sob forma de artigos em periódicos indexados e capítulos de livros, no Brasil e no exterior. Além disso, como membro eleita do Comitê Executivo Central da Poe Studies Association para o biênio 2022-2024, Philippov tem compartilhado pesquisas nas reuniões e congressos

internacionais organizados pela associação, assim contribuindo para a internacionalização do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesp.

Também tem orientado diversas pesquisas de mestrado acadêmico e um pós-doutorado junto ao PPGL, pesquisas essas que convergem teórica e tematicamente para a questão do insólito ficcional em sentido amplo e, em particular, o fantástico e o gótico em perspectiva modal. Dos vários trabalhos já finalizados ou em andamento, para fins deste capítulo, participam como coautores dois dos orientandos atuais de Philippov, Rodrigo Molon de Sousa e Fernanda Alves de Souza. Ambos se debruçam sobre a obra de Machado de Assis em termos do fantástico enquanto modo literário, porém com objetivos diferentes. Passemos a eles.

Na dissertação intitulada “O Fantástico como estratégia narrativa machadiana: o caso de alguns contos de *Papéis Avulsos*”, Rodrigo Molon de Sousa objetiva investigar a presença das marcas do fantástico como estratégia narrativa em alguns textos curtos de Machado de Assis pertencentes à coletânea *Papéis Avulsos* (1882). Nesse sentido, busca compreender a forma como o autor utiliza-se dos procedimentos estético-literários relacionados ao fantástico como modo literário na construção de algumas narrativas que compõem essa coletânea e os incorpora na elaboração de seu projeto literário.

Sousa toma como *corpus* específico para a realização da pesquisa algumas narrativas curtas machadianas que apresentam elementos narrativos, temas e situações que podem ser tidos como pertencentes ao modo fantástico. São elas: “A Chinela Turca” (1875), “Na Arca” (1878), “Teoria do Medalhão” (1881), “A Sereníssima República” (1882), “D. Benedita” (1882), “O Alienista” (1882), “O Espelho” (1882), “O Segredo do Bonzo” (1882), “Uma Visita de Alcebiades” (1882) e “Verba Testamentária” (1882).

A escolha do *corpus* deu-se pelo fato de as obras apresentarem em sua construção *topoi* como aparições de anjos, mortos e santos, a influência exercida por fantasmas, a morte e o renascimento de personagens e a presença de assombrações, universais ou manifestações do metaempírico que, segundo Ceserani (2006) e Furtado (2009), podem ser elencadas como pertencentes ao modo literário fantástico. Além disso, as personagens vivem a fronteira entre sonho e realidade, são sujeitas a invenções imaginativas e se apresentam duplicadas ou sob o domínio da loucura.

A fortuna crítica machadiana tem recentemente apontado que, com a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis liberta-se das amarras narrativas mais convencionais por ele adotadas anteriormente e inova seus procedimentos narrativos, passando a apropriar-se deliberadamente da poética da forma livre, tomadas de seu contato com os textos de Laurence Sterne e Xavier de Maistre, e dos procedimentos artísticos relacionados à tradição luciânica da sátira menipeia. Assim, Sousa alinha-se com estudos que defendem que a origem da presença do fantástico nas narrativas curtas do autor relaciona-se com os procedimentos da sátira menipeia, já que esta, de acordo com Ivan Teixeira (2005), “coloca a fantasia a serviço da criação de situações extravagantes, a partir das quais se instaura, em termos bizarros, a fusão de elementos pertencentes a gêneros distintos da história, em que o sério se mistura com o cômico, o elevado com o baixo, o regular com o irregular, o novo com o velho” (Teixeira, 2005, p. 27).

À vista disso, Sousa pretende demonstrar em seu mestrado que a presença do fantástico nas narrativas curtas machadianas pertencentes a *Papéis Avulsos* pode ser vista como uma estratégia literária utilizada pelo autor para a construção do seu projeto estético-literário por meio da ironia, da sátira menipeia e da galhofa, bem como uma forma para retratar o conteúdo mais íntimo das personagens e seu cotidiano social. Para exemplificar o percurso até aqui trilhado por Sousa em sua pesquisa, passemos a observar, mesmo que brevemente, o conto “A Chinela Turca”, já que nessa narrativa Machado utiliza-se dos espaços dos sonhos como local para acontecimentos insólitos. Publicado originalmente no jornal *Época*, em 14 de novembro de 1875, sob o pseudônimo de Manassés, e reescrito pelo autor para compor a coletânea *Papéis Avulsos*, a narrativa traz a história do jovem bacharel Duarte quando este preparava-se, em 1850, para ir a um baile encontrar Cecília, sua amada, dona “[d]os mais finos cabelos louros e [d]os mais pensativos olhos azuis” (Assis, 2015, p. 268), quando é bruscamente interrompido pela visita inesperada do Major Lopo Alves. Este visita Duarte para apresentar o drama que havia escrito inspirado em uma peça do gênero ultrarromântico que assistira poucos dias antes, para que, assim, o amigo emitisse um franco parecer. Duarte rapidamente se irrita com o drama dividido em sete quadros, e no qual “nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor” (Assis, 2015, p. 269). Desse modo, o narrador heterodiegético destaca que “a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (Assis, 2015, p. 269). Tem-se aí um breve momento de crítica teatral na narrativa, crítica esta bastante ácida.

É a partir desse momento da narrativa que começam a ocorrer fenômenos espantosos ou insólitos. A leitura enfadonha é interrompida por Lopo Alves, que repentinamente se levanta após a meia-noite e deixa o gabinete de Duarte, sem nada dizer. O bacharel recebe então uma nova visita, dessa vez de um policial que lhe dá voz de prisão pelo furto de uma chinela turca. A chinela, segundo o policial, era uma peça que valia algumas dezenas de contos de réis por ser adornada por finos diamantes e pertenceria a uma senhora que estivera há cerca de três anos no Egito, onde havia comprado a peça de um judeu.

Duarte é, então, levado preso sob protestos e assombro; no entanto, quando está a caminho do distrito policial é informado pelos policiais, que conduzem a carruagem, que eles não são policiais de fato. Nesse momento, a carruagem para em frente a uma grande casa, iluminada e ricamente decorada, na qual Duarte é vendado para entrar. Após Duarte ter a venda retirada, um homem surge na sala e pede a ele que o siga até outro cômodo da casa. Sozinho nesse cômodo, o jovem bacharel tenta entender o que está acontecendo e chega a pensar que a chinela seria uma metáfora, imaginando, assim, que o delito cometido por ele poderia ser, na verdade, o furto do coração de sua amada, Cecília.

A imaginação de Duarte é interrompida por um padre, que atravessa lentamente a sala onde o personagem principal está, dando-lhe a bênção. Logo em seguida, uma nova figura entra na sala e pede para ser seguido até outro cômodo, onde um homem o espera. Este informa ao bacharel que o roubo da chinela foi um pretexto para levá-lo até lá e que, também, Duarte deverá se casar com sua filha, escrever seu testamento e cometer suicídio.

Duarte protesta contra a situação que lhe é imposta, quando é interrompido pela chegada da filha do dono da casa, sua noiva. Sobre esta, o narrador adverte que “não era

mulher, era uma sílfide, uma visão do poeta, uma criatura divina” (Assis, 2015, p. 272). Saliente-se que a descrição fornecida da jovem se assemelha à de Cecília:

Era loura; tinha os olhos azuis, como os de Cecília, extáticos, uns olhos que buscavam o céu ou pareciam viver dele. Os cabelos, desleixadamente penteados, faziam-lhe em volta da cabeça, um como resplendor de santa; santa somente, não mártir, porque o sorriso que lhe desabrochava os lábios era um sorriso de bem-aventurança, como raras vezes há de ter tido a terra.

Um vestido branco, de finíssima cambraia, envolvia-lhe castamente o corpo, cujas formas aliás desenhava, pouco para os olhos, mas muito para a imaginação. (Assis, 2015, pp. 272-273)

O pai da noiva fala a Duarte de seu interesse na fortuna de cento e cinquenta contos a ser herdada por sua filha com o casamento. Duarte protesta, mais uma vez, dizendo-lhe que não quer se casar e passa a ser ameaçado com um revólver. Diante do segundo protesto de Duarte, o homem anuncia ao bacharel que ele deverá escolher a melhor forma de morrer, se por suicídio ou por um tiro.

O mesmo padre que havia abençoado Duarte na outra sala reaparece, cochicha no ouvido do jovem que não é padre, mas, sim, um tenente do exército e o aconselha a fugir por uma janela. Duarte segue o conselho que lhe é dado: foge pulando pela janela, corre pelos jardins labirínticos da casa, até entrar em uma construção localizada no meio do jardim, onde reencontra o major Lopo Alves lendo o mesmo drama que havia aparecido no início da narrativa.

O conto termina com Duarte dizendo ao major que o drama é excelente e com paixões fortíssimas, já que acredita ter sido salvo por uma ninfa. Dessa maneira, diz para si mesmo: “Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituístes-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco” (Assis, 2015, p. 274).

Com isso, o leitor pode, então, observar que toda a série de acontecimentos insólitos pelos quais o jovem bacharel passou seria fruto de sua entrega aos devaneios e alucinações suscitadas durante a leitura do drama por parte do major e passa, assim, a vivenciar as situações do drama que estão sendo lidas. A respeito do tom da narrativa, Philippov (2016) argumenta que:

Em “A Chinela Turca” há um leve tom de comédia, pelo menos no começo, com a visita do dramaturgo; tal tom não é o de riso aberto e atmosfera leve, mas sim de sarcasmo, amargura e desespero. Sorria-se amargamente mais do que se ri alegremente quanto se leem os acontecimentos da narrativa, permeados de medo e incertezas por parte da personagem principal, Duarte. Ao final, o tom muda novamente, e se vê a ironia machadiana brevemente articulada à narrativa. (Philippov, 2016, p. 90)

Sousa ressalta, deste modo, que Machado de Assis manipula os elementos, temas e situações narrativas presentes no conto e que podem ser tidos como pertencentes ao fantástico como modo literário. Além disso, Machado busca adequá-los ao seu projeto estético-literário construindo uma narrativa repleta de ironia, sátira menipeia e galhofa.

Fernanda Alves de Souza, na dissertação intitulada “Crês em Sonhos? O Fantástico e o Onírico em Machado de Assis”, toma por enfoque os dois eixos anunciados no título da pesquisa: o fantástico e o onírico. Segundo ela, a literatura fantástica e os

sonhos possuem algumas semelhanças notáveis, como a presença de elementos estranhos e surreais que desafiam a lógica e a realidade cotidiana, ou seja, apontam para o metaempírico (cf. Furtado, 2009). No entanto, existem, também, algumas diferenças importantes entre eles, como a intencionalidade: segundo Souza, a narrativa fantástica é uma obra intencionalmente criada por um autor, enquanto os sonhos são um produto do inconsciente, não tendo uma intencionalidade clara a eles atrelada. Além disso, os sonhos são subjetivos e únicos para cada indivíduo, enquanto a literatura pode ser lida e interpretada de diferentes maneiras, por diferentes pessoas, ainda podendo fazer referência a outras obras literárias, culturais e históricas. A narrativa fantástica seria, então, uma construção, enquanto os sonhos seriam fruto de conteúdos latentes armazenados no inconsciente. Quanto a estes, Jung, no ensaio “A Natureza da Psique”, publicado originalmente em 1946, afirma que são fruto do despertar do inconsciente quando o consciente não está em atividade, ou seja, o ato de sonhar pode revelar uma atividade involuntária do inconsciente, no qual não é necessário compromisso com a verossimilhança.

Assim, os eixos centrais da pesquisa de Souza – sonho e fantástico – são explorados como elementos fundamentais para a compreensão da narrativa fantástica de Machado de Assis e, segundo Souza, nos convidam a refletir sobre os limites entre a realidade e a imaginação, o empírico e o metaempírico. Nesse sentido, Souza busca verificar a hipótese de que Machado estabelece um jogo narrativo de ambiguidade entre realidade e sonho, que, às vezes, revela e outras não. Portanto, objetiva investigar a construção da narrativa fantástica machadiana com foco no onírico, observando como o autor utiliza o sonho como o local de possibilidade dos acontecimentos insólitos, o que pode ser analisado dentro do modo fantástico.

Conforme afirma Ceserani (2006), o modo fantástico assume um papel desafiador ao questionar a capacidade da razão de compreender e elucidar plenamente a realidade, mostrando que existem aspectos da existência que estão além do nosso alcance. Além disso, o autor também afirma que a narrativa fantástica deve ser intrinsecamente ambígua, empregando dispositivos narrativos, com a finalidade de envolver o leitor na trama e, simultaneamente, recordá-lo da natureza ficcional da narrativa.

Souza selecionou, então, como *corpus* de sua pesquisa cinco contos de Machado de Assis: “Uma Excursão Milagrosa” (1866), “O Capitão Mendonça” (1870), “A Chinela Turca” (1875), “Entre Santos” (1886) e “Um Sonho e Outro Sonho” (1892). Tal escolha se justifica na medida em que Souza defende a ideia de que abarcam narrativas que possuem, como eixo principal, o uso do elemento onírico como alicerce para os acontecimentos insólitos.

Souza afirma, a princípio, que Machado de Assis estabelece o mundo onírico como forma de capturar o leitor e levá-lo a levantar hipóteses oscilantes entre a realidade ficcional e um mundo insólito, além de trazer elementos do inconsciente coletivo que, tantas vezes nas narrativas em questão, segundo Souza, indicam a manifestação subjacente de medos e inseguranças condizentes com o sujeito social do período oitocentista. Souza aponta ser esse o caso em “O Capitão Mendonça”, que traz aqui, neste capítulo, como exemplo do que está defendendo em sua dissertação.

No conto, publicado em 1870, o autor constrói a narrativa em um ambiente verossímil, ao mesmo tempo que revela as situações e os sentimentos ambíguos e contraditórios presentes. Amaral, protagonista da narrativa, é aterrorizado pelo fato de sua amada, Augusta, ser um “produto químico”, mas ainda assim, sente-se apaixonado pela moça, pois Augusta comporta-se como uma humana, possui sentimentos e expressa vontades, ou seja, é a cópia perfeita e verossímil de uma mulher, embora não seja humana.

Segundo Furtado (1980), a permanência da dúvida, da incerteza e da ambiguidade confundem o leitor diante dos acontecimentos inexplicáveis em uma narrativa fantástica, ou seja, “os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza” (Furtado, 1980, p. 37). No conto, Souza observa que o autor vai construindo um ambiente cada vez mais ambíguo, trazendo elementos ou sentimentos contraditórios, por exemplo, “medo/alegria” e “curiosidade/insegurança”: “No fim de algum tempo paramos defronte de uma casa velha e escura [...]. Eu tremia, com efeito; pela primeira vez surgiu-me no espírito a suspeita de que o pretendido amigo de meu pai não fosse mais que um ladrão, e aquilo uma ratoeira armada aos néscios. Mas era tarde para retroceder; qualquer demonstração de medo seria pior” (Assis, 2015, p. 945).

A descrição da casa como “velha e escura” cria uma atmosfera sombria e sinistra, que é característica de muitas histórias pertencentes a narrativas góticas ou de terror. Esse tipo de espacialidade ajuda a estabelecer um clima de suspense e incerteza. Além disso, a reação do narrador ao chegar à casa é de temor e suspeita, pois começa a questionar as verdadeiras intenções do suposto amigo de seu pai, sugerindo a possibilidade de este estar envolvido em atividades criminosas. Essa dúvida aumenta a tensão e o senso de perigo, criando uma sensação de ameaça iminente.

Souza aponta que o primeiro momento em que surgem fenômenos de natureza fantástica coincide com a revelação da grande invenção do Capitão Mendonça: sua filha, na verdade, é uma autômata. O aparecimento da criatura suscita um sentimento muito ambíguo em Amaral, pois, ao mesmo tempo que se interessa por ela, sente medo em relação àquele ser incompreensível:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar a imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico. (Assis, 2015, p. 948)

De acordo com Roas (2014), o fantástico se caracteriza pela sua profunda capacidade de transgredir a realidade: “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (p. 31). Nesse sentido, apoiada em Roas, Souza aponta que tanto o leitor quanto o protagonista se veem confrontados com uma sensação de perplexidade e incerteza quando algo começa a romper as fronteiras do real e transgredir leis que, anteriormente, consideravam inalteráveis. Isso gera uma dúvida sobre a própria natureza da realidade e desafia o princípio da verossimilhança.

A transformação repentina e grotesca dos belos olhos verdes da moça em grandes buracos, como os de uma caveira, desafia a compreensão racional e mergulha o leitor em

um cenário fantástico. Afinal, Amaral fica muito surpreso com a perfeição da criação do capitão, mas, ao mesmo tempo, sente medo de algo desconhecido; e esse sentimento ambíguo, entre curiosidade e medo, permanece até o final do conto.

O medo e os sentimentos contraditórios presentes em Amaral transparecem no relato de seus pensamentos: “O velho estava de costas; eu levei a mão dela aos meus lábios e imprimi-lhe um longo e apaixonado beijo. Depois saí correndo: tinha medo dela e de mim” (Assis, 2015, p. 955).

No desfecho da história, no instante em que o Capitão Mendonça inicia a cirurgia de transformação no cérebro de Amaral, ele é despertado pelo porteiro do teatro, que o expulsa, dissipando todo o suspense da narrativa e deixando ao leitor a informação de que tudo não havia passado de um pesadelo.

O sonho, no caso de Amaral, filho de um Coronel e parte de uma elite intelectual do Rio de Janeiro, para o qual as preocupações giravam ao redor da modernização e efervescência política do país, revela-se como um ambiente para a construção inconsciente das suas inseguranças e, por extensão, das dos jovens da sua classe social dessa época, o Rio de Janeiro oitocentista. Souza acredita que, portanto, o conto aborda temas como o exagero do cientificismo e as relações de gênero na sociedade e questiona, ainda, as inquietações sociais do seu período sócio-histórico.

Em suma, ao considerar as diversas interpretações possíveis para o sonho de Amaral, Souza acredita ser plausível inferir que esse sonho desempenha o papel de exorcizar as angústias que assolam o protagonista, podendo ser percebido como uma representação simbólica das inquietações que caracterizavam o contexto oitocentista. Período que se notabilizou por profundas transformações sociais, científicas e culturais, as quais, devido a sua rapidez e natureza disruptiva, suscitaram um sentimento generalizado de alienação e desorientação entre muitos indivíduos.

Portanto, ao investigar a narrativa machadiana como pertencente ao fantástico como modo literário (cf. Ceserani, 2006; Furtado, 2009), Souza defende a hipótese de que somos capazes de apreciar como o autor manipula as convenções literárias para criar uma atmosfera única e envolvente em seus contos. Isso inclui as escolhas linguísticas, a figuração de personagens e a presença dos sonhos, enquanto convida os leitores a uma jornada através dos territórios da mente humana, questionando o que é realidade ou não. Dessa forma, busca destacar, ao longo das análises em sua dissertação, como Machado de Assis estabelece o espaço onírico como forma de criar uma atmosfera de ambiguidade entre a realidade e a ilusão, permitindo aos leitores explorarem um território em que os limites da mente humana são constantemente questionados e desafiados.

Portanto, apresentam-se aqui, em suma, algumas das linhas mestras das pesquisas conduzidas por Philippov e alguns de seus orientandos no âmbito do PPGL-Unifesp, tomando por foco o fantástico como modo, dentre as várias vertentes do insólito ficcional, e tendo como *corpus* a contística machadiana. Espera-se, assim, que tais pesquisas possam contribuir com a extensa fortuna crítica da obra de Machado de Assis, em particular, bem como com o amplo escopo dos estudos acerca do insólito ficcional no Brasil.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, J. M. M. de. *Machado de Assis: Obras Completas em Quatro Volumes*. São Paulo, Editora Nova Aguilar, 2015.
- CESERANI, R. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Londrina, Eduel/Editora UFPR, 2006.
- COVIZZI, L. M. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, Ática, 1978.
- FURTADO, F. “Fantástico (Modo)”. In: CEIA, C. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-mod/>>. Acesso em: 9 set. 2023.
- _____. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa, Livros Horizontes, 1980.
- GARCÍA, F. “Insólito Ficcional”. In: REIS, C. et al. (eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (DDIF)*. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2022. Disponível em: <<https://www.insolitificcional.uerj.br/insolito-ficcional/>>. Acesso em: 9 set. 2023.
- _____. “Quando a Manifestação do Insólito Importa para a Crítica Literária”. In: GARCÍA, F. & BATALHA, M. C. (orgs.). *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Rio de Janeiro, Caetés, 2012.
- JUNG, C. G. “A Natureza da Psique”. In: *Obras Completas de C. G. Jung*. Vol. VIII/2. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Vozes, 2000.
- PHILIPPOV, R. “O Fantástico Machadiano e o Contexto do Rio de Janeiro do Século XIX em ‘A Chinela Turca’, ‘O Espelho’ e ‘Entre Santos’”. *Todas as Letras*, São Paulo, ed. especial, 2016, pp. 86-94. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9580/6377>>. Acesso em: 9 set. 2023.
- REIS, C. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. 2. ed., Coimbra, Almedina, 2001.
- ROAS, D. *A Ameaça do Fantástico: Aproximações Teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo, Editora Unesp, 2014.
- TEIXEIRA, I. “Pássaro sem Asas ou a Morte de Todos os Deuses: Uma Leitura de *Papéis Avulsos*”. In: ASSIS, M. de. *Papéis Avulsos*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

Exu entre o Modernismo e o Engajamento Realista: Anotações sobre os Projetos Estéticos de Mário de Andrade e de Jorge Amado

Rodrigo Soares de Cerqueira

Em 1942, numa conferência que deu sobre a comemoração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, escrevendo já sob o impulso da radicalização da década de 1930, fixa dois pontos que terão vida longa na interpretação do movimento de que tomou parte: ele teve, ao menos na sua fase heroica, um carácter aristocrático e destruidor, que preparou a etapa seguinte, “mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção” (Andrade, 1974, p. 242). Ao seleccionar, dentre as quase cem resenhas que tinha escrito para a *Folha da Manhã* desde que se tornara crítico titular do rodapé “Notas de Crítica Literária”, os artigos que comporiam seu primeiro livro, *Brigada Ligeira*, Antonio Candido os organiza de acordo com a formulação de Mário de Andrade¹. Resumidamente, nota-se, tanto nos romances de Oswald de Andrade, um dos pilares do modernismo paulista, quanto na produção ensimesmada do final da década de 1930 e início da de 1940 – Candido está tratando de *Ciro dos Anjos*, *Fernando Sabino*, *Clarice Lispector* e *Rosário Fusco* –, cada qual com suas especificidades, limites à consciência de classe burguesa dos produtores de cultura. Na contramão dessa tendência estaria o romance da década de 1930, o de Jorge Amado em especial, pois evidencia a “existência do povo, não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar seu lugar na nacionalidade e na arte” (Candido, 2011, p. 42). Porém, mesmo que o romance nordestino ocupasse um espaço privilegiado no conjunto da produção literária naquele período, ele o fazia tensionando um problema da produção da década de 1920:

Até aí [no caso, até 1930] o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses, na sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuravam se *desaburguesar*. Ao fazerem isso, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos

1. Quem primeiro notou essa arquitetura foi Rodrigo Ramassote (2013, pp. 100-108).

obsessivamente voltados para a Europa; *vão aceitar o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes do movimento de 1922*. (Candido, 2011, pp. 42-43; o segundo grifo é meu)

Nota-se, nesse trecho de juventude, um conjunto de preocupações que vão acompanhar Antonio Candido ao longo de toda a sua vida – o sentido formativo da literatura, que se dá pela valorização do elemento autóctone, a centralidade da década de 1930 no adensamento de uma reflexão radical do país etc. –, dentre os quais destaco a importância do elemento popular, cuja presença ativa o fazia objeto tanto das análises sociais, que começavam a ganhar rigor acadêmico, quanto da produção literária².

Em resumo, na década de 1940, já estava consolidada a ideia de que, entre os anos 1920 e 1930 tinha acontecido um salto tomado como qualitativo, do movimento de destruição anárquica de uma cultura literária descolada da realidade brasileira para um momento de formalização tanto da dimensão real do nosso atraso quanto do potencial de sua superação. No centro desse debate está o que Bueno (2002, p. 263) chama de “problema de figuração do outro”, em especial o pobre e a mulher. Não está claro para mim, mas é possível que ele esteja tratando daquilo que Antonio Candido (1976, p. 119), num ensaio da década de 1950, chamou de “libertação de uma série de recalques históricos, sociais, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”. As ênfases – e, mais importante, a própria atualidade do impasse –, contudo, são distintas e dizem muito das possibilidades fixadas pela forma literária do período.

Gostaria de trabalhar o problema que acabei de esboçar a partir de um objeto concreto. Mário de Andrade e Jorge Amado escreveram um capítulo com o mesmo nome, “Macumba”, aquele, em 1928; este, em 1935. Se há outro radical na formação social brasileira do período, esse outro é a cultura de matriz africana, suas manifestações religiosas em especial. A questão posta pelos dois livros – *Macunaíma* e *Jubiabá* – diz respeito aos tais projetos estéticos e ideológicos. Se a análise formal ainda tiver algo a dizer sobre o assunto, o que gostaria de crer que sim, é possível que algo de novo surja ao final da análise.

Mesmo que os livros não possam ser mais diferentes – não importa se os pensemos em termos de estilo, enredo, personagens, espaço etc. –, os capítulos, por sua vez, apresentam analogias morfológicas impressionantes, que inclusive fazem pensar se o de Jorge Amado não é uma resposta engajada ao projeto estético embutido na organização formal do de Mário de Andrade, a começar pelo papel de Exu no ritual, aquele que, dentre os orixás, é o que maior controvérsia causa. Não se trata apenas da sua origem africana, o que dentro de um sistema classificatório eurocêntrico e racista como o brasileiro já faz com que ocupe uma posição desprivilegiada, mas também, e principalmente até, devido à associação feita pelos primeiros colonizadores e religiosos com o diabo, o que

2. A formulação mais bem acabada dessa dinâmica será feita na década de 1970 por João Luiz Lafetá (1974, pp. 11-27). Para uma crítica de Lafetá, cf. Bueno (2004), de acordo com quem a experiência concreta dos sujeitos históricos, que viam antes um antagonismo do que uma proximidade, precisa ser enfatizada. Na sua tese de doutorado, ele traz uma citação de Graciliano Ramos que tem essa mesma finalidade: “Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído” (Ramos, *apud* Bueno, 2001, t. I, p. 51). Parece-me, contudo, que Graciliano Ramos está trabalhando dentro do mesmo esquema interpretativo montado por Mário de Andrade e herdado por Antonio Candido.

absolutiza sua maldade no interior de uma religião monoteísta como a católica, uma função inexistente no politeísmo³. Talvez por isso, dentro do projeto modernista de afronta mal criada à boa norma burguesa, Macunaíma se dirige de trem até o Rio de Janeiro para tomar parte numa festa realizada em homenagem a “Exu diabo” (Andrade, 1976, p. 73), uma denominação prenhe de contradições. Por um lado, “Exu diabo” deixa explícita a associação fruto do processo de colonização, a mesma que estigmatizou a cultura dos escravizados, fazendo com que o orixá, pertencente a um sistema religioso com lógica própria, fosse absorvido por um segundo, católico e hegemônico, dentro do qual é ressignificado. Por outro, ela não apenas evidencia a dimensão sincrética das manifestações religiosas dos grupos subalternizados no Brasil, como também parece encenar, *de maneira muito própria*, como veremos, aquilo que até então era visto como negativo e que, portanto, deveria ser mantido do lado de fora de um país que se quer moderno segundo um modelo bastante ortodoxo. Ainda que sem sentido regressivo, o gesto de exclusão também está em Jorge Amado. Em *Jubiabá* sabemos logo de cara que “[f]oi feito despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África” (Amado, 1995, p. 89). Deve-se acrescentar, porém, que, segundo Vagner Gonçalves da Silva, essa exclusão tem pé na realidade, pois “em muitos terreiros [Exu] é sinônimo de espírito morto (encosto) que, ao possuir um corpo de uma pessoa, tem que ser ‘despachado’ (mandado embora)” (Silva, 2015, p. 35).

Em suma, o projeto de Mário de Andrade e de Jorge Amado é o mesmo: trazer para o centro da produção cultural o estigma colonial da formação social brasileira. Mas a boa intenção não resolve o problema da figuração literária da matéria social, que é de saber qual a forma mais adequada para dar conta, de maneira avançada, de outra posição que compartilham, desse objeto até então retratado de modo caricato, quando não repulsivo, sempre em linha com o desejo de anulação do elemento negro e ameríndio em detrimento de uma aceitação pomposa da tradição europeia. E Exu, como ambos os autores fazem questão de apontar, me parece uma boa porta de entrada – e de conclusão. *Antecipando o argumento, a despeito das aproximações, as formas de presença e de ausência de Exu na macumba literariamente figurada marcam o núcleo da fratura interna ao pensamento progressista do período em relação ao elemento popular, que diz respeito ao seu controle e direcionamento.*

No caso de Jorge Amado, mesmo o sentido realista, que lida com as dificuldades internas à própria comunidade praticante, tem um substrato simbólico que precisa ser evidenciado: “E Exu, como tinham feito o seu despacho, foi *perturbar* outras festas mais longe, nos algodoais da Virgínia ou nos candomblés do morro da Favela” (Amado, 1995, p. 90, grifo meu). O que se busca evitar ao mandar Exu para longe é a sua dimensão incontrolável, daquela a que pertencem os “*tricksters*, que designam pessoas, divindades

3. Os argumentos apresentados estão baseados nos trabalhos de Vagner Gonçalves Silva (2012; 2015) e Reginaldo Prandi (2001). No mais, é importante deixar claro que este não é um trabalho de antropologia, ainda que valha de pesquisas da área, como indicado, mas sim de crítica literária. Ou seja, o que está no meu horizonte de preocupações é como a macumba, uma palavra ela mesma atravessada pelas mais diversas contradições e problemas, se torna uma forma simbólica, cujo sentido é disputado a partir de pontos de vistas e projetos estéticos distintos.

ou seres míticos que geralmente questionam, invertem ou quebram regras de comportamento” (Silva, 2015, p. 23)⁴. Salvo pela cena inicial, uma luta de boxe em que Antonio Balduino, protagonista de *Jubiabá*, enfrenta um pugilista alemão, o enredo do romance é de uma linearidade impecável, desde sua infância no morro do Capa-Negro até a descoberta de sua consciência proletária numa greve de que participa. O ponto central do seu arco narrativo, contudo, está exatamente na negação, conservação e elevação da malandragem em que fora criado ao patamar de proletário grevista – sua subsunção, portanto –, da qual faz parte, inclusive, sua formação religiosa, representada no capítulo da macumba. Suas duas grandes influências na vida são Zé Camarão, um mulherengo capoeirista tocador de violão, e Jubiabá, o respeitado pai de santo que dá título ao livro. Nesse momento específico da produção de Jorge Amado, recém-filiado ao Partido Comunista Brasileiro, resta claro como a malandragem dos grupos populares, se não está negativizada, tampouco é suficiente para dar sentido à vida de seus protagonistas. As andanças de Baldo pela Bahia, um pouco ao modo do pícaro, sem muito rumo e à mercê da sorte, por mais cheias de aventura que sejam, não dão a ele um propósito, que só encontra quando entra em contato com a coletividade da greve: “Antônio Balduino (quanta coisa ele aprendeu naquele dia e naquela noite!) explica a greve ao Gordo e a Joaquim. E se espanta de Jubiabá não saber coisas de greve. Jubiabá sabia coisas de santos, histórias da escravidão, era livre, mas nunca ensinara a greve ao povo escravo do morro. Antonio Balduino não compreendia” (Amado, 1995, pp. 302-303).

O que está no horizonte do projeto de Jorge Amado não é apenas a figuração do elemento popular, mas é também encontrar uma formulação literária capaz de apresentar as limitações do seu senso comum, sem o qual não se entende a dimensão antiburguesa das formas de vida populares, mas que, ao mesmo tempo, é insuficiente para avançar em direção a uma efetiva consciência de classe subversora da ordem social capitalista. Uma solução anterior fora a tentativa de construção de um protagonismo coletivo em *Suor*, romance de 1934, que logo abandonou⁵. Em *Jubiabá*, ele buscou a singularização de uma personagem, cujo substrato, contudo, não é o do individualismo burguês; sua lógica estética é mais antiga, capaz inclusive de dialogar com o público pouco afeito aos arroubos modernistas (cf. Duarte, 2018).

Quer dizer, se a dimensão popular do autor de *Jubiabá*, segundo Eduardo Assis Duarte (2018, p. 183), é herdeira do romance medieval, para Gilda de Mello e Souza (2003, pp. 28-29), a que está presente na construção do enredo de Mário de Andrade é outra, mais radical porque menos preocupada com a formação de uma consciência, qualquer que seja ela. *Macunaíma* tem uma estrutura compósita, feita de um apanhado nada homogêneo da cultura popular brasileira, à qual não se tenta atribuir coerência. Nesse sentido, a macumba não existe para ser apresentada (e, num certo sentido, dignificada); há algo na sua lógica que precisa ser incorporada à própria forma. Independentemente disso e apesar do caráter de *bricolage* do enredo, que não estabelece uma relação de causalidade rigorosa entre os diversos episódios da vida do protagonista,

4. *Trickster*, por sinal, é o termo de que Antonio Candido se vale para aproximar Leonardo, “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica [...] que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma*” (Candido, 2004, p. 22).

5. Quem nota esse abandono são Bueno (2002, p. 266) e Duarte (2018, p. 176).

o capítulo da macumba tem, no interior do romance, uma função narrativa muito mais concreta do que o painel montado por Jorge Amado. A ida à macumba é uma solução de Macunaíma ao fracasso de não ter conseguido recuperar a muiraquitã, seu amuleto, que está em posse de Venceslau Pietro Pietra. Ao contrário do que acontece em *Jubiabá*, em que é mandado para longe, Exu é quem dá as cartas na festa, concedendo os desejos mais questionáveis sob o ponto de vista da moral e dos bons costumes, como a possibilidade de escoamento da carne podre de um vendedor (mas não a aspiração de escrever escoreitamente de um médico qualquer). Chegando a vez de Macunaíma, cujo pedido não poderia ser negado por ser seu filho, um estigma a que não renuncia⁶, esse roga pelo sofrimento de Venceslau Pietro Pietra. O que se segue tem forte dimensão sádica. Os maus-tratos causados ao cavalo de Exu, uma polaca, recaíam sobre o alvo real, tratado por médicos que não tinham ideia do que acontecia a centenas de quilômetros de distância. A religião opera, no romance de Mário de Andrade, uma dimensão de compensação e organização simbólica diante do universo de opressão a que são submetidos os grupos subalternos no Brasil.

O capítulo da macumba funciona, no romance de Jorge Amado, de uma forma diferente, a começar pela simples descrição da casa onde se passa a cena. Em *Macunaíma*, as menções ao “mangue”, onde se encontra a casa de tia Ciata, remetem à cena em que Leonardo Pataca recorre a um “nigromante” para reconquistar a cigana por quem andava enrabiado, cuja casa ficava “[l]á para as bandas do mangue da Cidade Nova” (Almeida, 1876, t. I, p. 28). Tanto em Mário de Andrade quanto em Manuel Antônio de Almeida o ambiente não é dos mais acolhedores nem dos mais respeitáveis, no que parece levar água para o moinho da repulsa diante das manifestações religiosas afro-brasileiras. Em Jorge Amado o cenário é outro:

Da casa do pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaque, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará.

[...]

Num canto, ao fundo da sala de barro batido, a orquestra tocava. Os sons dos instrumentos ressoavam monótonos dentro da cabeça dos assistentes. Música enervante, saudosa, música velha como a raça, que saía dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. (Amado, 1995, pp. 89-90)

O interesse do narrador é documental. Os instrumentos musicais utilizados no ritual são enumerados, assim como a comida típica, quase como se pertencessem a uma enciclopédia que poderia ser consultada por qualquer um. O universo descrito parece resguardado de qualquer forma de contaminação externa, sendo apresentado em sua pureza. O cuidado de apresentação descritiva, bastante respeitosa, rouba algo do movimento da festa, contudo, que em muitos momentos parece um objeto mais destinado a ser contemplado – e admirado – do que vivido. Um pouco adiante ainda lemos que os presentes estão todos olhando para os *ogãs*, em cujo entorno “giravam as feitas. Os ogãs

6. “Para muitos adeptos, ser ‘filho de Exu’ é visto como um estigma, e em uma população que já carrega os estigmas da cor da pele e da pobreza, evita-se acrescentar mais este. [...] No candomblé, uma solução encontrada foi iniciar os filhos atribuídos a Exu para outro orixá que é tido como seu irmão: Ogum Xoroquê” (Silva, 2015, p. 35).

são importantes, pois eles são sócios do candomblé, e as *feitas* são as sacerdotisas, aquelas que podem receber o santo” (Amado, 1995, p. 90, o grifo na conjunção é meu). Não há apenas descrição; ela é suplementada por uma explicação. A função da passagem é inserir o leitor, a leitora no universo ancestral da experiência religiosa de matriz africana, comumente apresentado de maneira preconceituosa. O olhar que descreve e explica, por sua vez, funciona como ponte entre um público talvez curioso e aberto, talvez um leitor preconceituoso e reticente, e uma experiência social que lhe é estranha.

Forma-se, em relação às gerações de 1920 e 1930, tendo em vista os projetos de figuração do elemento popular, uma dialética interessante: os modernistas buscam incorporar o ritmo próprio à dinâmica popular na forma, mimetizando-a, o que também implica uma apropriação de algo que lhe é estranho e estigmatizado sem maiores preocupações. A geração mais socialmente engajada, por sua vez, se vale de formas mais tradicionais (o que também quer dizer, em alguma medida, conservadoras) para acolher e dar sentido ao que, mesmo sob o ponto de vista de uma esquerda partidarizada, é esquivo. Se não estou enganado, a cena da possessão formula bem esse problema.

Mário de Andrade:

Foi um tremor em todos e as velas jogaram a sombra de cunha que nem monstro retorcido pro canto do teto, era Exu! Ogã pelejava batendo tabaque pra perceber os ritmos doidos do canto novo, canto livre, de notas afobadas cheio de saltos difíceis, êxtase maluco baixinho tremendo de fúria. E a polaca muito pintada na cara, com as alças da combinação arrebrandadas estremecia no centro da saleta, já com as gorduras quase inteiramente nuas. Os peitos dela balangavam batendo nos ombros na cara e depois na barriga, juque! Com estrondo. E a ruiva cantando cantando. Afinal a espuminha rolou dos beiços desmanchados, ela deu um grito que diminuiu o tamanho da noite mais, caiu no santo e ficou dura. (Andrade, 1976, pp. 77-78)

Jorge Amado:

Foi quando Joana, que já dançava como se estivesse em transe, foi possuída por Omolu, a deusa da bexiga.

E saiu da camarinha vestida de roupa multicolor, onde predominava o vermelho-vivo, as calças parecidas àquelas velhas ceroulas, as pontas bordadas aparecendo sob a saia. O tronco estava quase nu, um pano branco amarrado nos peitos. E o tronco de Joana era perfeito de beleza, os seios duros e pontiagudos furando o pano. Mas ninguém via nela a negrinha Joana. Nem Antônio Balduino via a sua amante Joana, que dormia sem sonhar no areal do cais do porto. Quem estava ali, de busto despido, era Omolu, a deusa terrível da bexiga. (Amado, 1995, pp. 91-92)

Se o objeto figurado é o mesmo, uma mulher que recebe o santo, quase tudo o mais difere, a começar pelo ritmo mais acelerado da prosa marioandradiana, que tenta apreender literariamente algo da experiência religiosa, cujo sentido está para além de qualquer tentativa de racionalização e apresentação. Difere também o cavalo do santo. Em Jorge Amado, Joana é uma moça da comunidade, que fixa o aspecto fechado do ritual, manifestação de um grupo específico a que cabe ao romancista apresentar. O cavalo de Exu, em Mario de Andrade, é uma polaca, se é prostituta ou estrangeira (duas categorias que, quando comparadas ao universo mais cuidadoso de Jorge Amado, ou são um elemento externo ou rebaixado), não se sabe – e, convenhamos, pouco importa. O fenômeno religioso recalcado não é, em *Macunaíma*, um objeto a ser preservado em sua

pureza como se estivesse em exposição; é algo a ser vivido em sua potência sem fronteiras, inclusive por meio da leitura. Mas se tem algo que escapa à apresentação cuidadosa de Jorge Amado é a possessão, como se esse fosse o limite da racionalização realista. Ao contrário de Joana, “Maria dos Reis caiu estremunhando no chão, assim mesmo sacudindo o corpo no jeito da dança, *espumando* pela boca e pelo sexo” (Amado, 1995, pp. 93-94, grifo meu). O que une a Polaca a Maria dos Reis é a espuma que escorre pela boca, que dá aparência quase animalesca, raivosa, à cena. Pensada nos termos de *Macunaíma*, mais do mesmo; é em *Jubiabá* que a passagem, apesar da matéria social comum, causa estranhamento.

Ainda que não negue a dimensão indomesticada do ritual, salta aos olhos a dignidade atribuída à cena por Jorge Amado. Vendo de fora, por quem não pratica as religiões de matriz africana, não há ali nada que desconcerte. O mundo do ritual tem ordem apresentável, quando visto com o devido cuidado. Em Mário de Andrade, não há decoro, no que está em linha com a amoralidade do livro, cujo protagonista é um herói sem caráter. Nesse sentido, parece levar água para o moinho daqueles que, no período histórico em questão, enxovalhavam os rituais como balbúrdia irracional e bárbara. Por outro lado, tampouco se pode dizer que Mário de Andrade busca edulcorar o elemento recalcado, que ressurge na cultura em sua potência incômoda diante daqueles que precisam atenuá-lo para respeitá-lo. *Vistas de fora, que é o caso dos dois romances, todas as manifestações religiosas, não importa quais, podem ser caracterizadas como disparatadas, mas somente Mário de Andrade assume o risco de aceitar o disparate enquanto forma.*

À medida que o ritual continua, em *Jubiabá*, outros santos vão baixando – Oxóssi, Oxalá, Oxodian, Oxalufã – e vão sendo apresentados: “Oxóssi, o deus da caça, Xangô, deus do raio e do trovão, Omolu, deusa da bexiga, e Oxalá, o maior de todos” (Amado, 1995, p. 93). Os orixás vão entrando em cena, cumprindo as hierarquias, tudo muito didaticamente apresentado ao leitor do romance. Não escapa sequer o sincretismo. Um altar católico é descrito, apresentando as correspondências entre os santos e os orixás. Mas qual é a função da cena na economia do enredo? Em termos do protagonista do romance, Antonio Balduino, não acrescenta muito ao seu arco narrativo. É uma das diversas festas de que ele participa. De *Jubiabá*, sabemos que, de todos os presentes, é o mais importante, o único reverenciado por “Oxalufã, que era Oxalá velho” (Amado, 1995, p. 93), mas disso já tínhamos conhecimento desde o início do romance, quando vemos o respeito que todos os moradores do morro do Capa-Negro têm por ele, o espanhol da venda incluído. A cena da macumba tem um quê de cor local, de apresentação de mais uma das facetas da vida da comunidade negra de Salvador, no que recupera a vocação empenhada que Antonio Candido (2007, p. 431) havia apontado na produção Oitocentista. O romance de Jorge Amado, e da geração de 1930 como um todo, recuperava a vocação de dar a conhecer certas particularidades do país, o que se fazia ainda mais urgente diante da falta de densidade de uma produção intelectual progressista capaz de apresentar de um modo não pejorativo a realidade das populações subalternas.

Não é por menos que o universo de personagens presentes em *Jubiabá* é homogêneo, uma comunidade quase totalmente fechada se não fosse pela presença um tanto incômoda do “homem branco que tinha vindo de muito longe” (Amado, 1995, p.

94), um intelectual autor de abecês que queria conhecer a macumba de Jubiabá. Num primeiro momento, Antônio Balduino, que havia sido abordado por um poeta que comprava suas músicas sobre a possibilidade da participação desse rapaz, não gostou da ideia. Desconfiava de desconhecidos, brancos ainda por cima, possíveis infiltrados para fazer valer a força da lei, que proibia manifestações religiosas de matriz africana. Somente com a intervenção de um estudante negro – “Eu garanto pelo homem... É como se fosse eu” (Amado, 1995, p. 95) – a permissão foi pedida, e o autor de abecês pôde frequentar a macumba. Vale destacar a distância que existe entre o intelectual e o povo que protagoniza o romance: são necessárias duas intermediações, a do poeta e a do estudante. Mas o mais interessante diz respeito à pouca importância dos três não apenas no capítulo, mas no romance como um todo: um, o poeta, se apropria da produção popular para fazer música de sucesso; o estudante, embora seja o único intelectual orgânico, se vale da sua proximidade da comunidade apenas para servir de garantidor do escritor de abecês, que, por sua vez, se comporta como um turista privilegiado, se fartando de “xinxim de bode e lanbe[ndo] os beijos com o arroz-de-hauçá” (Amado, 1995, p. 94). Pode-se inclusive duvidar do resultado da sua observação etnológica. Só depois que ele foi embora, não sem antes “dizer a Jubiabá que aquilo fora a coisa mais bonita que ele já vira”, que “os negros como que respiraram. Agora podiam conversar, discutir, falar no que gostavam, mentir à vontade” (Amado, 1995, p. 95). Em *Macunaíma*, a situação é bem outra: a festa na casa de tia Ciata é mais democrática, de que participam “gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando” (Andrade, 1976, pp. 73-74)⁷. A desconfiança, um dado realista de *Jubiabá*, está ausente aqui. A macumba é um espaço de encontro de classes e raças. O espírito democrático – a ausência de vírgulas no elenco dos participantes os aproxima ainda mais –, se obscurece a violência real a que eram submetidas essas manifestações religiosas, assume as normas do lugar, de onde está ausente o decoro burguês, que não é tomado em sentido positivo, até porque não há, no romance como um todo, qualquer dimensão normativa evidente.

Enquanto grupo específico, os intelectuais são mencionados apenas no final do capítulo:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (Andrade, 1976, p. 82)

Na composição da cena, há dois elementos em comum com a de Jorge Amado: a comida, de que os intelectuais e o povo desfrutam, e a ausência de função no enredo. Os sentidos, contudo, são outros. Enquanto o homem branco de *Jubiabá* come sozinho, singularizado em relação àquilo que não conhece, como se fora um turista aprendiz, em *Macunaíma*, o sentido é comunitário. O intelectual não é um elemento disruptivo que constrange os participantes costumeiros; é figurinha carimbada, um macumbeiro como

7. Há ainda outras três menções ao público (cf. Andrade, 1976, pp. 74, 77 e 79).

os demais, a quem inclusive já se tem a intimidade de chamar pelo apelido e que não precisa de intermediários para aparecer. É apenas sob essa perspectiva que a ausência de função é positivada: eles não são protagonistas, mas tampouco são observadores curiosos, algo que deve ser tomado em seu duplo sentido, de entusiasta e de bisbilhoteiro.

A presença dos intelectuais no enredo de ambos os capítulos recoloca o problema do ponto de partida: como trazer para o plano literário o elemento popular, que vinha sendo ignorado ou estigmatizado pelas manifestações culturais tradicionais? Pensando a questão por meio do instrumental legado pela história literária, fica fácil associar Jorge Amado ao momento construtivo desse processo, mais cuidadoso na apresentação da dimensão humana do povo, dos seus sofrimentos e aspirações históricas. A tarefa de “*desaburguesamento*”, para falar com Candido, não tem nada de simples. Luís Bueno (2002, p. 267) nota como, na década de 1930, o próprio Jorge Amado vai buscando soluções literárias distintas para esse problema, a começar pela tentativa de um enredo sem protagonista, que funcionaria como uma negação do individualismo burguês, passando pela conscientização militante de Baldo e chegando a Pedro Bala, de *Capitães da Areia* (1937), quando “a ligação entre luta política e malandragem se dará de forma direta”. Se, ao contrário do protagonista de *Jubiabá*, Pedro Bala não precisa se proletarizar para se tornar um líder operário, o intelectual assumirá novo papel; ele se “aproxima tanto do operário que passa a liderá-lo com legitimidade. É impressionante como neste livro a exaltação ao proletário acaba se tornando a figuração cabal de sua incapacidade para a luta política. O povo só consegue fazer a festa. A organização fica por conta do intelectual” (Bueno, 2002, p. 269). Esse passo ainda não tinha sido dado em *Jubiabá*, em cujo enredo a greve é tocada pela massa trabalhadora apenas. É com os próprios companheiros que Antônio Balduino aprende a controlar seus impulsos anárquicos, adquiridos nos anos de malandragem, e canalizá-los para um propósito coletivo. Em *Jubiabá*, mais do que na vadiagem de Baldo, é no elemento religioso que reside a dimensão popular do romance, que não é posta em linha por um intelectual, em face do qual é apenas um visitante um tanto incômodo, mas pelo próprio malandro convertido em proletário – que assim abre a possibilidade de se tornar um intelectual orgânico. Vencida a greve, “Antônio Balduino vai para a casa de Jubiabá. *Agora olha o pai-de-santo de igual para igual*. E lhe diz que descobriu o que os abecês ensinavam, que achou o caminho certo. Os ricos tinham secado o olho da piedade. Mas eles podem, na hora que quiserem, secar o olho da ruindade. *E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxalufã, Oxalá velho, o maior dos santos*” (Amado, 1995, p. 316, grifos meus).

O sentido da citação não está claro. Por um lado, o grevista triunfante superou as inseguranças de infância em relação à figura portentosa de Jubiabá, aproximando-se dele agora como um igual. Por outro, o parágrafo retoma a cena da macumba, na qual os orixás, que são entidades poderosas, prestavam as devidas homenagens a Jubiabá, uma forma de mostrar seu poder *dentro daquele sistema simbólico concreto*. No cortejo, vale lembrar que Oxalufã, dada a sua importância, “que era Oxalá velho, só reverenciou Jubiabá” (Amado, 1995, p. 93), ao contrário dos demais, que, quando se apossavam de um corpo, prestavam suas homenagens aos presentes. No fim do romance, é a figura mais importante do mundo popular religioso que presta reverência a uma outra força, capaz de pôr de

joelhos uma cidade inteira. De uma forma ou outra, o que está em jogo é a subsunção do malandro em proletário, da anarquia à luta racionalizada.

A preocupação de Jorge Amado era com a formação de uma consciência proletária, que, se não se faria sem o senso comum popular, tampouco se bastava com ele, para usar o vocabulário de outro comunista preocupado com as mesmas questões, Antonio Gramsci. O ponto alto dessa perspectiva, que trago mais a título de analogia, é a de reconhecer que existe, nas formas sociais e culturas populares, um elemento de rebeldia, que precisa ser fixado, tarefa primordial de uma estética realista. Somente por meio de uma apresentação organizada e coerente daquilo que é disperso, vivido de maneira espontânea, que se pode encontrar o caminho do salto qualitativo, o progresso moral e intelectual das massas, sem o qual ela não será capaz de cumprir sua função histórica, a emancipação humana⁸. O marxismo pecebista do jovem Jorge Amado trabalha com uma falta, um limite nas expressões populares orgânicas – na melhor das hipóteses, que é a dele, reconhece-se a recusa natural à lógica do capital, insuficiente, contudo, tendo em vista a tarefa histórica do proletariado, nada mais nada menos do que a superação das relações sociais capitalistas; ou, na pior, o limite intrínseco ao povo só será superado com uma intervenção externa, tarefa de uma vanguarda leninista ou de outra natureza.

De maneira mais ou menos evidente, a situação de classe dos intelectuais modernistas sempre esteve presente nas críticas que recebem quando o assunto é a aproximação do elemento popular – ou são paternalistas, ou se apropriam de culturas que não entendem, isso para não falar de elitismo puro e simples. No horizonte das décadas de 1930 e 1940, não é difícil notar como Mário de Andrade havia rejeitado, em *Macunaíma*, a responsabilidade de, na ausência de um intelectual orgânico, construir um sistema racional, capaz de superar a forma “fragmentária, incoerente e inconsequente” do folclore, que está “em conformidade com a posição social e cultural das massas de cuja filosofia ele é parte” (Gramsci, 1992, p. 419). Não bastasse isso, o final do romance é melancólico. Macunaíma até considera encerrar sua vida em dois lugares terrenos, a ilha de Marajó ou “a cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou ânimo. [...] pra parar na cidade de Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta Terra carecia de ter sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização” (Andrade, 1976, pp. 214-215). Aqui é o elemento mágico, a conversão do herói em uma constelação, que fecha seu arco narrativo, uma recusa de fazer parte do impulso progressista do engenheiro do sertão. Difícil encontrar um horizonte utópico nesse final (que também inexistente no “Epílogo”), em que o elemento popular que está na base do romance permanece desconexo, que não deixa de ser um recurso próprio à forma modernista.

A ideia de que poderia surgir uma classe proletária organizada a partir do povo foi desfeita pela história. (No caso de Jorge Amado, isso aconteceu antes mesmo do golpe de 1964.) Incapaz de fazer a revolução que se esperava, o elemento popular foi fixado e projetado enquanto característica nacional redentora, um exercício intelectual de que “Dialética da malandragem” talvez tenha sido um dos exemplos mais bem acabados. Embora nunca mencionado no ensaio, a tradição malandra que começa com Leonardo e

8. Para as considerações que se seguem sobre Gramsci e a crítica à ideologia subalterna, estou me apoiando em Del Roio (2017, pp. 41-64).

tem Macunaíma como um dos seus expoentes mais importantes, certamente inclui os personagens de Jorge Amado. Mas há um problema, a meu ver, no encadeamento dos elementos dessa tradição; um problema que o próprio Candido tangencia num ensaio da década de 1950 (quando, não custa lembrar, ele estava em contato com os caipiras paulistas para fechar sua tese de doutorado, que defenderia em 1954), no qual ele avança a tese de que o “nosso modernismo importa essencialmente em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (Candido, 1976, p. 119). Nesse ensaio, e ao contrário do que fizera em *Brigada Ligeira*, a ênfase recai na importância da pesquisa estética, que deixa de estar subordinada ao elemento humano, existente ainda, mas agora reavaliado a partir de um ponto de vista mais especificamente literário. Nesse novo cenário, tanto o romance de Oswald de Andrade quanto o de Jorge Amado, centrais no debate do início da década de 1940, ganham menções pontuais, despontando *Macunaíma*, de Mário de Andrade “a obra central e mais característica do movimento” (Candido, 1976, p. 120). Meu argumento nesse ensaio é que o esforço construtivo de figuração do outro, que está na base de algumas obras da década de 1930, precisa expulsar aquilo que há de desordeiro, indomado no elemento popular, de que Exu se torna a figura síntese. Trazer ao nível da consciência literária o que tem sido historicamente recalcado, fazer de Exu o centro da macumba, implica um gesto de descoberta, que não necessariamente redime, mas que é capaz de descolocar placas tectônicas que parecem inamovíveis.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um Sargento de Milícias (Romance de Costumes Brasileiros)*. Rio de Janeiro, Typographia e Lithographia-Carioca, 1876, 2 tomos.
- AMADO, J. *Jubiabá*. 52. ed., Rio de Janeiro, Record, 1995.
- ANDRADE, M. de. *Macunaíma: O Herói sem Nenhum Caráter*. 12. ed., São Paulo, Livraria Martins, 1976.
- _____. *O Movimento Modernista*. In: ANDRADE, M. de. *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5. ed., São Paulo, Livraria Martins, 1974, pp. 231-258.
- BUENO, L. “Nação, Nações: Os Modernistas e a Geração de 30”. *Via Atlântica*, São Paulo, vol. 1, n. 7, pp. 83-97, out. 2004.
- _____. “Os Três Tempos do Romance de 30”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 3, pp. 255-283, 2002.
- _____. *Uma História do Romance Brasileiro de 30*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- CANDIDO, A. *Brigada Ligeira*. 4. ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1870*. 11. ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. “Dialética da Malandragem”. In: CANDIDO, A. *O Discurso e a Cidade*. 3. ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, pp. 17-46.

- _____. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 5. ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1976, pp. 109-138.
- DEL ROIO, M. “Gramsci e as Ideologias Subalternas”. In: DEL ROIO, M. (org.). *Gramsci: Periferia e Subalternidade*. São Paulo, Editora Unesp, 2017, pp. 41-64.
- DUARTE, E. de A. “O Bildungsroman Proletário de Jorge Amado”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 27, jan./jun., 2018, pp. 175-195.
- GRAMSCI, A. *Selections from the Prison Notebooks*. 11. ed., Nova York, International Publishers, 1992.
- LAFETÁ, J. L. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- PRANDI, R. “Exu, de Mensageiro a Diabo: Sincretismo Católico e Demonização do Orixá Exu”. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, jun./ago., 2001, pp. 46-63.
- RAMASSOTE, R. M. *A Vida Social das Formas Literárias: Crítica Literária e Ciências Sociais no Pensamento de Antonio Candido*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: O Guardiã da Casa do Futuro*. Rio de Janeiro, Pallas, 2015.
- _____. “Exu do Brasil: Tropos de uma Identidade Afro-Brasileira nos Trópicos”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 2, n. 55, pp. 1085-1114, 2012.
- SOUZA, G. de M. e. *O Tupi e o Alaúde: Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.

Créditos das Imagens

- Figura 3.1 *Ulisses Reconhecido por Sua Velha Ama*, século v a.C. Vaso no estilo de “figuras vermelhas”; altura 20,5 cm. Chiusi, Museo Archeologico Nazionale.
- Figura 3.2 Clément Louis Marie Anne Belle, *Ulysse reconnu par sa nourrice Eurycleé*, 1761. Photo © RMN-Grand Palais/Daniel Arnaudet. Bayonne, Musée Bonnat-Helleu. Liberado para uso não comercial. Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/clement-louis-marie-anne-belle_ulyse-reconnu-par-sa-nourrice-euryclee-esquisse_huile-sur-toile>. Acesso em: 18 out. 2023.
- Figura 3.3 Gustave Boulanger, *Odisseo Riconosciuto dalla Nutrice Euriclea*, c. 1849. Paris, École des Beaux-arts. CC BY-SA 3.0 Deed. Disponível em: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Boulanger_Ulysse_et_Eurycleé.JPG>. Acesso em: 18 out. 2023.
- Figura 3.4 William-Adolphe Bouguereau, *Ulysse reconnu par Eurycleé*, 1849. La Rochelle, Musée des Beux-arts. Em domínio público. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bouguereau_Ulysse_et_Eurycleé.jpg>. Acesso em: 18 out. 2023.
- Figura 3.5 Caravaggio, *O Sacrifício de Isaac*, 1602. Florença, Galleria degli Uffizi. Barbara Piasecka-Johnson Collection (Princeton University). Em domínio público. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/caravaggio/o-sacrificio-de-isaac-1602>>. Acesso em: 5 jan. 2024.
- Figura 3.6 *O Sacrifício de Isaac (por Abraão)*, Rembrandt, 1635. Museu Hermitage. The Yorck Project (2002), 10 000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distribuição Directmedia Publishing GmbH. Em domínio público. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_03_5.jpg>. Acesso em: 18 out. 2023.
- Figuras 7.1 a 7.11 Ana Penyas, *Estamos Todas Bien* (Barcelona, Salamandra, 2017). Reproduzidas com a autorização da autora.
- Figuras 7.12 a 7.22 Antonio Altarriba e Kim, *El Ala Rota* (Barcelona, Norma Editorial, 2018). Reproduzidas com a autorização dos autores.
- Figura 8.1 Leopardo. *The Aberdeen Bestiary*, folio 8v. Biblioteca da Universidade de Aberdeen, século XII. CC BY 4.0. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f8v>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.2 Ovelha. *The Aberdeen Bestiary*, folio 21r. Biblioteca da Universidade de Aberdeen, século XII. CC BY 4.0. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f21r>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

- Figura 8.3 Briton Rivière, *Ulysses and Argus*, tinta a óleo sobre tela, 1885. Disponível em: <<https://fineartamerica.com/featured/ulysses-and-argus-briton-riviere.html>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.4 Theodor van Thulden, *Ulysse reconnu par son chien Argos*, gravura sobre cobre, 1632. Montpellier, Médiathèque Émile-Zola. Liberado para uso não comercial. Disponível em: <<https://utpictural8.univ-amu.fr/notice/20691-ulyssse-reconnu-chien-argos-gravure-th-van-thulden-dapres-primatice>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.5 Anônimo, *Combat du chevalier Macaire et du chien de Montargis*, gravura, século XIX. Disponível em: <<https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article1952>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.6 Anônimo, *Le Chien de Montargis*, cromolitografia, século XIX. Disponível em: <<https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article1952>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.7 Gustave Debrie, estátua em bronze, 1874. Disponível em: <https://www.larep.fr/montargis-45200/loisirs/la-legende-du-chien-de-montargis-une-histoire-qui-a-a-la-fois-du-vrai-et-du-faux_13999431/>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.8 Clichê do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://artientista.blogspot.com/2017/07/a-morte-da-cachorra-baleia-em-vidas.html>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.9 Clichê do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://telasociologica.wordpress.com/2018/11/21/os-80-anos-de-baleia/>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.10 Clichê do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://blog.stoodi.com.br/blog/portugues/vidas-secas-resumo-da-obra-de-graciliano-ramos/>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.11 Clichê do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://arararevista.com/baleia-de-graciliano-ramos/>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.12 Clichê do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <<https://ims.com.br/filme/vidas-secas/>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.13 Baleia, ilustrações de Aldemir Martins para o livro *Vidas Secas* (1963). Disponível em: <<https://www.blogletras.com/2013/03/os-desenhos-de-aldemir-martins-para.html>>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- Figura 8.14 Baleia, ilustrações de Aldemir Martins para o livro *Vidas Secas* (1963). Disponível em: <<https://www.blogletras.com/2013/03/os-desenhos-de-aldemir-martins-para.html>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

Sobre os Autores

Ana Cláudia Romano Ribeiro

Desenvolve projetos nos campos da tradução, artes visuais, escrita e performance. É docente no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), onde coordena a Monitoria de Literaturas de Expressão Francesa e, com Ligia Ferreira, o Grupo de Estudos de Literaturas de Expressão Francesa. Fez seu pós-doutorado na área de Letras Clássicas do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Participa do grupo de teatro bilíngue Die Deutschspieler (Unicamp), do coletivo de poetas Anáguas, e do grupo de estudos Literatura e Utopia (Ufal/UFPE).

André Luiz Barros da Silva

É professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Tem doutorado com tese sobre as transformações da sensibilidade no século XVIII, na França e na Inglaterra, incluindo debates teóricos sobre o surgimento do romance e sobre a constituição de certo “realismo” que, por algum momento, teve grande prestígio na literatura ocidental. Atuou por três anos como professor de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), de 2015 ao final de 2017. Fez pós-doutorado sobre o personagem libertino entre França e Inglaterra. Publicou o livro *Sensibilidade, Coquetismo e Libertinagem: A Pamela Inglesa, as Pamelas Francesas e as Mudanças Éticas e Estéticas no Século XVIII* (São Paulo, Alameda, 2019). Seus campos de atuação são: teoria da literatura, literatura francesa (séculos XVII-XVIII), relações interculturais, literatura brasileira (Machado, Pompeia), romance como gênero da modernidade, literatura de libertinagem, Machado de Assis, Diderot, Richardson, Sade. Foi editor das revistas *Bravo!*, *República* e *Oi*; foi jornalista de cultura na *Veja-Rio* (1992-1993), no jornal *O Dia* (1993-1994), no *Jornal do Brasil* (1994-1997) e no *Jornal Valor* (2000-2004). É tradutor, do inglês e do francês, para editoras como Carambaia, Jorge Zahar, Imago e Record.

Érico Nogueira

É professor de língua e literatura latinas e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Doutor em Letras Clássicas pela

USP (2012) e professor visitante na Universidade de Oxford (2022-2023), tem estudado métrica latina e grega e as relações entre poesia e filosofia na Antiguidade. É membro do grupo de pesquisa “Tradução e Recepção da Literatura Clássica” (Unifesp).

Fernanda Alves de Souza

É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional (Anpoll) e do GP Vertentes do Fantástico na Literatura. Tem interesse na narrativa fantástica e onírica de Machado de Assis.

Gabriela Rodrigues de Oliveira

Defendeu seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) com bolsa da Fapesp e desenvolveu uma pesquisa de Iniciação Científica durante sua graduação em Letras – Português-Francês no Departamento de Letras da mesma universidade, também com bolsa da Fapesp, sempre sob orientação de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Atualmente é professora na Guiana Francesa dentro do programa de assistentes de Língua Portuguesa na França, promovido pela France Éducation International.

Graciela Foglia

Fez doutorado em Letras (2006) e pós-doutorado (2017) na Universidade de São Paulo (USP) e é docente do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Coordena o grupo de pesquisa “Memória e testemunho: representações da violência de Estado na literatura e no cinema”. Atualmente pesquisa representações da violência contra a mulher na literatura hispano-americana e espanhola.

Ivan Rodrigues Martin

É doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (2007) e professor na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Suas pesquisas e publicações tratam das representações literárias e artísticas da Guerra Civil Espanhola e do franquismo. Atualmente pesquisa o resgate da memória histórica nos romances gráficos espanhóis.

Leila de Aguiar Costa

É professora associada I do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), doutora em Estudos da Linguagem pela École des Hautes Études en Sciences

Sociales de Paris e pós-doutora pelo IEL/IFCH da Unicamp (2009). Interessam-na as relações entre Literatura e outras artes, as escritas de si e do íntimo e, mais genericamente, questões ligadas à representação. É autora de *A Italianidade em Stendhal: Heroísmo, Virtude e Paixão nas Crônicas Italianas e em A Cartuxa de Parma* (São Paulo, Editora da Unesp, 2003) e de *Antigos e Modernos: A Cena Literária na França do Século XVII* (São Paulo, Edusp e Nankin Editorial, 2009). É, ainda, autora de diversos capítulos publicados em livros brasileiros e estrangeiros sobre temas diversos da Teoria Literária e tradutora de literatura francesa e de expressão francesa para a língua portuguesa.

Luís Fernando Prado Telles

É professor de Teoria Literária da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (1997), mestrado (2000) e doutorado (2009) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP) durante os anos de 2013 e 2014. Possui especialização em Gestão Pública pela Unifesp. É orientador credenciado do programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesp e líder do Grupo de Estudos Narrativos em Situações Interdisciplinares (GENESIS), credenciado pelo CNPq, vinculado ao projeto de pesquisa “Narratologia Crítica: estudos narrativos interdisciplinares”. É coordenador, desde 2019, do curso de Especialização em Literatura de Língua Portuguesa: Identidades, territórios e deslocamentos – Brasil, Moçambique e Portugal, diferentes perspectivas (Unifesp/UAB/Capes), voltado à formação de professores da educação básica, do qual resultou uma coleção de dez livros. Desde 2019 é coordenador do projeto Lendo ComPaixão, voltado ao desenvolvimento de práticas compartilhadas de leitura literária. É coordenador, desde 2020, do projeto intitulado Literatura Brasileira no XXI, desenvolvido em parceria com a SP Leituras, que resultou na criação do site www.lbxxi.org.br – voltado à produção, circulação e crítica de obras contemporâneas de literatura – e da revista *Cadernos Acadêmicos: Conexões Literárias*, da qual é editor. Desde 2021 é membro relator do Comitê de Ética em Pesquisa da Unifesp. Tem experiência em gestão, ensino e pesquisa nas áreas de Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria da literatura, teoria do romance, teoria da narrativa, narrativa contemporânea na literatura de Língua Portuguesa, leitura compartilhada de narrativas literárias; narrativas em situações interdisciplinares.

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2004), mestrado em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1998) e graduação em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI, 1991). É professora titular da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), tendo lecionado até 2009 na UFPI e entre 2009 e 2010 na Universidade Federal

do Rio de Janeiro (UFRJ). Publicou os livros *Poesia de Agudeza em Portugal* (Edusp, 2007), *Preambulares do Livro Seiscentista em Portugal e no Brasil* (Edufpi, 2009), *Portugal no Brasil: Notas Republicanas* (Theya, 2018) e *Catálogo da Poesia Seiscentista da Biblioteca Nacional* (Alameda, 2019). Leciona na área de Letras, com ênfase em literatura portuguesa e estudos retóricos das letras do Antigo Regime (entre os séculos XVI e XVIII) e teoria literária. Estuda principalmente poesia, poética, retórica, agudeza, história do livro e cultura letrada e literatura portuguesa. Finalizou duas pesquisas de pós-doutorado na USP: em 2014, intitulada “Introdução ao estudo do conceito retórico de modelo”, e outra pesquisa, na Universidade de Lisboa (ULisboa) e USP, intitulada “Estudo introdutório da preceptiva dos gêneros mistos”, em 2016. 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 ULisboa. Foi pesquisadora da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil, onde elaborou o “Catálogo da Poesia Seiscentista da Biblioteca Nacional (com estudo retórico-poético)” e do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, com o estudo “Poesia Portuguesa do Século XVII no RGPL”.

Marcelo Lachat

É professor adjunto na área de estudos literários (subárea: literatura portuguesa), do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É também professor e orientador no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesp e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Tem graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2003), graduação em Letras (bacharelado e licenciatura) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2005), mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP (2008) e doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP (2014), tendo realizado dois estágios de pesquisa no exterior: na Universidade de Lisboa (2010) e na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III (2010-2011). Realizou, ainda, pós-doutorado na Unifesp (2015-2018). É um dos líderes do grupo de pesquisa “Historiografia das Letras Luso-Brasileiras e da Literatura Brasileira” (Unifesp/USP). Tem experiência na área de Letras, com ênfase nas literaturas portuguesa e brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: letras portuguesas e luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII, retórica, poética, filosofia e história.

Markus Lasch

Doutor em Teoria Literária e Literatura comparada pela Universidade Livre de Berlim (2005) e professor de Teoria Literária no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Seus enfoques de pesquisa envolvem temas como a relação entre literatura e psicanálise, tragédia e trágico, questões de sujeito e de subjetividade e a representação da violência na literatura. É bolsista de produtividade em pesquisa (nível

2) do CNPq, e membro do Centro de Pesquisa “Otrararte: psicanálise entre ciência e arte”, bem como do grupo de pesquisa CNPq com o mesmo nome.

Nathan dos Reis Penteado da Cunha Melo

É mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo. Interessa-se por questões de teoria da literatura, teoria do romance, literatura brasileira e estética.

Pedro Marques Neto

Professor de Literatura Brasileira na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-Unifesp). Bacharel e licenciado (2001) em Letras, mestre (2003) e doutor (2007) em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp). Pós-doutor (2016) em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Pesquisador colaborador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (Nics-Unicamp (2022-2023)). Tem ações voltadas para estudo, crítica, composição e apreciação de poesia e foi editor das revistas de poesia *Salamandra* (2001), *Camaleoa* (2002) e *Lagartixa* (2003), além de editor dos sites Poesia à Mão e Crítica&Companhia. É curador da Coleção Caravelas, da Editacuja Editora, e membro do Grupo Investigações do Poético (Gripho/CNPq) e do GT Teoria do Texto Poético (Anpoll). Coordenador do projeto Literatura Brasileira no XXI, parceria da Unifesp com a SP Leituras. Participou do volume *Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz* (2008). Tem composições em álbuns como *SM, XLS* (Juliana Amaral, 2012), *Vias de Encontro* (Rodrigo Duarte, 2014), *Um Salto em Distância é Melhor que um Mortal* (Zezé Freitas, 2015), *Outro* (Sá Pedro, 2019) e *Eu Toco Mal* (Martina Marana, 2019). Poemas para música erudita: “Margens Plácidas” (Gustavo Bonin, 2016), “Carteira de Trabalho e Previdência Social” (Gustavo Bonin, 2017). Alguns livros: *Antologia da Poesia Romântica Brasileira* (crítica e organização, 2007), *Antologia da Poesia Parnasiana Brasileira* (crítica e organização, 2007), *Manuel Bandeira e a Música* (ensaio, 2008), *Clusters* (poesia, 2010), *Olegário Mariano – Série Essencial da ABL* (crítica e organização, 2012), *A Formação Docente Interdisciplinar* (coorganização, 2013), *Cena Absurdo* (poesia, 2016), *Encurrallada* (poesia, 2020), *Saques & Sacanagens* (ensaio poético, 2021) e *Assbook* (poesia, 2022).

Renata Philippov

Possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2005), pós-doutorado em Linguística Aplicada pelo Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (LAEL/PUC-SP, 2015), pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

(DTLLC/FFLCH-USP, 2018) e pós-doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras, *campus* Araraquara, da Universidade Estadual Paulista (FCLAR-Unesp, 2021). É professora associada 3 do Departamento de Letras e credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (PPGL Unifesp, *campus* Guarulhos). É membro da Poe Studies Association, onde exerce mandato de Executive Board member-at-large (2022-2024). Também é membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da Anpoll, dos GPs Estudos do Gótico e Vertentes do Fantástico na Literatura. É líder do GP Língua e Literatura: Interdisciplinaridade e Docência (CNPq). Entre agosto de 2020 e abril de 2021 ocupou a função de editora-executiva em língua estrangeira da revista *Bakhtiniana – Revista de Estudos do Discurso*. Seus interesses de pesquisa incluem o insólito ficcional, tomando por foco as obras de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Machado de Assis e Mary Shelley, bem como estudos de recepção literária e literatura comparada e questões de inter e transdisciplinaridade.

Rodrigo Molon de Sousa

Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (PPGL-Unifesp). É membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional (Anpoll) e do GP Vertentes do Fantástico na Literatura. Tem interesse nas interfaces entre insólito, fantástico e gótico na literatura brasileira e em Machado de Assis.

Rodrigo Soares de Cerqueira

É professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), *campus* Guarulhos. Defendeu o doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2013. Atualmente, participa do Grupo de Pesquisa “Formações desiguais: literatura brasileira em perspectiva global”, estudando a relação entre forma literária e processo histórico na prosa brasileira.

Índice Remissivo

- acontecimento, 8, 12, 13, 15, 17-19, 21, 22, 25, 26, 33, 42, 46, 52, 65-71, 73, 128-131
- afetos, 9, 20, 108, 110-112, 114-116, 120, 121, 123, 124
- Aristóteles, 14-19, 21, 22, 28, 46, 48, 54, 60, 64-67, 70, 75, 76
- Fall, Aminata Sow, 9, 79, 81, 83, 84, 87-89
- Penyas, Ana, 9, 90-97, 103, 104, 146
- animal 9, 34, 39, 48, 55, 83, 110, 111, 120, 122, 124, 139
- Altarriba, Antonio, 9, 90, 98-104, 146
- autoria feminina, 9, 79
- cão, 106-115, 120, 121, 124
- condição trágica, 53, 56
- conto, 10, 15, 20, 25, 128, 129, 132
- convenção, 8, 22, 58, 61
- destino épico, 8, 38, 56
- devir-animal, 111
- devir-homem, 111, 112
- Diderot, 8, 12, 14, 15, 21-23, 25
- El Ala Rota*, 9, 90, 98, 146
- ensino de literatura, 61
- épica, 8, 43
- Ésquilo, 28, 29
- Estamos Todas Bien*, 9, 90-92, 96, 146
- Ética a Nicômaco*, 28
- eu, 24, 32, 36, 48, 49, 74, 92, 98, 111, 115, 116, 131, 132, 152
- Êutifron*, 8, 29, 30, 31, 32, 36
- Exu, 135, 136, 137, 144
- fantástico, 125, 127, 128, 130-133, 149, 153
- feminismos, 97
- ficção, 12-14, 22, 71, 72, 74, 75, 126
- ficção curta, 134, 135
- forma literária 135, 153
- francofonia, 79
- historiografia, 71, 72, 73, 74, 75
- humano, 8, 9, 38-43, 52, 54-56, 59, 72, 110, 111, 113, 115, 120, 121, 124, 135
- humanimal, 115, 116, 124
- humanimalidade, 116, 121, 123
- humanização, 38
- insólito ficcional, 125-127, 133, 149, 153
- Amado, Jorge, 10, 134-144
- Kim, 98
- La Grève des bàttu*, 9, 79, 82-85, 88, 89
- literatura francesa, 105, 148, 150
- literatura senegalesa, 81
- Lima, Luiz Costa, 9, 64, 71-76
- Machado de Assis, 9, 10, 111, 125-127, 129, 130, 132, 133, 148, 149, 151, 153
- macumba, 10, 135-138, 140-142, 144
- Andrade, Mário de, 10, 134-140, 143
- memória, 90, 91, 98, 110, 149
- mendicidade, 79
- mímesis, 9, 64, 74-77
- modernidade, 8, 12-15, 19, 20, 25, 61, 88
- narrativa, 12-14, 16, 17, 19-25, 43, 45, 48-52, 54, 56, 57, 79, 83, 85, 86, 88, 91, 102, 104, 112, 114, 116, 121, 127-132, 137, 149, 150
- onírico, 130, 132
- outrar-se, 114
- Platão, 14, 29, 31, 32, 36
- poesia, 10, 21, 29, 55, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 64, 65, 67, 69, 126, 134, 149, 151, 152
- poética, 8, 9, 14-16, 19-21, 23, 26, 28, 33, 44, 58-60, 64, 65, 75, 87, 127
- Prometeu Prisioneiro*, 8, 28, 33, 35
- retórica 8, 9, 12, 48, 58-62, 69, 75, 112
- romance, 8, 9, 13, 14, 20-26, 79, 83, 85, 87, 88, 90, 91, 94, 98, 99, 101-103, 112, 126, 134, 136-138, 140, 141, 143, 144
- romance gráfico, 9, 90, 98
- sonhos, 101, 128, 130, 132
- testemunho, 90, 92, 149
- tradição e oralidade, 86

tragédia, 8, 17, 18, 28, 29, 53, 54, 55, 57, 65,
66, 70, 71, 152
universidade, 7, 9, 59
uolofe, 80, 81, 83-88

verossimilhança, 9, 18, 19, 22, 24, 33, 48,
64-76
vicissitudes, 9, 35, 64



DIRETORA Mirhiane Mendes de Abreu
EDITORA EXECUTIVA Ana Maria Fiorini
CHEFE ADMINISTRATIVO E COMERCIAL Francisco Santos
ASSISTENTE EDITORIAL Renata Lima
ANALISTA DE MARKETING DIGITAL Marcus Lamagna

TÍTULO *Literaturas em Perspectiva: Representações e Tensões entre Estética e Ética*
ORGANIZAÇÃO Luís Fernando Prado Telles
Pedro Marques Neto
PREPARAÇÃO Leticia Bergamini
REVISÃO Alessandra Borges
Lia Urbini
CAPA Kato Editorial