





CRENCIAMENTO E APOIO FINANCEIRO:
PROGRAMA DE APOIO ÀS PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS PERIÓDICAS DA USP
COMISSÃO DE CRENCIAMENTO

Revista USP / Superintendência de Comunicação Social
da Universidade de São Paulo. – N. 1 (mar./maio 1989) -
- São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Superintendência
de Comunicação Social, 1989-

Trimestral.

Continuação de: Revista da Universidade de São Paulo

Descrição baseada em: N. 93 (2012)

ISSN 0103-9989

1. Ensaio acadêmico. I. Universidade de São Paulo.
Superintendência de Comunicação Social

CDD-080

dossiê saramago

5 Editorial

9 Apresentação *Jean Pierre Chauvin*

11 Ler Saramago em tempos liberais e conservadores *Marcos Lopes*

25 Palavra não puxa palavra: história e ficção em José Saramago *Maria do Socorro Fernandes de Carvalho*

37 Fabular é aprender a morrer: *As intermitências da morte*, de José Saramago *Marcelo Lachat*

53 Os mansos morrem trabalhando e os bravos, lutando *Jaime Bertoluci*

67 Poder e contrapoder em José Saramago *Jean Pierre Chauvin*

81 Quatro vezes com José Saramago *Marcello Rollemberg*

textos

89 O cinema entre o real e o imaginário *Rogério de Almeida*

99 Lima Barreto, Roberto Arlt, João Antônio e os trens suburbanos no Rio de Janeiro *Clara Avila Ornellas*

109 Histórias e cosmologia indígenas no *Popol vuh*, livro maia-quiché *Eduardo Natalino dos Santos*

arte

126 Visões divergentes da fotografia e do Japão *Atílio Avancini*

livros

141 Criaturas que o mundo esqueceu. Esqueceu? *Antonio Bivar*

145 Leituras da esquerda brasileira *Luis Fernando Franco Martins Ferreira*

149 Uma constelação chamada Flaubert *Marisa Midori Deaecto*

A **revistausp** é uma publicação trimestral da Superintendência de Comunicação Social (SCS) da USP. Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente poderão ser publicados caso sejam aprovados pelo Conselho Editorial. As opiniões expressas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor VAHAN AGOPYAN
Vice-reitor ANTONIO CARLOS HERNANDES

SUPERINTENDÊNCIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Superintendente LUIZ ROBERTO SERRANO

revistausp

Editor JURANDIR RENOVATO
Editora de arte LEONOR TESHIMA SHIROMA
Revisão MARIA ANGELA DE CONTI ORTEGA
SILVIA SANTOS VIEIRA
Secretária MARIA CATARINA LIMA DUARTE
Colaborador MARCOS SANTOS (fotografia)

Conselho Editorial

ALBÉRICO BORGES FERREIRA DA SILVA
BELMIRO MENDES DE CASTRO FILHO
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO
EDUARDO VICTORIO MORETTIN
LUIZ ROBERTO SERRANO (membro nato)
FERNANDO LUIS MEDINA MANTELATTO
FLÁVIA CAMARGO TONI
FRANCO MARIA LAJOLO
JOSÉ ANTONIO MARIN-NETO
OSCAR JOSÉ PINTO ÉBOLI

Ctp, impressão e acabamento
Gráfica CS

USP

Rua da Praça do Relógio, 109 – Bloco L – 4º andar
CEP 05508-050 – Cidade Universitária – Butantã – São Paulo/SP
Telefax: (11) 3091-4403
www.usp.br/revistausp
e-mail: revisusp@edu.usp.br

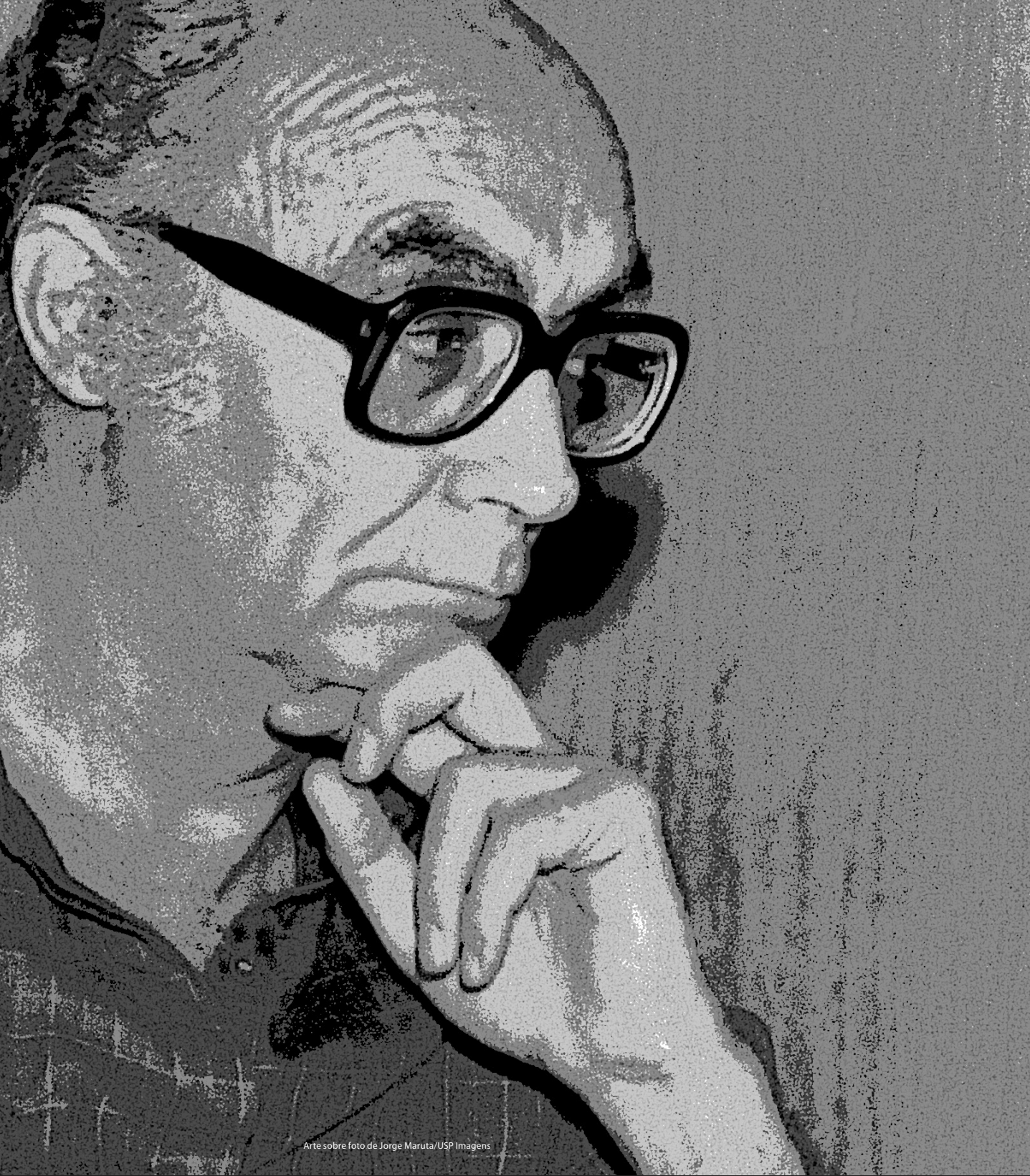
Há uma cena logo no início do filme *A chegada* (2016), na qual a personagem central, uma linguista, propõe uma aula sobre a história da língua portuguesa. Quando está dizendo para a sala, mais ou menos vazia, que o português surge num tempo em que a língua era vista como uma expressão de arte, ela é interrompida pelos inúmeros celulares que começam a tocar incessantemente, cujo suspense dará espaço para o desenrolar da trama de ficção científica do longa de Denis Villeneuve.

Pois bem. O fato é que, não obstante a irrelevância do conteúdo da aula para o desenvolvimento da ação narrativa do filme, alguns de nós ficamos curiosos por saber aonde a protagonista, interpretada pela atriz Amy Adams, iria chegar (sem nenhuma ironia ao título do filme) com aquele comentário. Mas, pensando bem, não é tão difícil assim. Decerto falaria da idade de ouro renascentista, citaria Camões, Gil Vicente, lembraria o aluvião inventivo do Barroco, com Vieira, quem sabe Rodrigues Lobo ou Gregório, passaria por Herculano, Garrett, Alencar, Camilo, Machado, Eça, Rosa... e, seguindo esse percurso, ou veredas, inevitavelmente chegaria a José Saramago.

Saramago soube como ninguém enxergar a língua, essa nossa língua portuguesa, como expressão de arte. Uma arte para a qual, aludiu certa vez, pressupõe-se a metáfora da crisálida, sendo a transformação sua força motriz e mecanismo de sobrevivência. “Não se inventam, pois, as línguas, mas talvez possam, e devam, ser reinventadas”, era no que acreditava esse ateu convicto e que foi, sobretudo, um mestre do ofício de escrever; ou, como preferia, um prático, a quem foi “vedado penetrar em arcanos teóricos”. Do exercício desvelado dessa prática é que surgiram – para nossa sorte! – 18 romances e outros tantos contos e peças e crônicas e poemas e memórias.

Dez anos após sua morte, suas histórias – e a forma como soube contá-las – continuam a nos maravilhar e a suscitar leituras as mais diversas e instigantes. O dossiê deste número da **Revista USP**, organizado por Jean Pierre Chauvin, da ECA/USP, e inteiramente dedicado à sua obra, é prova disso.

Jurandir Renovato



Arte sobre foto de Jorge Maruta/USP Imagens

s a r a m a g o

Apresentação

Memória, solidariedade e resistência em José Saramago

Em 18 de junho de 2020, completam-se dez anos da morte de José de Sousa Saramago (1922-2010). Desde então, uma porção de nós se sente um tanto órfã. Em parte, devido à ausência de uma voz alternativa ao que aí está; em parte, porque se tratava de um escritor que se tornou paradigmático em vida, capaz de amalgamar traços estéticos e questões éticas; hábil ao compor diálogos situados entre a digressão e a síntese; convincente, ao aproximar múltiplas formas de contestação e sensibilidade.

Em dezembro de 2019, Jurandir Renovato, editor da **Revista USP**, incumbiu-me de organizar um conjunto de textos sobre o escritor português. Nas semanas seguintes, convidei alguns colegas, cujo trabalho conhecia mais de perto. Graças ao talento e energia que a(os) caracteriza, no espaço de um mês eu contava com ensaios de múltiplas perspectivas, que versavam sobre variadas

obras de Saramago, pelas mãos de pesquisadores da Unifesp, da Unicamp e da USP.

Nas páginas seguintes, o leitor contará com a densa e necessária ponderação de Marcos Lopes em torno da crítica saramaguiana – orientada pela historiografia e/ou pela discussão sobre a chamada pós-modernidade –, promovida entre as décadas de 1980 e 1990. Acompanhará como se caracterizam, sentem e agem as personagens que compõem o universo de *História do cerco de Lisboa e Claraboia*, na apreciação fina de Maria Fernandes de Carvalho. Perceberá como o narrador de *Intermitências da morte* lida filosoficamente com a vida e a morte, em profícuo diálogo com Sêneca e Montaigne, como sugere o denso artigo de Marcelo Lachat. Notará como se estabelece a compaixão do narrador pelos animais, em particular os bois de carga figurados no *Memorial do convento*, como revela a leitura sensível de Jaime Bertoluci. Será convidado a “reparar e ver” como as mínimas e máximas formas de poder são negociadas e representadas ironicamente no *Ensaio sobre a lucidez*. Acompanhará parte do cotidiano

de Saramago, pelas ruas e cafés de Lisboa, na jornada conduzida por Marcello Rollemberg, em diálogo (inérito) com o escritor.

Sou muito grato à(aos) autora(es), bem como à equipe da **Revista USP**, pela confiança no projeto e, em especial, pela oportunidade de reunir importantes palavras sobre o notável artífice e contestador que foi José Saramago. Para além de celebrar a

efeméride, essa reunião de leitores propõe outros modos de ver, perceber e sentir literatura, política e história, num momento em que parte dentre nós persiste em assinalar modos de se distinguir em relação às outras e outros, como se este fosse o sentido único e o propósito maior da existência.

Jean Pierre Chauvin



Ler Saramago em tempos liberais e conservadores

Marcos Lopes



resumo

Este artigo sintetiza alguns aspectos principais da recepção de José Saramago nos anos de 1980 e 1990, considerando as transformações políticas e culturais do período. Em seguida, apresenta a seguinte hipótese de leitura para o conjunto de sua obra: a ficção de Saramago oscila entre o ceticismo filosófico, a crença política e a reserva moral. Por fim, faz uma interpretação do núcleo hermenêutico presente em *História do cerco de Lisboa*: a produção de sentido para o evento histórico depende de alguns dispositivos retóricos, sendo os mais decisivos as alegorias do nevoeiro e da muralha vazia.

Palavras-chave: José Saramago; pós-modernismo; ceticismo filosófico; crença política.

abstract

This article summarizes the main aspects of José Saramago's reception in the 1980s and 1990s, considering the political and cultural transformations of the period. Then, it presents the following reading hypothesis for the whole of his work: Saramago's fiction oscillates between philosophical skepticism, political belief and moral reserve. Finally, an interpretation of the hermeneutic nucleus present in the History of the siege of Lisbon is made: the production of meaning for the historical event depends on some rhetorical devices, the most decisive being the allegories of fog and the empty wall.

Keywords: José Saramago; postmodernism; philosophical skepticism; political belief.

“Por sua vez, o escritor também não tem dúvidas acerca do sucesso da obra realizada: ele acredita no que faz e alberga em si uma boa parte das convicções das massas leitoras (sim, sim, ‘o comunismo’ humanitário do autor Saramago com a sua denúncia do capital e da Igreja, mais a superioridade da intuição feminina e da condição operária, e os valores ecológicos, à mistura, pertencem à panóplia dos valores partilhados por uma comunidade bem pensante, ou seja, são politicamente corretos).”
(Linda Santos Costa)

COMO SARAMAGO FOI LIDO?

Saramago era um ateu convicto e comunista. Implacável com os poderes políticos da religião e crítico mordaz das estruturas econômicas do capitalismo da segunda metade do século XX, o escritor português foi um arauto da justiça social em sua ficção romanesca, além de artífice exímio de uma escrita literária que emulou alguns dos principais escritores de língua portuguesa, tais como Padre Vieira e Eça de Queirós. Romances como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989) se inscrevem em uma tradição da prosa ficcional em que a presença de um narrador irônico e a denúncia das assimetrias sociais constituem dois traços ostensivos de uma literatura preocupada com a repre-

sentação da realidade histórica e social. De certo modo, em que pesem as inovações artísticas e estilísticas de Saramago, a sua prosa de ficção filia-se a um etos e um projeto da literatura oitocentista empenhada na sondagem da realidade, quer na sua vertente do realismo literário, ou no que ficou conhecido, nos anos 1930 e 1940, como Neorrealismo Português, movimento que se notabilizou por, entre vários aspectos, colocar-se como resistência à ditadura do Estado Novo português e, assim como outros movimentos literários, também discutir certo atraso cultural e econômico da sociedade portuguesa em relação às dinâmicas históricas da modernidade europeia.

A inscrição de Saramago na tradição literária portuguesa é, portanto, um gesto crítico presente em seus principais leitores e, obviamente, além de dar legibilidade e legitimidade a sua criação artística, procura situar um projeto ficcional que apostou

MARCOS LOPES é professor de Literatura da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

suas fichas em alguns valores éticos como a defesa da igualdade entre os homens, a denúncia da opressão social vivida pelos trabalhadores e a compreensão dos mecanismos de conservação das injustiças sociais. As personagens saramaguianas encarnariam o drama de uma sociedade cindida entre opressores e oprimidos, sendo que as vozes narrativas mais expressivas e contundentes seriam aquelas situadas nas classes populares. A empatia do narrador com essas classes populares seria um sinal inequívoco da solidariedade e do compromisso dessa ficção com os despossuídos e esquecidos na história de Portugal.

Não por acaso um dos trabalhos pioneiros sobre Saramago inaugura uma vertente de estudos que irá pensar a relação entre história e ficção como uma espécie de chave de leitura para o significado de sua obra nos anos de 1980 e 1990. Refiro-me ao trabalho de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *Entre a história e a ficção* (1989), que basicamente formulou a tese segundo a qual o romance desse escritor português, além de deitar raízes na tradição há pouco mencionada, dialogaria de muito perto com as inovações historiográficas da Escola dos Annales e a nova história. É claro que o estudo da autora deslindava as relações complexas entre essas duas instâncias (história e ficção), atentando para aquilo que seria o estatuto de cada uma delas. Despontava nesse estudo um olhar crítico sobre a obra de Saramago que faria fortuna em sua posteridade: a narrativa ficcional seria a estratégia mais promissora para uma crítica à história oficial de Portugal, bem como para se pensar os compromissos ideológicos das correntes historiográficas. O modo de narrar determinados fatos, as escolhas lin-

guísticas, a construção das personagens, a representação do tempo e do espaço seriam expedientes ficcionais determinantes para a construção de sentido de determinado período histórico. Insinuava-se nessas leituras um certo relativismo epistemológico sobre as noções de verdade, fato, acontecimento e tantos outros conceitos que foram postos na berlinda, de forma mais radical, no que ficou conhecido por Pós-Modernismo. Na introdução da obra referida, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 28.) assim caracteriza a atitude de José Saramago:

“Já não nos parece que a história surja, aí, como simples elemento ou técnica capaz de criar no leitor o sentimento de estar em contato com um ‘discurso de verdade’. Aqui – e é essa a nossa hipótese, que a análise dos romances tentará confirmar – prevaleceria o projeto de fazer história, numa espécie de presentimento e um longo vazio que um discurso histórico falido foi incapaz de suprir. O texto de Saramago apontaria, então, para uma ‘nova história de portugueses (e não mais de Portugal)’”.

De fato, é possível dividir a recepção acadêmica da obra de Saramago em dois grandes momentos iniciais. A primeira, da década de 1980, inseriu o romance saramaguiano numa perspectiva moderna e pós-Revolução dos Cravos (1974). Dada a proximidade com o evento, alguns leitores críticos entendiam romances como *Memorial do convento* ou *Levantado do chão* na esteira das mudanças políticas e sociais ocorridas na sociedade portuguesa. De certa forma, esses romances dos anos de 1980 pareciam compartilhar de um horizonte utópico de transformações significativas em curso na sociedade do período.

A segunda vertente da recepção da obra de Saramago, na década de 1990, o compreendeu a partir de um quadro teórico pós-moderno. Curiosamente, vários leitores entendiam que sua ficção dialogaria com alguns princípios da estética pós-modernista. A mais expressiva seria a revisitação do passado histórico, a coexistência de vários gêneros literários num mesmo romance e a crise da representação no mundo ficcional, colocando em questão a noção de referencialidade ou aderência ao real.

Em ambas as vertentes, debateu-se exaustivamente se a ficção de Saramago pertenceria ao que se convencionou chamar de romance histórico. No epicentro do debate esteve em causa a discussão sobre o acerto de contas que o romancista português teria feito com a aliança histórica entre Igreja Católica e Estado, ou, mais precisamente, a permanência de um Estado teológico-político, isto é, o fundamento político das instituições residiria em um permanente resíduo teológico de extração judaico-cristã, onde as esferas sociais como a religião, a economia, a política, as artes e mesmo a ciência ainda estariam presididas por uma ideia de transcendência como legitimadora e fundadora das práticas sociais.

Dividida a recepção de Saramago em dois grandes momentos, pode-se afirmar que, por um lado, a expectativa de parte do público de língua portuguesa se dava, no caso de Portugal, com a potência especulativa prometida pelos romances de Saramago, ao fazer um ajuste de contas com um passado marcado pelo poder autoritário da Igreja Católica e com a longevidade da ditadura salazarista. Por outro lado, em um mundo onde a dissolução dos Estados socialistas era uma realidade incontorná-

vel (vale notar que a União Soviética foi dissolvida oficialmente em 26/12/1991) e com a crescente consolidação do que se convencionou chamar de globalização ou mundialização financeira, a formação dos blocos econômicos regionais ou continentais, como, por exemplo, a própria Comunidade Econômica Europeia, os enredos saramaguianos, notadamente aqueles inscritos no gênero fábula, se apresentavam como um respiro nessa atmosfera social e cultural em que o pensamento de esquerda ou de extração marxista tinha que se haver com os novos tempos, forjar novas ferramentas teóricas e construtos conceituais para pensar e atuar politicamente em um mundo onde as relações de poder e o sistema de produção capitalista tinham sofrido alterações significativas desde a primeira metade do século XX.

Não seria descabido afirmar que parte da recepção da obra de Saramago teve como pano de fundo um embate histórico de forças sociais, econômicas e políticas marcado pelos esforços teóricos e revolucionários do mundo socialista e a ascensão de um novo liberalismo e conservadorismo que se firmava paulatinamente nas principais economias mundiais. É claro que o quadro aqui traçado peca por um certo dualismo, mas ele nos dá pistas das razões do sucesso e da capilaridade internacional da ficção de Saramago.

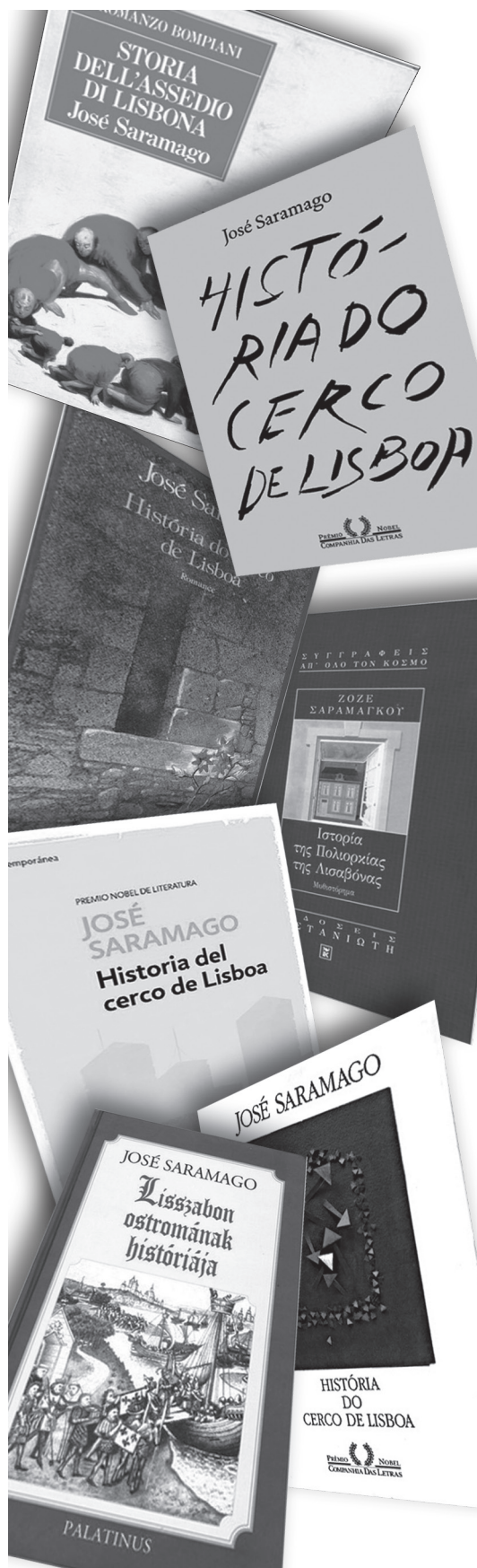
Em meados dos anos de 1990, Saramago se apresentava não apenas como um romancista já consagrado em solo pátrio, mas um escritor traduzido para várias línguas, com uma agenda expressiva de palestras em eventos culturais e políticos. A consagração máxima se daria com a outorga do Prêmio Nobel em 1998, que catapultou sua fama e

umentou o interesse mundial por sua obra literária. Registre-se, ainda, por exemplo, a participação do escritor em alguns eventos acadêmicos nas principais universidades brasileiras, que lhe renderam algumas polêmicas, dissabores e homenagens¹. Enfim, na década de 1990, Saramago despontava como um dos intelectuais de esquerda, em língua portuguesa, com projeção internacional.

CETICISMO FILOSÓFICO, CRENÇA POLÍTICA E RESERVA MORAL

Tomada em seu conjunto, a ficção de Saramago oscila entre um ceticismo filosófico, no que diz respeito às possibilidades humanas de melhorar as condições de existência social e individual, sobretudo, quando parte de sua ficção revisita alguns acontecimentos históricos, e uma crença política na reserva moral e ética das classes subalternas, nas minorias excluídas e, principalmente, na figura da mulher. Se o ceticismo desponta em questões intrincadas sobre o significado e sentido da existência humana, a crença política e a reserva moral emergem das situações mais comezinhas, como, por exemplo, um encontro casual de duas personagens que promete uma aventura amorosa (Benvindo e Maria Sara em *História do cerco de Lisboa*), na amizade improvável de pessoas de estamentos sociais distintos (é o caso do vínculo fraterno entre Baltazar e o padre Bartolomeu Lourenço de

1 Para um apanhado expressivo das notícias sobre a personalidade pública de Saramago e os núcleos temáticos mais recorrentes em suas entrevistas, vale a pena consultar a pasta "José Saramago", que contém vários artigos dos anos de 1980 e 1990, e pertence à Hemeroteca do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Cedae/Unicamp).



Gusmão em *Memorial do convento*). Entretanto, onde a crença amorosa ou fraterna ganha mais musculatura é na possibilidade de redenção das existências individuais com desdobramentos na vida social.

O ceticismo do narrador saramaguiano via de regra se apresenta no uso intenso do comentário, das digressões que se sobrepõem, quase sempre, às ações dramáticas. A crença política ou moral se expressa na construção vertiginosa de analogias e alegorias no percurso narrativo. Essa dialética entre ceticismo filosófico e crença política atravessa boa parte da ficção do romancista português. Tal dialética pode ser o modo como o romance de Saramago encontrou para dialogar criticamente com um mundo marcado pela progressiva hegemonia de um pensamento liberal na esfera econômica e um relutante conservadorismo no campo dos costumes e dos valores morais.

Não estou sugerindo que haveria uma homologia simples e direta entre a forma da ficção em Saramago e o contexto histórico e político no qual essa ficção se produz. Tampouco pretendo convencer o leitor de que o valor estético do romance se daria pelo seu grau de representatividade do mundo social. Parece-me que a leitura mais consistente seria lidar com uma hipótese de trabalho para a qual o valor cognitivo e artístico, na sua capacidade de sondagem da realidade e no trabalho intenso com a linguagem, residiria nessa tensão dialética entre ceticismo e crença. É o que intitularia de cerco ao signo, isto é, a tentativa problemática de estabelecer no interior da própria ficção as condições de sua leitura e interpretação. Todavia, a essa tentativa exaustiva de cercar os significados dos eventos narrados, fenômeno muito

presente em *História do cerco de Lisboa*, assim como em problematizar os procedimentos da escrita ficcional, contrapõe-se um outro fenômeno narrativo, ou seja, a constatação, por parte do narrador ou das personagens, que o signo está à deriva. A situação mais emblemática dessa deriva do signo, formulada como alegoria política de um momento histórico preciso, isto é, a entrada de Portugal na Comunidade Econômica Europeia, está presente no romance *A jangada de pedra* (1986).

O romance de Saramago se equilibra como o funâmbulo em sua corda: de um lado, na tentativa de cercar ou de se aposar dos significados das coisas, eventos e pessoas; de outro lado, na abertura radical para a compreensão das coisas e na aposta de que não há término para o processo de significação das pessoas, dos eventos e dos períodos históricos. Embora essa aposta possa ser vista como dissimulação retórica e como inserção tensa em uma poética pós-modernista que diagnosticava, dentre várias coisas, o fim das grandes narrativas (Lyotard, 1993a) e o enfraquecimento da noção de verdade (Vattimo, 1996).

REGRAS DE PRODUÇÃO E METANARRATIVA

As querelas acadêmicas em torno do conceito de “pós-modernidade”, “pós-modernismo” e “poética pós-modernista” fizeram correr muita tinta nas revistas acadêmicas (Bertho, 1993), nos livros de extração filosófica (Jameson, 2002; Lyotard, 1993b) e naqueles mais preocupados com as discussões da teoria literária (Hutcheon, 1991; Sevcenko, 1995; Eagleton, 1998). Para os propósitos

deste ensaio, cumpre recuperar dois aspectos que, embora recebam tratamento diferenciado em alguns estudiosos da “questão pós-moderna”, são recorrentes e constituem a *conditio sine qua non* para se entender o que está em jogo entre os partidários e opositores desse conceito.

O primeiro aspecto tem a ver com o ato de produção de uma obra artística. Como argumentará Lyotard (1993, p. 26), a situação de um artista pós-moderno se explica pelo fato de que não há regras ou categorias *a priori* que comandem a produção de sua obra: “Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham, portanto, sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito”. O fenômeno mais ilustrativo dessa afirmação pode ser encontrado, por exemplo, em um expediente narrativo já mencionado na obra de Saramago. Para pensar as condições de produção da sua própria escrita, o romance de Saramago produz uma rarefação da intriga ficcional e uma inflação dos metacomentários do narrador. Esse movimento de redução da intriga e expansão especulativa da voz narrativa leva o romance na fronteira com o ensaio filosófico ou outros gêneros. Não por acaso, alguns títulos dos romances de Saramago já problematizam de início o próprio gênero ou as convenções desse gênero que o leitor terá em mãos. *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), além de outras obras já citadas neste ensaio, são alguns exemplos desse fenômeno no qual a ficção não apenas admite uma heterogeneidade discursiva, mas elege um gênero que supostamente teria uma estabilidade de regras ou um modo de operar

tacitamente reconhecido por seus leitores. Todavia, a narrativa ficcional se encarregará de confirmar e negar essa inscrição em um gênero. Essa contradição em inscrever a narrativa em um gênero, mas, ao mesmo tempo, embaralhar as suas convenções, é uma estratégia retórica do autor, pois visa a produzir familiaridade, em um primeiro momento da leitura, e estranheza, ao longo do percurso da narrativa. Esse jogo entre o familiar e o estranho constitui um procedimento formal da narrativa e produção de sentido textual.

O segundo aspecto importante da discussão acerca do pós-modernismo diz respeito à noção de metanarrativa, um dos termos estratégicos para a definição do conceito em questão. Pelo termo “metanarrativa”, entende Lyotard (1993, p. 31) não qualquer relato, mas aqueles que marcaram a modernidade e possuem a função legitimadora de um conjunto das práticas culturais e sociais:

“[...] emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte de valor alienado no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se considerando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crística do amor mártir”.

Para Lyotard, um traço característico das metanarrativas é operarem com a ideia de universalidade e de unidade de sentido da história. Isso quer dizer que as metanarrativas aspirariam a organizar a totalidade da experiência humana. Em poucas palavras, a história teria um começo, um meio e um

fim, o que equivale dizer que ela seria teleológica. O seu curso não seria arbitrário ou fragmentário, não estaria à deriva, mas seguiria um propósito imanente ou transcendente à condição humana (emancipação ou salvação). Segundo o filósofo francês, o fim dessa função legitimadora caracterizaria o espírito das novas narrativas pós-modernas.

Tudo isso pode parecer demasiadamente filosófico e desnecessário para situar a ficção de Saramago nos anos de 1980 e 1990. Entretanto, uma leitura atenta de *História do cerco de Lisboa* permitirá que se perceba como a fragmentação da experiência humana ou a impossibilidade de que uma grande narrativa unifique as diversas atribuições de sentido à condição humana será enfrentada como problema crucial, por exemplo, nas próprias fontes consultadas para relatar o evento histórico. Antes, é bom registrar que uma coisa é a elaboração filosófica do conceito, que busca uma descrição do fenômeno histórico e cultural; outra, o romance se apropriando ou recriando esse fenômeno. Também é importante considerar que as elaborações conceituais de Lyotard sobre o pós-modernismo foram classificadas como neoconservadoras no debate que se travou no período. Só esse dado faz pensar que se Saramago se inscreve em uma poética pós-modernista, ele o faz de forma tensa e problemática. E qual será essa forma em *História do cerco de Lisboa*?

O TRÍPLICE CERCO: METAFICCIONAL, AMOROSO E LITERAL

O enredo de *História do cerco de Lisboa* (1989) caberia em poucas linhas e, descontando o gesto inusitado de um revisor

adulterar uma passagem de um texto histórico, isto é, substituir o “sim” dado pelos cruzados ao rei D. Afonso Henriques, por ocasião da tomada de Lisboa em 1137, por um “não”, pode-se dizer que o leitor terá em mãos uma narrativa despida de grandes lances dramáticos, reviravoltas mirabolantes ou suspenses convencionais. O acontecimento mais dramático é o da própria escrita do romance, presente nas hesitações profissionais e morais do protagonista e nas proliferações dos comentários metanarrativos do narrador. A presença ostensiva das digressões do narrador conduz a narrativa a um autoexame de seus procedimentos, seus protocolos de leitura e suas estruturas. Essa autoconsciência da ficção, inscrita no percurso narrativo e manifestada nas desconfianças contumazes desse narrador diante dos fatos que serão reescritos com o auxílio da imaginação, é o que se poderia categorizar de um *cerco à escrita* ou um cerco metaficcional. Esse é o primeiro nível dessa ideia de um cerco, entendendo-o no seu sentido mais básico, isto é, o ato de querer tomar posse de algo.

Um personagem acima da casa dos 50 anos, Raimundo Benvindo da Silva, introduz voluntariamente um erro em um livro de história. A editora, ao descobri-lo, resolve, para evitar problemas futuros, contratar alguém responsável pelo conjunto dos revisores. A revisora-chefe, Maria Sara, recém-contratada e impressionada com o gesto de Raimundo, irá aconselhá-lo a escrever uma nova história do cerco de Lisboa. Essa sugestão contém dois aspectos característicos da lógica narrativa em Saramago. Primeiramente, porque a atitude da revisora-chefe contraria o senso comum daqueles que ocupam os lugares hierárquicos (superior e subordinado), pois pro-

move e compreende o que está na base da transgressão, ao propor que o revisor escreva a sua história do cerco. Em segundo lugar, há na sugestão o primeiro indício de um afeto recíproco entre as duas personagens, na medida em que abre um horizonte de possibilidades insuspeitadas para o par amoroso. Principalmente para Raimundo, revisor condenado à rotina monótona de uma existência solitária.

A partir desse momento da narrativa, duas histórias amorosas constroem-se ao mesmo tempo: a de Mogueime e Ouroana, situada na Lisboa de mouros e cristãos (século XII); e a de Raimundo e Maria Sara, pertencente à Lisboa do século XX. Aqui encontra-se o núcleo dramático de um segundo cerco, o *amoroso*, que possibilita uma espécie de fusão dos horizontes históricos a partir da experiência erótica. O primeiro núcleo, como já foi mencionado anteriormente, reside em narrar desde as dificuldades do revisor em compor o novo relato, por exemplo, em estabelecer a causa do “não” dado pelos cruzados ao rei ou comparar as diferenças das fontes históricas disponíveis (as versões sobre a tomada de Lisboa), até a tomada definitiva da cidade pelos cristãos.

As dificuldades de composição do relato são acompanhadas dos obstáculos que impedem, em um primeiro momento, o encontro amoroso de Raimundo e Maria Sara ou de Mogueime e Ouroana. Situação essa adiada por uma série de desvios, de suspensão das ações dramáticas e de inserções de comentários que, ora atingem diretamente a própria substância do afeto – isto é, se o amor é um combate que vale a pena –, ora produzem aquele fenômeno no qual a ficção olha para dentro de si própria, discutindo seus próprios procedimentos e motivações.

O terceiro núcleo dessa narrativa reside no *cerco em seu sentido literal*, isto é, a própria história da tomada de Lisboa. Fato curioso é que o final da história já está antecipado nos primeiros capítulos. É o próprio narrador que confessa que o “não” será incapaz de mudar um fato incontestável: Lisboa foi reconquistada pelos cristãos. Isso coloca para o leitor o seguinte problema: afinal, o que se alcançou com esta nova versão? Qual a diferença produzida pelo gesto do revisor? A promessa de uma nova história, tanto a do cerco quanto a amorosa, não se revelará como a repetição dos mesmos lugares dramáticos ou das mesmas inconstâncias da alma humana? Em suma: o que se vê é uma confirmação da sentença do *Eclesiastes*, citada nas primeiras páginas do romance (“Não havia nada de novo debaixo da rosa do sol”). Esta questão, a relação entre promessa e desilusão, por sinal presente na citação daquele texto bíblico, configura as primeiras páginas do romance e constitui o alicerce do cerco hermenêutico.

Em *História do cerco de Lisboa*, a tentativa que o romance realiza de estabelecer as bases para a sua interpretação é a luta mais renhida do que a produção de um relato verossímil para o evento ocorrido em 1137. O que se verifica ao longo do romance é a contestação do lugar-comum contido na seguinte frase: “contra fatos não há argumentos”. A narrativa se encarregará de “demonstrar” que só contra fatos há argumentos porque todo relato é produção de sentido, em sua dupla acepção (direção e significação). Desse modo, a rasura de um fato histórico, a substituição de um “sim” pelo “não”, no texto ficcional, ambiciona evidentemente não reconstituir o



que teria sido o evento em si, imaginando que isso fosse possível, mas prover para o leitor do romance uma reserva semântica e uma orientação ética que o ajudem a compreender seu próprio tempo. A tarefa do romance saramaguiano parece ser, portanto, de instruir, agradar e mover os afetos do provável leitor.

Há uma retórica entranhada nos dispositivos ficcionais de *História do cerco de Lisboa*, sendo que a alegoria, a analogia e a glosa são os elementos mais persuasivos e funcionais para a construção do cerco no seu sentido metaficcional, amoroso e literal. Para compreender parte desses dispositivos ficcionais, seria fundamental recuperar, ao final deste ensaio, três passagens emblemáticas do romance. Refiro-me, primeiro, à passagem em que o narrador relaciona as palavras de um livro à poeira cósmica das galáxias; segundo, a uma sequência narrativa em que o protagonista sai de sua casa à procura do que restou da cerca moura (a cena na Leitaria A Graciosa); finalmente, a terceira diz respeito ao sonho da personagem principal com o interior vazio da antiga muralha da cidade de Lisboa. Nessas três cenas, sugere-se que as atividades de leitura, de nutrição e de sonhar conectam-se pelo desejo e são infindáveis.

POEIRA CÓSMICA, MIL-FOLHAS E INFINITOS DESEJOS

A imagem dos livros como uma galáxia pulsante e as palavras dentro deles na qualidade de poeira cósmica abre caminho para a tarefa do intérprete hermenêutico em *História do cerco de Lisboa*, pois essa poeira cósmica, que são as palavras, estão flutuando

“[...] à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio” (Saramago, 1989, p. 26).

De certa forma, está sugerido aqui o caráter infinito da interpretação nas imagens da galáxia e da poeira cósmica. O olhar do revisor ou do intérprete fixa ou inventa o sentido na infinidade de partículas. Pode-se dizer que, ao surpreender o erro ou a contradição, o olhar do hermenauta revisor fratura uma presumível totalidade estabelecida pela leitura anterior. Nota-se então que o cerco à totalidade do sentido, ao fechamento das significações de um livro, é posto em causa pelo infinito da interpretação. O trabalho do intérprete se faz no tempo, disso decorre a instabilidade ao se querer fixar o sentido das palavras.

Mas essa imagem dos livros como uma galáxia pulsante encontra ressonância em outras imagens no romance em questão. A procura da cerca moura pelo revisor Raimundo Benvindo o faz parar na vitrine de doces de uma padaria. Ali, ele observa um croissant, em forma de crescente,

“[...] logo tornado decrescente à primeira dentada, minguante portanto, até não ficarem no prato mais do que migalhas, ínfimos corpos celestes que o gigantesco dedo de Alá, humedecido, vai levando à boca, depois não ficará mais do que o terrível vazio cósmico, se são compatíveis o ser e o nada” (Saramago, 1989, p. 62).

A imagem do croissant sendo devorado, com as referências à Lua crescente e à designação muçulmana de Deus (Alá), será, no percurso narrativo, contraposta àquela do bolo de mil-folhas. O gesto deselegante da mulher gorda, na *Leitaria A Graciosa*, ao querer aproveitar todas as migalhas do bolo, encaminha o problema do desejo a um outro nível, ainda que a imagem possa parecer prosaica:

“[...] por ser acto de má educação, ainda que irresistível, catará com o dedo indicador molhado as migalhas do bolo, mas não conseguirá recolhê-las todas, uma a uma, porque os fragmentos do mil-folhas, sabemo-lo por experiência, são assim como uma poeira cósmica, incontáveis, gotículas de um nevoeiro infinito e sem remissão” (Saramago, 1989, p. 63).

A cena acima reescreve a imagem do croissant, mas com um detalhe: Alá, com seu dedo gigante e *humedecido*, reduz as migalhas a um vazio cósmico, vale dizer, ele dá conta da totalidade do alimento. Entretanto, a mulher gorda é incapaz de tal ato. Essa incapacidade decorre da diferença entre os dois bolos ou apenas devido ao fato de um dedo ser divino e outro humano? Talvez seja um truísmo formular essa questão, contudo, se se relacionar a primeira imagem, “poeira cósmica”, associada aos fragmentos do mil-folhas, com a sua primeira ocorrência quando ela serve de metáfora para se pensar a condição das palavras dentro de um livro, então o circuito da alegoria se fecha e a imagem da poeira se resolve no círculo hermenêutico construído internamente na obra. Quero dizer que a compreensão do relato

não se faz progressivamente, como se a sucessão de cenas e atos dramáticos fosse resolvendo o que ficou suspenso anteriormente, mas, numa espécie de sincronia das imagens, o que se reintroduz é a própria promessa de sentido e de uma luta contra o tempo que condena as coisas e os seres ao esquecimento. Mas como conservar as coisas que existem no tempo? Ou melhor, como tomar posse daquilo que desejamos tanto e lhe atribuir um sentido derradeiro?

Para responder a essa última pergunta, sugiro a leitura de uma passagem do romance, na qual, novamente, o protagonista Raimundo, após retornar ao seu apartamento, repousa e tem um mesmo sonho algumas vezes:

“Com diferença de séculos, os cães ladravam, o mundo era portanto o mesmo. Foi-se deitar. De tão cansado dos exercícios do dia, dormiu pesadamente, mas algumas vezes acordou, sempre quando sonhava e voltava a sonhar com uma muralha sem nada dentro e que era como um saco de

boca estreita alargando o bojo até a margem do rio [...]” (Saramago, 1989, p. 75).

Se a muralha a ser vencida nos reserva um vazio, então o cerco, em seu sentido literal, figurado ou amoroso, é uma empreitada ilusória. Há no sonho do revisor uma espécie de contradição que a própria escrita tenta se furtar: o excesso de sentido, presente nas analogias, metáforas e alegorias, não é, no limite, a falta de sentido. Num mundo onde “cada coisa” ressoa na outra e no qual não há um referente último, como as narrativas sagradas supõem, o sentido se dissipa, se multiplica numa associação de signos que não se fecha. Portanto, a conservação do sentido e a propriedade das coisas se mostra um combate fadado ao fracasso. Talvez seja essa a lição do romance saramaguiano a um tempo que acredita ser o indivíduo algo irreduzível e que compreende o direito a tomar posse como algo quase sagrado ou inalienável. Mas é preciso lembrar que a ficção de Saramago não abdica das suas crenças: “Sim, sim, o ‘comunismo’ humanitário do autor Saramago...”.

BIBLIOGRAFIA

- BERTHO, Sophie. "Temps, récit et postmodernité", in *Litterature*, n. 92. Paris, déc. 1993, pp. 90-7.
- COSTA, Linda Santos. "O mundo segundo Saramago", in *Público*. Lisboa, 11/nov./2000.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- FOKKEMA, Douwe W. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa, Veja, s/d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1993a.
- . *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993b.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau. "O enigma pós-moderno", in Roberto Cardoso Oliveira et al. *Pós-Modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995, pp. 43-55.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa, Dom Quixote, 1989.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2002.



Palavra não puxa palavra: história e ficção em José Saramago

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho



resumo

Este texto aprecia o livro *História do cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago abordando a questão teórica das fontes primárias do relato historiográfico, conforme foi ficcionalizado no enredo deste romance. Raimundo Silva, o revisor, vive na trama o dilema do historiador defrontado com um dado factual cujo relato considera falso. A relação entre ficção e história aparece nos prólogos das crônicas humanistas portuguesas que o narrador afirma serem as fontes primárias da personagem: neste artigo atesta-se serem elas igualmente fontes sobre a história nacional para o autor empírico do livro. Fala-se sobre a ideia de “erudição histórica” e os limites entre os dois gêneros prosaicos: crônica e historiografia contemporâneas, em possível diálogo com o romance *Claraboia* (2011), publicado postumamente.

Palavras-chave: verdade; história; crônica; ficção; literatura.

abstract

*This text appreciates the book *História do cerco de Lisboa* (1989) by José Saramago addressing the theoretical question of the primary sources of the historiographical account, as it was fictionalized in the plot of this novel. Raimundo Silva, the reviewer, lives in the plot the dilemma of the historian faced with a factual fact whose report he considers false. The relationship between fiction and history appears in the prologues of the Portuguese humanist chronicles that the narrator claims to be the primary sources of the character: in this article it is confirmed that they are also sources on national history for the empirical author of the book. There is talk about the idea of “historical scholarship” and the limits between the two prosaic genres: chronicles and contemporary historiograph. We also consider a possible dialogue with *Claraboia* (2011), published after Saramago's death.*

Keywords: truth; history; chronicle; fiction; literature.

“Diz a História do Cerco de Lisboa, a outra,
[...]
Não o tem descrito assim
o historiador no seu livro.”
(José Saramago)

“Entre tanta diversidade de opiniões,
he dificultoso tomar assento.”
(António Brandão, *Monarquia lusitana*,
Livro X, capítulo XXV, p. 167v.)

A

pós a celebração pelo recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1998, seguida das reedições de seus livros, a sucessão de estudos acadêmicos e atualmente os discursos motivados pela efeméride dos dez anos de morte do escritor, resta a sensação próxima à de que tudo já se disse sobre a obra de José Saramago.

Muito já foi escrutinado quanto ao estilo e modos, quanto à sua inserção no sistema literário da língua portuguesa em Portugal e no cenário lusófono internacional. Quem sabe seja ainda útil, porém, identificar a recriação por apropriação de suas fontes, perscrutando onde Saramago aprendeu a escrever.

Estudiosos ou biógrafos já assinalaram artigos heterodoxos na formação do ganhador do Prêmio Nobel: vindo das classes populares, o primeiro Nobel lusófono foi fígado por um literato que “correu por fora”, como se diz, pois sua formação escolar prosseguiu até um certificado tirado em escola técnica.

Por fora da sistemática do ensino superior formal, por fora da austera hierarquia acadêmica, por fora do beneplácito estamental dos convencionais meios de aquisição de erudição, Saramago formou-se por si e essa forma foi por ele mesmo plasmada. O ranger dos dentes da inveja que se ouviu a partir do sucesso internacional por ele alcançado assentava portanto sobre substrato classista contra alguém que tinha tudo para não ser tido como “dos nossos”. Mas o galardoador, que se desenvolvera no universo da comunicação e da imprensa diária, que aprendera muito bem a transitar no mundo globalizado da mídia, esteve também por dentro dos velhos livros portugueses, muitos dos quais tão canônicos quanto embolorados nas estantes institucionais. Ao que parece, foi em narrativas antigas, dos cronicões, dos romances velhos, das velhas cantigas e dos poemas sem data que não deixam esquecer

MARIA DO SOCORRO FERNANDES DE CARVALHO é professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de São Paulo e autora de *Poesia de agudeza em Portugal* (Edusp).

aquilo que é tomado para ser lembrado, foi lá que o serralheiro mecânico por profissão efetivamente aprendeu a ler, ouvir e escrever. Isso se pode entrever bem traçado em suas linhas: “Os cronistas dizem que...” (Saramago, 1995, p. 13); “Vai Ricardo Reis aos jornais, vai aonde sempre terá de ir quem das coisas do mundo passado quiser saber” (Saramago, 2003, p. 31); “De história sacra, por agora, temos que nos chegue [...] Quanto à filosofia, Deus nos livre” (Saramago, 2015, pp. 858-9), etc.

Numa breve reflexão falsamente privada, escrita em 5 de janeiro de 1994, José Saramago refaz o exercício de entendimento que o encasquetara desde a década de 1950, quando redige o romance *Claraboia*. Sob o pretexto de uma consulta a respeito do caráter historiográfico do romance *Memorial do convento*, o escritor retoma nos *Cadernos de Lanzarote* de 1994 alegadas contradições, encontradas por leitores diversificados, no que concerne à caracterização formal do *Memorial*. Suscita em breve trecho no referido “diário” das Canárias:

“[...] Conta-me das resistências que encontrou por parte dos professores de Literatura e de História, uns porque se estaria reduzindo a dimensão da obra de arte que é o romance, os outros porque se trata de uma ficção, e, como tal, não se identifica com a Historiografia. Argumentam estes [...] que o romance, enquanto obra ficcional, não mantém compromissos com o ‘real’, nem teria ‘credibilidade’ científica para tanto. Finalmente, uma historiadora [...] pôs em dúvida que a sociedade portuguesa do século XVIII esteja efetivamente retratada no livro. [...] Os professores têm razão, o autor do *Memorial* não escreveu um livro

de História e não tem nada a certeza de que a sociedade portuguesa do tempo fosse, realmente, como a retratou, embora, até ao dia em que estamos, e já onze anos completos já passados, nenhum historiador tivesse apontado ao livro graves erros de facto ou de interpretação. Resta saber se é aí que se encontra o problema, se não estaria antes na necessidade de averiguar que parte de ficção entra, visível ou subterrânea, na substância já de si compósita do que chamamos História, e também, questão não menos sedutora, que sinais profundos a História, como tal, vai deixando, a cada passo, na Literatura em geral e na ficção em particular” (Saramago, 1995, pp. 11 e 12).

Afora a costumeira birra com professores acadêmicos, o trecho incide sobre o núcleo duro do debate que perpassa toda a teoria da literatura desde sua construção, à mesma altura que o Convento de Mafra, no século XVIII: as fronteiras formais entre literatura e história. A *História do cerco de Lisboa* (1989) é um livro em que essa problemática é defrontada nuamente.

A começar pelo enredo montado sobre a materialidade do discurso diretamente, o protagonista da história é um revisor de livros, Raimundo Benvindo Silva, que, confrontado com o que julga constituir uma falsidade histórica, percebe-se imerso numa situação vivencial decisiva, no mesmo tempo tempestuoso do surgimento do amor. Constituído no universo da indústria do livro impresso, o enredo faz efetivamente toda uma discussão filológica em torno da questão das fontes primárias empregadas na construção do discurso da história. Todo o livro questiona, como é de praxe na escrita de José Saramago, os lugares convencionais dos saberes;

bem como a suposta legitimidade de suas fontes e os modos tramados de dissimulação de fatos históricos, segundo sempre os interesses dos discursos. Os sinais de revisão *deletatur* e óbelo aparecem como signo da revisão epistemológica que o livro propõe: o revisor é um leitor que desconfia.

Podemos apontar a questão central desse romance citando o trecho da reprimenda ao bibliófilo Diogo Barbosa Machado que, em sua bastante *Bibliotheca lusitana* (de 1741 a 1758), repassa informações bibliográficas sem confrontar exatidões: “Machado, crédulo, copiou sem conferir o que haviam escrito Frei Bernardo de Brito e Frei António Brandão, é assim que se arranjam os equívocos históricos [...]” (Saramago, 2015, p. 883). Hoje os leitores que fazem uso da *Bibliotheca*, conhecedores do muito de suas impropriedades, têm-na como uma obra setecentista elaborada por um homem de letras da corte joanina, sabendo reconhecer-lhe qualidades e defeitos, mas essa crítica apenas é o início do questionamento mais relevante proposto por Saramago, o do próprio discurso da história: “[...] quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve” (Saramago, 2015, p. 1.008).

Assim, o item primeiro que se menciona é a questão toda por que passa o revisor Raimundo Silva, quando, atento às informações providas por fontes primárias, discorda da versão dada pelo historiador do livro em que trabalha no momento narrativo: os cruzados não teriam auxiliado Dom Afonso

Henriques quando do cerco de Lisboa no ano de 1147, segundo reafirma quem assina aquele trabalho. Algumas fontes primárias diferem da versão recorrente na historiografia de Portugal, a qual reafirma o convênio bélico e santo. São as “antiguidades” da “fonte limpa dos cronistas medievais” que Saramago desencava num chamado Osberno, nome registrado historicamente como autor de uma carta descritiva do fato e bastidores do acordo real e, mais importante, fonte primaríssima dos cronistas, por sua vez. O historiador amador que se revela ser Raimundo Silva percorre essa via primordial do saber pelo atalho que vai dar direto no medievo, sem necessidade de percorrer sucessivas interpretações convenientemente viciosas de historiadores portugueses. Por tal atalho, o que o lídimo historiador encontra? Os cronicões humanistas, nomeadamente as crônicas do Frei António Brandão, efetivamente um cronista de Alcobça, que viveu entre 1584 e 1637, e outros textos que “servem de guia”, caso de outra referida *Crónica dos cinco reis de Portugal*. Voltaremos a tal cronista em breve.

Evidentemente, a problemática das fontes é apenas a de um componente formal que ferve junto no debate acalorado elaborado por extenso por pensadores da teoria da história que, hodiernamente, já têm muito claro que todo o discurso da história, como de resto todo discurso, é construído com doses proporcionais de dados, documentos, interpretações, afetos, opiniões e finalidades por seus autores. E tal clareza aparece com muita propriedade no debate proposto por Saramago, não apenas quando ele alerta para o “mal das fontes”, componente material, de resto, mas igualmente quando toca em pontos definidores da episteme da história, mais

complexos, como o papel do testemunho, a concepção de autoria, a condição imprescindível da pesquisa dos arquivos, a noção de documento ou a legitimidade do relato oral. Mais do que isso: quando Saramago coloca no núcleo dramático da narrativa a compreensão da história passível de ser apreciada de diversos ângulos, faz incidir sobre o debate a relação intransponível entre discurso da história e da ficção, refego teórico para onde converge o conceito de verdade.

Quanto à crônica que o narrador do livro toma como fonte historiográfica, sabe-se que de fato existiu o monge chamado Frei António Brandão (1584-1637), que redigiu a terceira e a quarta partes da *Monarquia lusitana* por volta de 1632, esta curiosa peça livresca lusitana, pluri-autoral e cronológica, pois, iniciada em 1597, é composta de oito textos de cinco diferentes cronistas da corte, que lhe deram continuidade diacrônica concernente ao relato da sucessão dos reinos da coroa portuguesa. O gênero da crônica, essa crônica antiga, era definido a partir da noção do registro da passagem do tempo da história dos reinos. O cronista-mor António Brandão escreveu alguns dos livros que compõem a *Monarquia lusitana*.

No início do século XVII, a escrita da arte historiográfica estava amadurecida em relação aos textos “medievais” e aos crônicas humanistas, e o legado do cronista-mor Fernão Lopes (entre 1378 e 1388–1460) é visível, por exemplo, na defesa da chamada “erudição histórica”, ou seja, a exigência da pesquisa em arquivos e cartórios do país, maior quantidade de documentos averiguados, bem como certa crítica filológica em relação às fontes. No Prólogo em que António Brandão apresenta sua “crônica”, sua parte da *Monarquia lusitana*:

“Sendo tão proveitosa, e necessária a lição da história, julgou Plutarco que lhe prejudicava muito o receo com que os leitores ficção as mais das vezes, não se dando por seguro da verdade della. Porque sendo de cousas antigas, a mesma antiguidade faz dificultosa a averiguação, e certeza: e sendo das que os escritores alcançarão com a vista, se pode temer que a affeição, e outras paixões a não deixem tão pura, que ao menos não còre a aparência das acções, quando lhe não altere a sustância”.

Por esse trecho do Prólogo de Brandão, escrito na primeira metade do século XVII, é possível perceber a mesma preocupação documental e a reflexão há muito iniciada a respeito do efeito dos afetos sobre o historiador, uma ponderação séria sobre a qual historiadores e pensadores já se debruçavam havia muitos séculos, efetivamente temos o desenvolvimento de ideias já propostas pelo autor Fernão Lopes no Quatrocentos lusitano. Nos discursos preambulares, como era praxe nos livros, António Brandão cita autoridades antigas, cristãs e contemporâneas: Plutarco, Cícero, São Jerônimo, os quinhentistas André de Resende e Damião de Goes, e os seiscentistas Manuel Severim de Faria, Simão Torresão Coelho e João Pinto Ribeiro, entre vários outros, para demonstrar ao leitor postulados da convenção do gênero historiográfico, mostrando-se, também ele, inserido na convenção discursiva que emula.

Fernão Lopes escreve as duas primeiras partes da *Crônica de Dom João I* em 1443, quase dois séculos antes. Com efeito, nesse livro há por sua vez um prólogo, hoje tido como exímio, em que o autor discorre sobre o próprio conceito de história a partir das noções das relações entre os

gêneros do discurso, da possibilidade de alcance da verdade e da utilidade desse saber, instrumental conceitual que deriva das reflexões antigas sobre a filosofia da história, encontrada em Luciano de Samósata e Plutarco, entre outros historiadores das referidas “antiguidades”. Convencionalmente Fernão Lopes é tido como o historiador que iniciou a erudição da arte historiográfica em língua portuguesa por trazer em seus escritos a concepção de história como “obra de verdade, de imparcialidade e não de *favoreza*”. No Quatrocentos Lopes afirma: “A nua verdade, sem ornatos, e uma honesta imparcialidade, que muitas vezes deve ir contra a própria condição do homem, inclinado à parcialidade”. Além disso, seu estilo mostrou como a crônica podia ser um gênero da prosa rico em descrições de paisagens urbanas, painéis humanos e retratos morais (ou etopeias), ou seja, rico em figuras de linguagem e representação de afetos, coisa próxima da poética e da retórica, e fora do interesse da arte da história. Leiam-se dois trechos do célebre Prólogo à *Crônica de D. João I*:

“[...] nosso desejo foi em esta obra escrever verdade, sem outra mistura, deixando nos bons acontecimentos todo fingido louvor, e nuamente mostrar ao povo quaisquer contrárias coisas, da maneira que aconteceram. [...] pois escrevendo alguém sobre o que não é certo, ou contará mais curto do que foi, ou falará mais largo do que deve; mas mentira em este volume é muito afastada da nossa vontade”.

O excerto acima diz o que ele entende por história, e no seguinte trata sobre a relação com a ideia de ficção:

“Se outros por ventura em esta crônica buscam fremosfera e novidades de palavras, e nom a certidom das estórias, desprazer-lhe-á de nosso razoado, muito ligeiro a eles d’ouvir e nom sem gram trabalho a nós de ordenar. Mas nós, non curando de seu juízo, leixados os compostos e afeitados razoamentos, que muito deleitam aqueles que ouvem, ante poemas a símprez verdade que a afremosentada falsidade. Nem entendaes que certificamos cousa, salvo de muitos aprovada e per escrituras vestidas de fé; doutra guisa, ante nos calaríamos que escrever cousas falsas. [...] Que logar nos ficaria pera a fremosfera e afeitamento das palavras, pois todo nosso cuidado em isto despeso nem basta pera ordenar a nua verdade? Porém, apegando-nos a ela firme, os claros feitos, dignos de grande remem-brança, do famoso rei Dom Joam...”.

Na *História do cerco de Lisboa*, encontramos o narrador tentando entender o conflito do revisor do livro de história a partir de considerações como a seguinte: “[...] mas a verdade, se finalmente a encontramos, deve ser posta acima de todas as outras considerações, seja contra ou a favor, [...]” (Saramago, 2015, p. 862). Ou quando o protagonista se defronta com o problema do dado falso: “Isto não é discurso em que se acredite, [...] Pensamos nós que nunca viremos a saber que palavras disse realmente D. Afonso Henriques aos cruzados” (p. 885) e, por fim, ao afiançar que se pudesse daria tudo o que tivesse de valor em troca de qualquer evidência material que registrasse “a vera fala, o original, por assim dizer, porventura menos sutil em arte dialética do que esta versão maneirada, onde justamente faltam as fortes palavras dignas

da ocasião” (p. 885). Vê-se que refletem proposições sintetizadas por Fernão Lopes que reverberaram em outros cronistas. Com isso quero dizer que a memória intelectual de José Saramago se encontrava lá no início vernáculo do debate da história e da historiografia. Veja-se ainda um passo de Raimundo Silva: “[...] se lembra da descrição que o historiador fez dos horrores dos sitiados ao cabo dos meses, não ficou vivo nem cão nem gato, até as ratazanas levaram sumiço [...]” (p. 912). Ora, um dos quadros mais lidos da *Crônica de Dom João I* de Fernão Lopes é precisamente o relato da fome que o cerco que os castelhanos fizeram a Lisboa nos tempos do Mestre de Avis provocou, situação em que as “bocas negras” dos bebês “rasgavam os seios das mães” secas de leite ou qualquer energia que alimentasse os filhos. Os estudiosos destacam o efeito da realidade por demais dura representada no estilo preciso e fluido de Fernão Lopes, precisamente no capítulo 148 da Primeira parte da *Crônica de Dom João I*, cultivado no conhecimento do fato relatado e no impressionismo da ocasião, e contada com as palavras que pintam as cores das coisas, como costuma ser também a escrita de José Saramago.

Saramago leu relatos como esses escritos por outros autores, pois as histórias dos cercos tornaram-se um *topos*, um lugar-comum da prosa portuguesa, retomado por mais de um autor nacional, em mais de um estilo discursivo. São relatos e descrições contados no gênero misto que é o da crônica velha, gênero historiográfico entre a ficção e a história por nós hoje em dia difícil de divisar, porque encontramos num tempo em que os postulados da ciência da história e da ficção da literatura as apartam de

modo aparentemente definitivo, mas não era assim quando esse tipo de narrativa era escrita. Justamente sobre a diferença entre os gêneros, sobre as fronteiras da ficção e da história é que trata Saramago (2015, p. 858) no trecho:

“Importa saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele formoso acordar do almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas que chega a parecer obra de testemunha aqui presente, ou, pelo menos, hábil aproveitamento de qualquer documento coetâneo, não forçosamente relativo a Lisboa, pois, para o efeito, não se precisaria mais que uma cidade, um rio e uma clara manhã, composição sobre todas banal, como sabemos”.

O narrador procura implicar o autor do breve relato que abre a narração do livro a partir do gênero ficcional e não historiográfico, escrito em estilo, diríamos por facilidade, poético, ocupado em atestar a beleza (*formoso*) da situação habitual do ofício do almuadem pelos efeitos da linguagem figurada que chegam a construir um quadro (*pormenores realistas*) como se fosse uma *testemunha* vivencial da situação, ou a *mimesis* (*hábil aproveitamento*) de outro relato de época (*documento coetâneo*), ainda que ficcional, não importa no caso (*não forçosamente relativo a Lisboa*), dado o caráter imitativo usado para a composição do quadro relatado ou pintado (*composição banal*) nas crônicas de então. Esse é o mesmo debate que se encontra nos Prólogos.

Veja-se por fim uma conceituação do gênero romance provida pelo narrador desta *História do cerco de Lisboa*:

“[...] livros destes, [os romances] as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência impagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo [...]” (Saramago, 2015, p. 897).

Como afirmado mais acima, textos que tratavam da diferença entre os gêneros e, em particular, da arte historiográfica vieram de algumas antiguidades. No caso das crônicas lusitanas, é possível aferir uma continuidade da discussão que vinha de livros gregos antigos, como os que chegaram à época de Antônio Brandão e à nossa, atribuídos ao escritor sírio Luciano de Samósata (II d. C.), como o tratado *Como se deve escrever a história*, o único livro completo e específico sobre o assunto legado pelos antigos, de que trago breves trechos abaixo para comparação do leitor quanto à proximidade com os dois Prólogos mencionados:

“Assim seja para mim o historiador: sem medo, incorruptível, livre, amigo da franqueza e da verdade, [...] alguém que não admita nem omita nada por ódio ou amizade, não omita nada por compaixão, pudor ou desgosto, que seja um juiz equânime [...]”.

“[...] um só é o produto da história e sua finalidade: o útil – o que apenas com a verdade se alcança”.

“*Narrar as coisas como ocorreram é o modelo e a norma de uma história justa, e única tarefa do historiador*”.

“[...] quanto aos próprios fatos, não devem ser reunidos ao acaso, mas é preciso, ao preço de mil penas e sofrimentos, comprová-los” (Luciano, 2010, *passim*).

No nosso romance, conforme trecho a seguir, parece mesmo que o autor conversa com esses pensadores por intermédio de Raimundo Silva: “[...] o problema que eu tenho de resolver é outro, quando escrevi Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra” (Saramago, 2015, p. 978). Obviamente que os tempos são outros, o nosso, hoje, lendo Saramago dez anos após sua morte empírica; o tempo de Raimundo Silva, século XX em Lisboa; o de Luciano no Oriente do início do Cristianismo. Não suportamos mais historiografias providencialistas, encomiásticas ou miraculosas, semelhantes aos relatos do Milagre de Ouriques, que Saramago ironiza passo a passo em seu livro. Como também, na condição de leitores do nosso presente, parecem-nos sem propósito as definições intrínsecas de gêneros que as artes davam entre a história, a retórica e a poética. No entanto, a disputa teórica acerca do conceito de história, literatura e ficção permanece incitando tentativas de alcance nos vários campos do saber envolvidos, e não são poucos os ensaios na teoria da literatura.

A “recorrência à tradição”, em vários sentidos, elaborada no conjunto da obra de José Saramago, e o indiciamento das fronteiras entre gêneros da prosa nesse livro da *História* particularmente não apagam as diferenças que o tempo marca entre

os dois discursos: as crônicas velhas e o romance da nossa contemporaneidade. É o tempo que passou, verdadeiramente tempo, que nos impede de ler relatos historiográficos ficcionalizados no termo dos cronicões, pois nossa concepção de história mudou muito. Na mesma medida que a retórica não permitiria que o leitor de gêneros mistos apreciasse o sentido totalmente autônomo da ficção em prosa de nosso romance. Aquele leitor de milagres e auroras pintadas não suportaria que um autor deixasse “a ponta da narrativa abandonada num lugar sem nome e sem história, o puro discurso sem causa nem objetivo” (Saramago, 2015, p. 963). Assim como para aquele historiador, só a utilidade da verdade conduz o discurso da história; para o cronista todo discurso tem finalidade, palavra não puxa palavra. É nosso tempo da literatura livre que afasta a escrita de José Saramago daqueles gêneros mistos e da história de Portugal: só eles ficaram com “a verdade”.

Tem-se a impressão que os textos de Saramago estão sempre referindo questões da escrita não apenas no sentido macroestrutural, sobre a compreensão dos gêneros do discurso, da história ou da ficção, sua fronteira e interseções etc., como vimos quanto à *História do cerco de Lisboa*, mas igualmente no sentido estrutural do texto em si. Se essa ideia é verdadeira para o conjunto de seus textos, no particular de um livro é tentador, portanto, demonstrá-la. Com tal propósito, infiro uma analogia entre a figura do narrador e a claraboia que dá título ao citado romance escrito na década de 1950, finalizado precisamente no ano de 1953 e publicado apenas em 2011,

tendo permanecido inédito por omissão dos editores que o desapreciaram àquela altura. Nunca sequer mencionado em todo o texto, o título *Claraboia* é portanto catafórico: é uma referência apenas aludida, mas não representa nenhum elemento textual concretamente. Ao tratar do livro vou tentar explicar a analogia que infiro.

Como o leitor do romance sabe, este texto é composto com um conjunto de seis narrativas, correspondentes aos enredos de seis núcleos familiares, por assim dizer, que habitam um prédio residencial na periferia de Lisboa no ano de 1952. O narrador onisciente revela ao leitor movimentos e segredos das personagens que moram nos interiores dos cômodos, como também mostra os intercursos que ocorrem entre elas nas áreas comuns do condomínio, seja no ambiente de acesso pela escada no interior do edifício, seja no espaço do pequeno terreno traseiro, de onde é possível aos moradores avistarem-se furtivamente pelos vidros das janelas. As ações das personagens nesse espaço predial compõem todos os entrecos do livro, fora do qual os movimentos de cena são apenas subsidiários.

Convencional quanto às categorias narratológicas de ambiente, espaço, tempo e ponto de enunciação, o que instiga formalmente no romance encontra-se na destreza muito econômica com que o narrador monta um panorama dramático dos seis núcleos narrativos, incluindo as relações entre eles. O aspecto convencional do prédio indicia e ao mesmo tempo revela o perfil dos moradores; o que escapa ao perfil do habitante daquela maçante periferia, para mais ou para menos – como as moças bem-educadas que discutem música “clássica” e, na outra ponta, a categórica

descida à rua de Lídia para se prostituir –, o autor explica e demonstra com destreza narrativa que empolga.

Linear o suficiente o ponto de enunciação, da clara-boa superior o narrador tudo vê e conta. O caráter estático do ambiente e espaço narrativos do microcosmo enredado facilita a economia discursiva. De posse da onisciência, portanto, o narrador não necessita fazer maior esforço para distinguir personagens, afetos e ações. Ao que parece, todavia, este olho ascendente que tudo observa persegue outra significação que não dos homens em ação, mas das palavras das personagens. É o significado das palavras que interessa à clara-boa distinguir, pois é delas que o autor trata do início ao fim, tentado entendê-las e explicá-las ao leitor, portanto é pela categoria narratológica do pensamento que o narrador se interessa. Vejam-se alguns dos efeitos elocutivos destacados. Logo a princípio, ele tece um elogio à virtude retórica da concisão de uma personagem, virtude que o leitor cedo percebe que o narrador deseja para si:

“Tia Amélia nunca dizia palavras supérfluas. Apenas as necessárias e não mais que as indispensáveis. Mas dizia-as de uma maneira que aqueles que a ouviam ficavam a apreciar o valor da concisão. As palavras pareciam nascer-lhe na boca no momento em que eram ditas: vinham ainda repletas de significação, pesadas de sentido, virgens. Por isso dominavam e convenciam” (Saramago, 2011, p. 18).

Mais adiante, num momento em que Amélia titubeia quanto à eloquência, o narrador não deixa de registrar esta sua deficiência:

“Hesitava. A palavra que queria pronunciar estava-lhe nos lábios, mas parecia-lhe que a profanaria dizendo-a. Há palavras que se retraem, que se recusam – porque significam de mais para os nossos ouvidos cansados de palavras” (p. 43).

Quanto à capacidade de pensamento de Emílio, insípido e casmurro, o narrador registra dificuldade semelhante:

“Mas aqui, o cérebro de Emílio encetava nova viagem na corda bamba do inconsciente: as palavras ditas, ainda que não ouvidas, ficam no ar, pairam na atmosfera, são por assim dizer, respiradas, e produzem efeitos tal como se tivessem encontrado no seu caminho ouvidos que as entendessem. Conclusão insensata, supersticiosa, toda tecida de agoiros e mistérios” (p. 213).

Não há dúvida de que as palavras agem, causam efeitos que vão do arrepio ao assassinio. Assim ocorre com o tosco Caetano, linotipista como que sujeitado por ofício à ação iniludível das palavras:

“As misteriosas palavras de que relatos estavam repletos, palavras complicadas, de um tremebundo som a grego, e que pareciam inventadas de propósito para assustar as pessoas sensíveis, fixaram-se-lhe no cérebro como ventosas e acompanharam-no durante horas” (pp. 229-30).

Em suma, a analogia entre a clara-boa e o ofício do narrador é plausível pela eminência que o título catafórico do romance empresta e pelo rastreamento dos efeitos “da ação” das palavras a partir do pensamento das personagens.

Isso aparece explicitamente nesse romance, e parece fazer-se presente no geral da obra do escritor. Como último exemplo, veja-se a reverência proferida na *História do cerco de Lisboa*, ao discutir o conceito de autoria, próprio da filologia e relevante à narrotologia literária: “[...] a palavra, qualquer, tem essa facilidade ou virtude de conduzir

sempre a quem a disse, e depois, talvez, talvez, a nós que estamos indo atrás dela como perdigueiros farejando [...]” (Saramago, 2015, p. 907).

... *simples gosto de escrever as palavras e dizê-las de modo saboroso.*

(José Saramago)

BIBLIOGRAFIA

- BRANDÃO, António. *Monarquia lusitana*. Terceira e quarta partes. Disponível em: <http://purl.pt/14116/1/index.html#/11/html>. Acesso em: 3/2/2020.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Como se deve escrever a história: Luciano de Samósata*. Tradução, notas, apêndices e ensaio. Belo Horizonte, Tessitura, 2009.
- LOPES, Fernão. *Crônicas de Fernão Lopes*. Org. Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa, Ulisseia, 1988.
- _____. *Crônica de D. João I: textos escolhidos*. Org. Teresa Amado. Castelo Branco, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1980.
- _____. *Quadros da Crônica de D. João I*. Direção Rodrigues Lapa. Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
- LUCIANO. “Arte histórica de Luciano Samosateno, traduzida do grego em duas versões portuguesas pelos Reverendos Padres Fr. Jacinto de S. Miguel, Cronista da Congregação de S. Jerônimo, e Fr. Manoel de Santo Antonio, Monge da mesma Congregação em Portugal” [Lisboa Ocidental, Off. da Música, 1733], in João Kennedy Eugênio (org.). *Ficção e história: encontros com Luciano*. Teresina, EDUFPI, 2010.
- SARAIVA, António J.; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto, Porto Ed., 1979.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento – romance*. 18ª. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1996.
- _____. *Cadernos de Lanzarote. Diário – II*. Lisboa. Editorial Caminho, 1995.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo, Planeta De Agostini, 2003.
- _____. *Claraboia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- _____. *História do cerco de Lisboa*. Obras completas 3. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.



**Fabular é aprender a morrer:
As intermitências da morte,
de José Saramago**

Marcelo Lachat



resumo

Em *As intermitências da morte*, obra de José Saramago publicada em 2005, relata-se uma fábula paródica, irônica e alegórica, cuja personagem central é a própria morte, ou melhor, a “pequena morte cotidiana” das pessoas de um país não nomeado. Tal relato se inicia com estas palavras: “No dia seguinte ninguém morreu”. Então, a partir de 1º de janeiro de um ano qualquer, não se morre mais naquele país. Assim, para discutir essa obra, propõe-se desenvolver neste artigo algo que ela mesma insinua: sua relação com o capítulo XX do livro I, dos *Ensaios* de Montaigne, intitulado “Que filosofar é aprender a morrer”. Pretende-se mostrar, enfim, que, nessa “inverídica história sobre as intermitências da morte”, fabular é aprender a morrer.

Palavras-chave: literatura portuguesa; Saramago; *As intermitências da morte*; filosofia; Montaigne.

abstract

In Death with interruptions, a work by José Saramago first published in 2005, it is narrated a parodic, ironic and allegorical fable, whose main character is death itself, or rather, the “quotidian small death” of people from an unnamed country. This narration begins with the following words: “The next day no one died”. Then, from January 1st of an unknown year, nobody dies in that country anymore. Thus, in order to discuss this fabled story, we propose to develop something that the narrative itself suggests: its relation with Chapter 20, Book I, of Montaigne’s Essays, entitled “That to philosophize is to learn how to die”. Finally, we intend to demonstrate that, in this “untrue story about interruptions of death”, to fabulate is to learn how to die.

Keywords: portuguese literature; Saramago; *Death with interruptions*; philosophy; Montaigne.

“Qui apprendroit les hommes à mourir,
leur apprendroit à vivre.”
(Montaige, *Essais*, I, 20)

Conforme Ana Paula Arnaut (2011, pp. 25-6), a produção romanesca de José Saramago pode ser dividida em três ciclos. O primeiro – que se inicia com *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e se estende até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) – caracteriza-se pela “portugalidade intensa” dos romances, isto é, pelo tratamento de temas históricos relacionados, direta ou indiretamente, “com a história e com a cultura portuguesas, seja de um passado mais remoto, seja de um tempo mais recente”. Já nas obras do segundo ciclo – de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) a *Ensaio sobre a lucidez* (2004) – observa-se um “teor universal ou universalizante”, devido “quer à utilização de estratégias que evidenciam o culto de temas de cariz mais geral, quer a uma reconhecida resimplificação da linguagem e da estrutura da narrativa”. Finalmente, o terceiro é o ciclo dos cha-

mados “romances fábula” – *As intermitências da morte* (2005), *A viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009) –, nos quais se destaca, entre outras coisas, um “tom marcadamente cômico”.

Essa interessante proposta de disposição e caracterização dos escritos ficcionais de Saramago – tendo em vista, especificamente, *As intermitências da morte* (texto que aqui se toma como objeto de estudo) –, suscita a discussão acerca do gênero dessa obra saramaguiana que, para Arnaut, consistiria, como mencionado, num “romance fábula”. As palavras inaugurais de tal relato fabulado anunciam desse modo, sem rodeios, a primeira intermitência: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 11). Assim, inexplicavelmente, a partir de 1º de janeiro de um ano qualquer, num país que nunca é nomeado, cuja forma de governo é a monarquia constitucional (com o primeiro-ministro

MARCELO LACHAT é professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

exercendo o poder político de fato) e cuja população é de mais ou menos 10 milhões de habitantes, ninguém morre durante sete meses, acumulando-se um total de 62.580 moribundos. A ausência da morte nesse país (e, curiosamente, é apenas dele que ela se ausenta) causa convulsões políticas, sociais, econômicas, religiosas e filosóficas. Estado e Igreja ficam perdidos diante da situação insólita e, sem saber o que fazer, o governo permite a ação da “máphia” (com “ph”), responsável pelo tráfico clandestino de padecentes terminais para os países vizinhos, onde ainda é possível morrer.

Todavia, numa estranha carta (com envelope e papel de cor violeta), endereçada ao diretor-geral da televisão e por ele lida no telejornal das 21h, informa-se que “a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia” e revela-se, afinal, a causadora dessa inusitada intermitência (e autora do escrito): trata-se da própria morte, que assina o papel com “m” minúsculo por ser ela tão somente a “pequena morte cotidiana”, relativa e particular às pessoas daquela nação inominada, e não a Morte absoluta e universal. Seu propósito com a trégua de sete meses “foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente” (p. 99). E a amostra surtiu efeito, visto que, durante tal período, o caos se instaurou no país. Depois dessa revelação e no prazo estabelecido, as pessoas voltam a morrer, mas com uma diferença: a morte passa a enviar uma carta individualizada de aviso prévio para comunicar a quem morrerá, com oito dias de antecedência, seu destino fatal. Porém, uma dessas missivas de sobreaviso nunca chega às mãos do desti-

natário, sendo reiteradamente devolvida à morte. Esta, atônita, descobre que aquele homem – que já deveria estar morto – é um violoncelista solitário, com 50 anos de idade recém-completados e cuja única companhia é a de um cão. Para cumprir suas obrigações, a morte transforma-se numa bela mulher de cerca de 36 anos, a fim de entregar ao violoncelista, pessoalmente, sua missiva. As coisas, no entanto, não saem como planejadas, porque a morte-mulher acaba na casa do músico, vendo-o e ouvindo-o tocar para ela a *Suíte nº 6* de Bach: arrebatada por sentimentos humanos (os quais, evidentemente, sempre lhe foram estranhos), ela tem com ele uma noite de amor e, em seguida, queima a carta – que, enfim, jamais foi entregue. E a morte, que nunca dormia, sente o sono a fechar-lhe os olhos, na cama, abraçada ao homem. Para encerrar a fabulação, o narrador emprega, pois, aquela mesma frase que a descerra: “No dia seguinte ninguém morreu” (p. 207). Talvez seja esse fim o começo da segunda intermitência da morte, justificando-se, então, o plural no título da obra.

Em linhas gerais e bastante resumidas, é esse o enredo principal d’*As intermitências da morte*, texto que é denominado pelo narrador, repetidas vezes, “relato” (cf. pp. 12, 45, 162, etc.) e, uma vez, “inverídica história” (p. 40). Além disso, outro termo utilizado – e que é fundamental àquela questão do gênero da obra – é justamente “fábula”, em particular no seguinte trecho:

“Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem

no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade” (pp. 135-6).

A “congénita irrealidade da fábula” n’*As intermitências da morte* é assim desvelada, ressaltando-se, contudo, a necessidade de verossimilhança ou credibilidade do relato. É preciso ainda assinalar que, em nenhum momento, o texto se define como “romance”. Por isso, embora não pareça inadequado considerar essa obra um “romance fábula”, como propõe Arnaut em seu trabalho já citado, prefere-se, aqui, pensá-la (e não defini-la) como um relato de fábula paródica e irônica, seguindo-se os mencionados indícios do próprio texto saramaguiano. Em outros termos, trata-se mais da ação de relatar fabulando ou fabular relatando do que de um gênero literário específico, tal como o romance.

Dessa maneira, para compreender o fabular d’*As intermitências da morte*, é pertinente lembrar que, etimologicamente, “fábula” procede do vocábulo latino *fabula* e que as primeiras ocorrências de tal palavra em português datam do século XVI, sendo ela utilizada para designar um “tipo de narração alegórica” (cf. Cunha, 2013, p. 283)¹. Todavia, em latim, *fabula* tem diversos sentidos, entre os quais: “[aquilo]

de que se fala, assunto de conversação, conversa, prática, nova, boato, rumor. [...] Conto, anedota, narração, historieta” (Saraiva, 2006 [1927], p. 468). Nas letras latinas, portanto, a *fabula* não constitui um gênero retórico ou poético determinado, e sim uma conversação ou um relato inventado em geral. Nesse sentido, o *fabulare* latino significa “falar, entreter-se conversando, praticar, conversar” ou “inventar contos, mentir, contar” (Saraiva, 2006 [1927], p. 468). Daí serem variadas as acepções do verbo português “fabular”, cujos primeiros registros remontam a 1540: “dar a (um evento) o caráter de fábula”; “escrever ou contar fábulas”; “criar ou relatar falsamente, inventar, fantasiar”; “fazer relato oral sem fundamento, mentir” (Houaiss & Vilar, 2009, p. 865). Entretanto, na teoria da literatura, a fábula é concebida, sobretudo, como um gênero hoje dito “literário”:

“Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. Escrita em versos até o século XVIII, em seguida adotou a prosa como veículo de expressão.

De longa origem, talvez oriental, a fábula foi cultivada superiormente na Antiguidade clássica por Esopo, escravo grego do século VI a.C., e por Fedro, escritor latino do século I da era cristã. La Fontaine destaca-se como o mais inventivo dos fabulistas surgidos após a Renascença: as

1 Já o *Dicionário Houaiss* registra que o termo “fábula”, em língua portuguesa, é do século XV, definindo-o como “curta narrativa, em prosa ou em verso, com personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustra um preceito moral (*as f. de Esopo*)” (Houaiss & Vilar, 2009, p. 865).

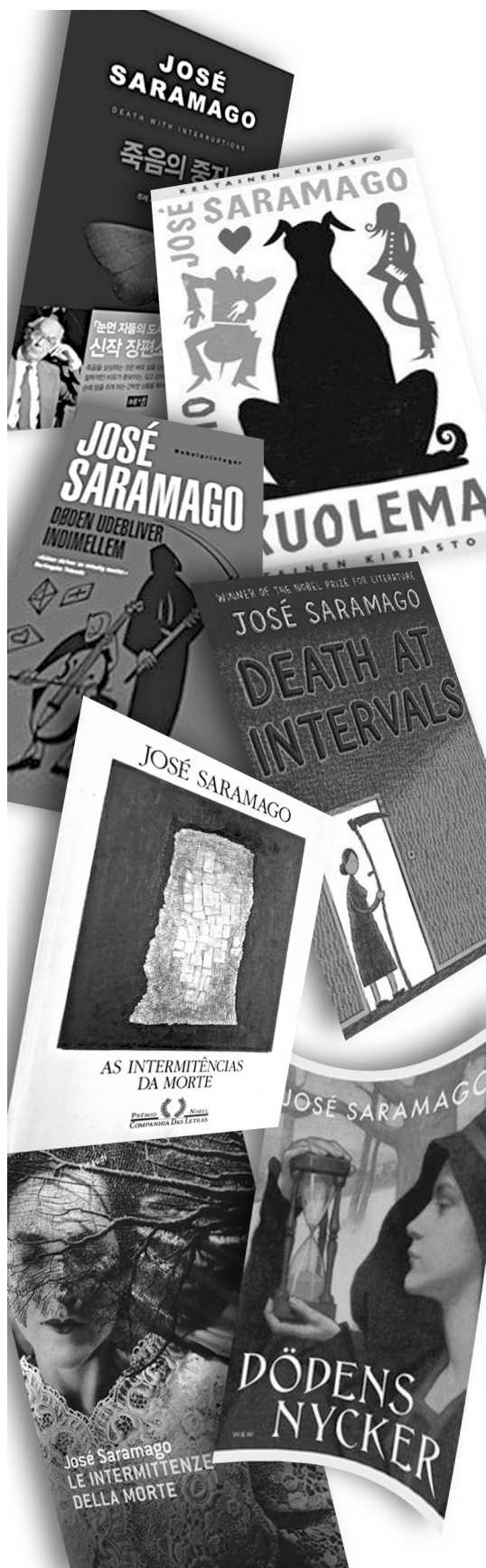
suas histórias, dadas a lume entre 1668 a 1694, foram largamente traduzidas, aplaudidas e imitadas” (Moisés, 2013, p. 187).

Desse modo, n’*As intermitências da morte*, o fabular é paródia da fábula. Isso porque, na literatura contemporânea, a paródia – às vezes tomada, de maneira simplória, como arremedo que é puro escárnio ou absoluta troça – compreende-se melhor como repetição com certo distanciamento crítico, na qual se salienta a diferença em meio à semelhança: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1989, p. 19). Fabulando parodicamente, essa obra de Saramago apresenta, como indica Arnaut (2006, pp. 118-9), um “tom que oscila entre o irônico e o cômico” e “uma substancial simplificação na estrutura narrativa”.

Com base nas considerações de Linda Hutcheon (1995, p. 4) a respeito do conceito de ironia, pode-se afirmar que a “cena” (*scene*) da ironia saramaguiana – e não apenas n’*As intermitências da morte* – é social e política. E, particularmente nessa história fabulada que se discute neste artigo, tanto o riso irônico quanto a comicidade são instrumentos de crítica mordaz a instituições sociais, políticas e religiosas do mundo contemporâneo. Exemplar, nesse sentido, é o diálogo entre o primeiro-ministro e o cardeal, o qual se dá no início do relato, logo que se difunde a percepção de que ninguém mais morre no país; eles conversam, por telefone, sobre as situações complicadas do Estado e da Igreja ante a ausência da morte:

“Houve uma nova pausa, que o primeiro-ministro interrompeu, Estou quase a chegar a casa, eminência, mas, se me dá licença, ainda gostaria de lhe pôr uma breve questão, Diga, Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer, Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro, Creio que não me respondeu, eminência, Devolvo-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer, O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos, Que irá dizer o papa, Se eu o fosse, perdoe-me deus a estulta vaidade de pensar-me tal, mandaria pôr imediatamente em circulação uma nova tese, a da morte adiada, Sem mais explicações, À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade, além da balística, tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso, Boas noites, eminência, até amanhã, Se deus quiser, senhor primeiro-ministro, sempre se deus quiser, Tal como estão as coisas neste momento, não parece que ele o possa evitar” (Saramago, 2016, p. 20).

A ironia e a comicidade do trecho acima atingem, por meio de riso cortante, a Igreja (no caso, a católica), sarcasticamente exposta nas falas de seu mais importante líder no país, o cardeal, que atesta o papel histórico da instituição religiosa: contradizer a realidade sem dar qualquer tipo de explicação,



causar guerras (representadas metonimicamente no texto pela “balística”) e invalidar, usando a fé, a curiosidade humana. Ademais, as letras minúsculas em palavras que, de acordo com a gramática normativa, deveriam começar por maiúsculas – o que ocorre não só no excerto citado, mas em toda a narrativa – reforçam esse reproche irônico e cômico, mostrando a insignificância da “igreja”, do “estado” e de “deus”. À semelhança daquilo que se verifica nas cartas redigidas pela morte (sobretudo a grafia do seu nome com “m” minúsculo), tal aspecto estilístico sugere também problemas metafísicos, epistemológicos e linguísticos, como explica a própria (pequena) morte num de seus escritos:

“[...] um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, entre o cheio e o vazio, entre o ainda ser e o não ser já, e quando falo de diferença real estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo, absoluto, cheio, vazio, ser ainda, não ser já, que é isso, senhor director, porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão, conchas de que mal se sente a respiração, troncos cortados” (p. 112).

Evidencia-se, dessa forma, que o tom do relato, além de irônico e cômico, é igualmente cético, como prenuncia uma das epígrafes da obra, aquela recolhida no inventado *Livro das previsões*: “Sabe-

remos cada vez menos o que é um ser humano” (p. 7)². Esse ceticismo filosófico da “inverídica história sobre as intermitências da morte” pode remeter, entre outras coisas, a um dos *Essais* de Michel de Montaigne (1533-1592): “Que philosopher, c’est apprendre à mourir”. Tal referência é sugerida no texto mesmo dessa história saramaguiana: “[...] a filosofia precisa tanto da morte como as religiões, se filosofamos é por saber que morreremos, monsieur de montaigne [sic] já tinha dito que filosofar é aprender a morrer” (p. 38). Conquanto não se confundam obra e autor, parece oportuno recordar também o que declarou Saramago numa entrevista de 2004: “Os escritores aos quais estou sempre a voltar são Montaigne, Pessoa e Kafka. O primeiro, porque somos a matéria do que escrevemos, o segundo, porque somos muitos e não um, o terceiro, porque esse um que *não somos* é um coleóptero” (in Aguilera, 2010, p. 210). E, mais enfaticamente ainda, Saramago explicitou, em outra entrevista (datada de 2008), a importância da leitura dos escritos do filósofo francês quinhentista: “Ler o Montaigne, por exemplo, é uma lição. Que não é dada em termos de relação mestre-discípulo, é simplesmente um modo de sentir a vida, de viver a vida, e que culmina, quando acontece, nisto [...] que é a serenidade” (in Aguilera, 2010, pp. 92-3). Por fim, não se pode esquecer de

que, sendo a obra de Montaigne o grande modelo do gênero ensaístico, na produção ficcional saramaguiana há dois livros chamados, justamente, “ensaios”: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Em vista disso, convém salientar que é bastante extensa a bibliografia relativa ao célebre autor francês, composta de nomes como Jean Starobinsk, cuja obra *Montaigne en mouvement*, publicada pela primeira vez em 1982, é uma das principais referências nos estudos montaignianos. E, a respeito da temática da morte em especial, sobressai o trabalho de Lúcio Vaz (2011), que apresenta uma ampla análise crítica da “simulação da morte” nos *Ensaio*s. Mas não sendo escopo deste breve artigo acerca d’*As intermitências da morte* saramaguianas discutir os variados escritos de e sobre Montaigne, deve-se voltar o foco para o capítulo XX do livro I dos *Ensaio*s, aquele intitulado “Que filosofar é aprender a morrer”, no qual se observa a seguinte estrutura argumentativa, constituída de quatro partes basilares:

“A 1ª (parágrafos 1 e 2) relaciona o mote ‘filosofar é aprender a morrer’ à vida feliz por meio de uma oposição entre a virtude e a volúpia; a 2ª (parágrafos 3-28) apresenta um embate entre a posição de Montaigne e a do ‘vulgo’; a 3ª (parágrafos 29-47) é composta pelo ‘monólogo da Natureza’; por fim, na conclusão (parágrafo 48), o autor critica as práticas funerárias de sua época” (Orione, 2012, p. 464).

Assim, Montaigne abre esse ensaio com uma citação de Cícero: “Filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte”. Em seguida, apresenta duas justificativas para tal asserção: ou porque “o estudo e a contem-

2 Para reforçar tal hipótese de ceticismo, contanto que se considere esta declaração somente como mais um argumento entre tantos outros possíveis – pois as vidas dos autores nem sempre têm algo a dizer sobre seus textos e, quando o têm, não são argumentos últimos ou definitivos –, cabe evocar uma das afirmações do próprio Saramago a esse respeito: “Sou um cético profissional. Vivemos num mundo de mentiras sistemáticas” (in Aguilera, 2010, p. 57).

plação tiram nossa alma para fora de nós e ocupam-na longe do corpo, o que é um certo aprendizado e representação da morte”; ou porque “toda sabedoria e discernimento do mundo se resolvem por fim no ponto de nos ensinarem a não termos medo de morrer” (Montaigne, 2000, p. 120)³. Essa referência a Cícero suscita uma questão relevante não apenas para esse texto: como se sabe, os *Ensaaios* montaignianos estão repletos de citações de autores antigos gregos e latinos. Segundo Peter Burke (2006, p. 20), os favoritos do filósofo francês “são, em ordem ascendente de importância, Ovídio, Tácito, Heródoto, César, Virgílio, Diógenes Laércio [...], Horácio, Lucrécio, Cícero, Sêneca e Plutarco”. Realça ainda Burke que Montaigne (da mesma forma que muitos de seus contemporâneos) tinha grande admiração por Sêneca, mormente pelas *Cartas a Lucílio*: “[...] vários dos primeiros ensaios são pouco mais que mosaicos de citações desse filósofo romano (o próprio Montaigne fala de ‘incrustação’) e a prosa informal, não ciceroniana, dos *Ensaaios* deve muito a Sêneca” (Burke, 2006, p. 20). É significativa essa observação na medida em que, embora a morte seja matéria filosófica por excelência, da qual se ocuparam diversos filósofos antigos, Sêneca é uma fonte inescapável da *ars moriendi*; e, na “arte de morrer” montaigniana, ecoam fortemente os ensinamentos senequianos.

3 Em francês, consoante o texto do “exemplar de Bordeaux”, as palavras iniciais desse capítulo XX, livro I, dos *Essais* são as seguintes: “Cicero dit que *Philosopher ce n'est autre chose s'aprester à la mort. C'est d'autant que l'estude et la contemplation retirent aucunement nostre ame hors de nous, et l'embesongnent à part du corps, qui est quelque aprentissage et ressemblance de la mort; ou bien, c'est que toute la sagesse et discours du monde se resoult en fin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir*” (Montaigne, 1941, p. 81).

Para Montaigne, então, “um dos principais benefícios da virtude é o menosprezo pela morte, recurso que provê nossa vida de mansa tranquilidade, dá-nos seu gosto puro e benfazejo” (Montaigne, 2000, pp. 121-2)⁴; isso porquanto morrer é inevitável, “é o objetivo de nossa caminhada, é o objeto necessário de nossa mira” (p. 123)⁵. Para bem percorrer o destino fatal, é necessário tomar um caminho de todo contrário ao comum e eliminar-lhe a estranheza, praticá-lo, acostumar-se a ele, não pensando “em nenhuma outra coisa com tanta frequência quanto na morte: a todo instante represento-la à nossa imaginação, e sob todos os aspectos” (p. 128)⁶. A morte é, enfim, uma das “peças” (*pièces*) da ordem do universo, da vida do mundo, “é a condição de vossa [dos seres humanos] criação, é uma parte de vós: fugis de vós mesmos. Este vosso ser, de que desfrutais, tem parte igual na morte e na vida. O primeiro dia de vosso nascimento encaminha-vos para morrer como para viver” (p. 137)⁷. Essas considerações de Montaigne podem ser relacionadas com uma tópica da filosofia de Sêneca: *cotidie*

4 “Or des principaux bienfaits de la vertu est le mepris de la mort, moyen qui fournit nostre vie d'une molle tranquillité, nous en donne le goust pur et aimable” (Montaigne, 1941, p. 83).

5 “Le but de nostre carriere, c'est la mort, c'est l'object necessaire de nostre visée” (Montaigne, 1941, p. 84).

6 “[...] prenons voye toute contraire à la commune. Ostonz luy l'estrangeté, pratiquons le, accoustumons le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort. A tous instans representons la à nostre imagination et en tous visages” (Montaigne, 1941, p. 87).

7 “Vostre mort est une des pieces de l'ordre de l'univers; c'est une piece de la vie du monde [...]. C'est la condition de vostre creation, c'est une partie de vous que la mort; vous vous fuyez vous mesmes. Cettuy vostre estre, que vous jöuyssiez, est egalement party à la mort et à la vie. Le premier jour de vostre naissance vous achemine à mourir comme à vivre” (Montaigne, 1941, p. 95).

morimur. Tal expressão senequiana preceitua que o viver é um incessante morrer, ou seja, que a vida é a morte que se aproxima constantemente. Admitir-se que se morre a cada dia, desde o nascimento, é eficaz consolo ou remédio para combater paixões como o medo e a tristeza. Portanto, pela razão, deve-se aceitar que morrer é algo natural e inelutável; não aceitá-lo é viver no engano, contra a natureza, a razão e a virtude. Numa de suas *Cartas a Lucílio*, por exemplo, adverte Sêneca (2014, p. 93):

“Morremos diariamente [*cotidie morimur*], já que diariamente ficamos privados de uma parte da vida; por isso mesmo, à medida que nós crescemos a nossa vida vai decrescendo. Começamos por perder a infância, depois a adolescência, depois a juventude. Todo o tempo que decorreu até ontem é tempo irreversível; o próprio dia em que estamos hoje, compartilhamo-lo com a morte”⁸.

Visto que a morte é iniludível, é preciso, para não temê-la, pensar sempre nela⁹. Daí ser o sábio, na concepção senequiana, aquele que, “quando lhe vier o último dia, [...] não hesitará em caminhar para a morte com passo firme” (Sêneca, 1993, p. 40)¹⁰.

Mais ainda: como se lê na *Consolação a Márcia* do filósofo estoico, “a morte é uma libertação de todas as dores e o término além do qual os nossos males não ultrapassam” (Sêneca, 1992, p. 54)¹¹. Em sentido análogo, propõe Montaigne (2000, p. 128): “[...] a premeditação da morte é premeditação da liberdade. Quem aprendeu a morrer desaprendeu de servir. Saber morrer liberta-nos de toda sujeição e imposição. Na vida não existe mal para aquele que compreendeu que a privação da vida não é um mal”¹². Nessa lição montaigniana repercute também um preceito (talvez o principal) do tratado de Sêneca (1993, p. 34) *Sobre a brevidade da vida*: “Deve-se aprender a viver por toda a vida e, por mais que tu talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer”¹³.

Além disso, de acordo com Montaigne (2000, p. 138), “a vida por si só não é nem bem nem mal: é o lugar do bem e do mal conforme a fazeis para eles”¹⁴. A avaliação da vida como um “indiferente” (*adiaphoron*), posto que não exclusiva dos estoicos, é fundamental para a filosofia da *Stoa*; e essa formulação montaigniana a respeito do assunto assemelha-se muito à

8 “*Cotidie morimur, cotidie enim demitur aliqua pars uitae, et tunc quoque cum crescimus uita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adulescentiam. Usque ad hesternum quidquid transit temporis periiit; hunc ipsum quem agimus diem cum morte diuidimus*” (*Epistulae ad Lucilium*, III, XXIV, 20).

9 “Mas devo precaver-me, não vás tu odiar tanto como a própria morte uma carta assim tão grande. Vou terminar, portanto. Quanto a ti, vai sempre pensando na morte, para a não receares nunca!” (Sêneca, 2014, p. 116).

10 “[...] *quandoque ultimus dies uenerit, non cunctabitur sapiens ire ad mortem certo gradu*” (*De breuitate uitae*, XI, 2).

11 “*Mors dolorum omnium exsolutio est et finis ultra quem mala nostra non exeunt*” (*De consolatione ad Marciam*, XIX, 5).

12 “*La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a desappris à servir. Le sçavoir mourir nous afranchit de toute subjection et contrainte. Il n’y a rien de mal en la vie pour celuy qui a bien comprins que la privation de la vie n’est pas mal*” (Montaigne, 1941, p. 88).

13 “*Vivere tota vita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota vita discendum est mori*” (*De breuitate uitae*, VII, 3-4).

14 “*La vie n’est de soy ny bien ny mal: c’est la place du bien et du mal selon que vous la leur faictes*” (Montaigne, 1941, p. 96).

de Sêneca numa carta a Lucílio: “A vida em si não é nem um bem nem um mal, mas apenas o local onde se encontra o bem e o mal” (Sêneca, 2014, p. 542)¹⁵. Por conseguinte, para Montaigne, a utilidade do viver não está no espaço de tempo, isto é, no quanto se vive, e sim no uso que se faz da vida (Montaigne, 2000, p. 140)¹⁶. Enfim, recorrendo ao mito de Quíron e Saturno, Montaigne mostra como seria intolerável ao homem a imortalidade e sintetiza alguns preceitos acerca do saber morrer (que é igualmente um saber viver):

“Quíron recusou a imortalidade, ao ser informado das condições desta pelo próprio deus do tempo e da duração, seu pai Saturno. Em verdade, imaginai como uma vida eterna seria menos suportável para o homem e mais penosa do que a vida que lhe dei. Se não tivésseis a morte, incessantemente me amaldiçoaríeis por vos haver privado dela. Propositalmente lhe misturei um pouco de amargor para impedir que, ao verdes a conveniência de seu uso, a abraçais muito avidamente e sem discernimento. Para acomodar-vos nessa moderação que exijo de vós, de nem fugir da vida nem correr da morte, temperei uma e outra entre a doçura e o amargor.

Ensinei a Tales, o primeiro de vossos sábios, que o viver e o morrer eram indiferentes; por isso, a quem lhe perguntou por que então não morria, ele respondeu mui sabiamente: ‘Porque é indiferente’.

15 “*Vita nec bonum nec malum est: boni ac mali locus est*” (Epistulae ad Lucilium, XVI, XCIX, 12).

16 “*L'utilité du vivre n'est pas en l'espace, elle est en l'usage*” (Montaigne, 1941, p. 98).

A água, a terra, o ar, o fogo e outros componentes desta minha construção não são instrumentos de tua vida mais do que instrumentos de tua morte. Por que temes teu último dia? Ele não contribui para tua morte mais do que cada um dos outros. O último passo não faz a exaustão: manifesta-a. Todos os dias caminham para a morte; o último chega a ela” (Montaigne, 2000, p. 141)¹⁷.

Esse *savoir mourir* montaigniano, portanto, pode contribuir para a discussão d’*As intermitências da morte* de Saramago. Representa-se no relato saramaguiano, por exemplo, uma vida eterna que condiz com a imagem sugerida por Saturno no trecho acima de Montaigne, ou seja, como algo menos suportável e mais penoso do que a mortalidade. Sem a morte, o país fabulado perde-se no caos: “[...] encontra-se agitado como nunca, o poder confuso, a autoridade diluída, os valores em acelerado processo de inversão, a perda do sentido de respeito cívico alastra a todos os secto-

17 “*Chiron refusa l’immortalité, informé des conditions d’icelle par le Dieu mesme du temps et de la durée, Saturne, son pere. Imaginez de vray combien seroit une vie perdurable, moins supportable à l’homme et plus pénible, que n’est la vie que je luy ay donnée. Si vous n’aviez la mort, vous me maudiriez sans cesse de vous en avoir privé. J’y ay à escient meslé quelque peu d’amertume pour vous empescher, voyant la commodité de son usage, de l’embrasser trop avidement et indiscretement. Pour vous loger en cette moderation, ny de fuir la vie, ny de refuir à la mort, que je demande de vous, j’ay temperé l’une et l’autre entre la douceur et l’aigreur. J’apprens à Thales, le premier de voz sages, que le vivre et le mourir estoit indifferent; par où, à celuy qui luy demanda pourquoy donc il ne mourroit, il respondit tres-sagement: ‘Par ce qu’il est indifferent’. L’eau, la terre, l’air, le feu et autres membres de ce mien bastiment ne sont non plus instrumens de ta vie qu’instrumens de ta mort. Pourquoi crains-tu ton dernier jour? Il ne confere non plus à ta mort que chascun des autres. Le dernier pas ne faict pas la lassitude: il la declare. Tous les jours vont à la mort, le dernier y arrive*” (Montaigne, 1941, pp. 98-9).

res da sociedade, provavelmente nem deus saberá aonde nos leva” (Saramago, 2016, pp. 68-9). Desse modo, a morte, com sua “greve”, comprova que, para o bom funcionamento do país, as pessoas precisam morrer. Em outras palavras, a vida social depende das mortes individuais. O próprio Saramago, em entrevista de 2005 (ou seja, no ano de lançamento de *As intermitências da morte*), afirmou:

“Não digo que morrer seja melhor que viver, mas simplesmente deveríamos ter outro olhar em relação à morte, aceitá-la como uma consequência lógica da vida. Ao final, percebemos uma certeza muito simples: sem a morte, não podemos viver. Sua ausência significa o caos. É o pior que pode acontecer a uma sociedade” (in Aguilera, 2010, p. 172).

Sendo assim, também individualmente, não resta alternativa na vida senão aceitar a morte. Como já se ressaltou neste artigo, a *ars moriendi* de Sêneca bem como o *savoir mourir* de Montaigne ensinam que é imperativo da vida aprender a morrer, ou melhor, que filosofar é, em última instância, uma aprendizagem da morte. Cabe acrescentar a isso, então, que fabular, n’*As intermitências da morte*, é aprender a morrer em viva história alegórica: “[...] de deus e da morte não se têm contado senão histórias, e esta não é mais que uma delas” (Saramago, 2016, p. 146). Ademais, semelhante àquele *cotidie morimur* senequiano, há na história saramaguiana este esgarçamento sobre o “rebanho humano”:

“[...] como ele [o rebanho humano] se move e agita em todas as direcções sem perceber

que todas elas vão dar ao mesmo destino, que um passo atrás o aproximará tanto da morte como um passo em frente, que tudo é igual a tudo porque tudo terá um único fim, esse em que uma parte de ti sempre terá de pensar e que é a marca escura da tua irremediável humanidade” (p. 163).

A humanidade é irremediavelmente mortal e a fábula alegoriza, paródica e ironicamente, a morte humana. Nessa obra de Saramago, mesmo não sendo inédito esse procedimento na escrita ficcional do autor, é interessante notar que nenhuma personagem tem nome e o país onde a história se passa (como já referido) nunca é identificado, o que reforça o caráter alegórico do relato. Dessa maneira, quanto à alegoria na produção saramaguiana em geral, vale lembrar que, segundo Marcos Lopes (2005, p. 29):

“Um traço característico da ficção de José Saramago é oferecer ao leitor as condições de interpretação do próprio relato. [...] Um conjunto de estratégias textuais, entre elas as duas mais expressivas seriam o uso da ironia e o da alegoria, amarra fortemente o sentido do que se está narrando. Se a ironia dá forma às dúvidas do narrador e demais personagens, a alegoria investe a matéria ficcional de uma aura quase religiosa, ao produzir o efeito de excesso de significação”.

Como elucida Heinrich Lausberg (2004, p. 249), a alegoria, em termos retóricos, é a metáfora continuada como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro que, numa relação de semelhança, ao primeiro se liga.

E, de acordo com João Adolfo Hansen, “a alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*”; enquanto metáfora continuada, ela é um procedimento construtivo, denominado, desde a chamada Antiguidade greco-latina, “alegoria dos poetas” e compreendido como “expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (Hansen, 2006, p. 7). Porém, há outra alegoria, diferente dessa dos poetas: a “alegoria dos teólogos”, à qual também se chamou “*figura, figural, tipo, antitipo, tipologia, exemplo*”, sendo ela “não um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (Hansen, 2006, p. 8)¹⁸.

Na parte final d’*As intermitências da morte*, tendo já assumido a figura de uma bela mulher e depois de duas tentativas frustradas de entregar a carta ao violoncelista, a morte telefona para o homem e tem com ele um longo diálogo alegórico-irônico, do qual se destaca o seguinte trecho:

“Tenho uma carta para lhe entregar e não lhe entreguei, podia tê-lo feito à saída do teatro ou no táxi, Que carta é essa,

18 Há quatro níveis de sentido na “alegoria dos teólogos”: 1º) literal (ou histórico), “sentido expresso por letras, isto é, palavras, e palavras humanas”, o qual pode ser ainda “sentido literal figurado (ou expresso por letras figuradas)”; 2º) alegórico (crisológico ou eclesiológico), referente à interpretação figural de ações e personagens bíblicas como prefiguração no tempo (por exemplo, Moisés é, profeticamente, a figura de Cristo) ou como pós-figuração (“a vida terrena é alegoria do sentido próprio, Eternidade, e Moisés pós-figura algo pensado desde sempre na mente divina”); 3º) tropológico, que é o “sentido moral das Escrituras”; 4º) anagógico (espiritual ou escatológico), que diz respeito “a ações e eventos que deverão ocorrer no fim dos tempos” (cf. Hansen, 2006, pp. 103, 119-20 e 225-30).

Assentemos em que a escrevi depois de ter assistido ao ensaio do seu concerto, Estava lá, Estava, Não a vi, É natural, não podia ver-me, De qualquer maneira, não é o meu concerto, Sempre modesto, E assentemos não é a mesma coisa que ser certo, Às vezes, sim, Mas neste caso, não, Parabéns, além de modesto, perspicaz, Que carta é essa, Também a seu tempo o saberá, Porquê não ma entregou, se teve oportunidade para isso, Duas oportunidades, Insisto, porquê não ma deu, Isso é o que eu espero vir a saber, talvez lha entregue no sábado, depois do concerto, segunda-feira já terei saído da cidade, Não vive aqui, Viver aqui, o que se chama viver, não vivo, Não entendo nada, falar consigo é o mesmo que ter caído num labirinto sem portas, Ora aí está uma excelente definição da vida, Você não é a vida, Sou muito menos complicada que ela, Alguém escreveu que cada um de nós é por enquanto a vida, Sim, por enquanto, só por enquanto” (Saramago, 2016, pp. 198-9).

Falar com a morte, consoante as palavras do violoncelista, “é o mesmo que ter caído num labirinto sem portas”, proposição essa que é também, ironicamente, “uma excelente definição da vida”. Assim, dado que “no termo *allegoria* se inclui com frequência a ironia” (Lausberg, 2003, p. 284) e como aquela “alegoria dos poetas” constitui-se de três espécies – *tota allegoria*, alegoria perfeita ou enigma; *permixta apertis allegoria* ou alegoria imperfeita; e *mala affectatio, inconsequentia rerum* ou incoerência (cf. Hansen, 2006, pp. 27 e segs.) –, a morte, no referido excerto do relato saramaguiano, é *tota allegoria*

irônica: ou seja, um enigma ou um “labirinto sem portas”.

Alegórico é igualmente o fabular d’*As intermitências da morte*. Quase no fim da primeira metade da história, o narrador relata a “fábula tradicional da tigela de madeira”, sendo que, antes de iniciar propriamente o relato, ele faz uma advertência: “Atenção, pois, à lição moral”; e, logo após esse aviso, começa a narração com estas palavras: “Era uma vez, no antigo país das fábulas” (Saramago, 2016, p. 79). Curiosamente, tal fábula não é protagonizada por animais que agem como seres humanos, e sim por “uma família em que havia um pai, uma mãe, um avô [...] e [uma] criança de oito anos, um rapazinho” (p. 79); por isso, ela se define melhor naquele sentido mais amplo, já aludido neste trabalho, de “narração alegórica”. A história da tigela de madeira é, dessa forma, metafabulação que aponta para *As intermitências da morte*, as quais consistem num fabular paródico, irônico e alegórico, cuja lição é aprender a morrer.

Como mencionado, essa obra saramaguiana termina com a morte-mulher encantada pela *Suíte nº 6* de Bach e entregue ao

amor na cama do violoncelista, retomando-se, por fim, a frase do princípio: “No dia seguinte ninguém morreu”. O lugar-comum simbólico do infinito, como se sabe, é o oito deitado, indicando um movimento cíclico sem começo nem fim, talvez como os perpétuos oito anos da criança da fábula da tigela de madeira. Além disso, conforme outras antigas e muito recorrentes tópicos, a arte e o amor seriam meios de imortalização. Modernizado e matizado, o *topos* da arte que eterniza aparece, por exemplo, no *Livro do desassossego*: “A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos” (Pessoa, 2005, p. 264). Já o do amor que immortaliza é o próprio Saramago quem o reproduz numa entrevista de 2005: “Nossa única defesa contra a morte é o amor” (in Aguilera, 2010, p. 172). O desfecho d’*As intermitências da morte* parece sugerir que a música e o amor fazem com que a morte, humanizada, suspenda novamente o morrer naquele país. No entanto, como nesse relato imperam a ironia e a paródia, o infinito fabular – misto de arte e de amor – é aprender a morrer vivendo em eterna alegoria, sem qualquer resposta absoluta para a irremediável condição humana.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar et al. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. "José Saramago: singularidades de uma morte plural", in *Revista de Letras*, série II, n. 5. Vila Real, dez./2006, pp. 107-20.
- _____. "Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim*)", in *Ipotesi*, v. 15, n. 1. Juiz de Fora, jan.-jun./2011, pp. 25-37.
- BURKE, Peter. *Montaigne*. Trad. Jaimir Conte. São Paulo, Edições Loyola, 2006.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª ed./4ª reimpressão de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro, Lexicon, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas, Hedra/Editora da Unicamp, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London/New York, Routledge, 1995.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Edições 70, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- _____. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Volumen II. Versión española de José Pérez Riesco. 4ª reimpressão. Madrid, Gredos, 2003.
- LOPES, Marcos Aparecido. *Rosário profano: hermenêutica e dialética em José Saramago*. Tese de doutorado em Teoria e História Literária. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. revista, ampliada e atualizada. São Paulo, Cultrix, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Livre premier. Nouvelle édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux; avec les additions de l'édition posthume, les principales variantes, une introduction, des notes et un index par Maurice Rat. Paris, Librairie Garnier Frères, 1941.
- _____. *Os ensaios*. Livro I. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- ORIONE, Eduino José. "A meditatio mortis montaigniana", in *Kriterion*, n. 126. Belo Horizonte, dez./2012, pp. 463-81.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith. 2ª ed./4ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Garnier, 2006 [1927].
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. 17ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 5ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

_____. *Cartas consolatórias*. Trad. Cleonice Furtado de Mendonça van Raij; apresentação de Joaquim Brasil Fontes. Campinas, Pontes, 1992.

_____. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução, introdução e notas de William Li (edição bilíngue). São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

VAZ, Lúcio. *A simulação da morte: versão e aversão em Montaigne*. São Paulo/Belo Horizonte, Perspectiva/UFMG, 2011.



**Os mansos morrem trabalhando
e os bravos, lutando**

Jaime Bertoluci



resumo

Examinó aqui a compaixão expressa pelo narrador de *Memorial do convento* (1982), quarto romance publicado por José Saramago, pelo sofrimento de bois de carga durante o transporte de uma pedra colossal destinada ao pórtico da igreja do convento em construção e de touros e outros animais massacrados em uma arena em Portugal no século XVIII.

Palavras-chave: bois; compaixão; literatura portuguesa contemporânea; *Memorial do convento*; José Saramago; tauromaquia.

abstract

*I examine here the compassion expressed by the narrator of *Memorial do convento* (1982), fourth novel published by José Saramago, for the suffering of oxen during the transportation of a colossal stone destined for the portico of the church of the convent under construction and for bulls and other animals massacred in an arena in 18th century Portugal.*

Keywords: *oxen; compassion; contemporary Portuguese literature; Memorial do convento; José Saramago; bullfighting.*

“Aos répteis meu amor, meu amor
aos animais de duas patas, àqueles
que têm quatro patas meu amor!

Meu amor aos animais que têm muitas. [...]

Que todas as criaturas que respiram,
todos os seres, todas as coisas, possam atingir
a felicidade, nenhuma encontrar o mal!”

(Ananda K. Coomaraswamy)

“Possuindo algo de nossa natureza, devido à
sensibilidade de que são dotados, julgar-se-á
que devam também participar do direito natural
e que o homem esteja obrigado para com eles a
certos deveres. Parece, com efeito, que,
se estou obrigado a não praticar qualquer mal
para com meu semelhante, é menos por ser ele
um ser razoável do que por ser um ser sensível,
qualidade que, sendo comum ao animal e ao
homem, pelo menos deve dar a um o direito
de não ser maltratado inutilmente pelo outro.”

(Jean-Jacques Rousseau)

Este estudo integra um projeto que desenvolvo no IEA-USP e que tem como objetivo examinar a expressão da compaixão pelo sofrimento imposto pelo homem aos animais, frequentemente relacionado a uma crença religiosa, na obra de ficção de José Saramago, e demonstrar que a compaixão não está necessariamente relacionada à religiosidade (posto que o autor declarava-se abertamente um ateu convicto) e que, pelo contrário, a ausência de compaixão pode estar paradoxalmente relacionada a algum tipo de crença no sobrenatural.

Memorial do convento (1982), romance que consolidou o nome de José Saramago nas letras portuguesas (Preto-Rodas, 2005), presta-se magnificamente para esse propósito, pois trata-se de um romance “histórico” em que a Coroa Portuguesa e a Igreja Católica do século XVIII unem-se para impor ao povo a construção do monumental convento de Mafra, nas vizinhanças de Lisboa, à custa do sofrimento desnecessário de homens e

JAIME BERTOLUCI é professor associado do Departamento de Ciências Biológicas da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz da USP e pesquisador colaborador do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP).

animais, especialmente bois, além de retratar uma tourada, em que são martirizados, por pura diversão, além dos próprios touros, dezenas de outros animais (Saramago, 2000).

O próprio autor faz um resumo notável de seu livro no discurso que proferiu na Academia Sueca ao receber o Prêmio Nobel de Literatura de 1998 (Saramago, 1998). Começa apresentando as três personagens principais, aproveitando a ocasião para elogiar o amor e criticar a falta de bondade entre os homens:

“Aproximam-se agora um homem que deixou a mão esquerda na guerra e uma mulher que veio ao mundo com o misterioso poder de ver o que há por trás da pele das pessoas. Ele chama-se Baltasar Mateus e tem a alcunha de Sete-Sóis, a ela conhecem-na pelo nome de Blimunda, e também pelo apodo de Sete-Luas que lhe foi acrescentado depois, porque está escrito que onde haja um sol terá de haver uma lua, e que só a presença conjunta e harmoniosa de um e do outro tornará habitável, pelo amor, a terra. Aproxima-se também um padre jesuíta chamado Bartolomeu que inventou uma máquina capaz de subir ao céu e voar sem outro combustível que não seja a vontade humana, essa que, segundo se vem dizendo, tudo pode, mas que não pôde, ou não soube, ou não quis, até hoje, ser o sol e a lua da simples bondade ou do ainda mais simples respeito”.

Contextualiza a história no tempo e no espaço, criticando abertamente a intolerância da Igreja e os abusos de poder do soberano:

“São três loucos portugueses do século XVIII, num tempo e num país onde flo-

resceram as superstições e as fogueiras da Inquisição, onde a vaidade e a megalomania de um rei fizeram erguer um convento, um palácio e uma basílica que haveriam de assombrar o mundo exterior, no caso pouco provável de esse mundo ter olhos bastantes para ver Portugal, tal como sabemos que os tinha Blimunda para ver o que escondido estava...”.

Termina apresentando os trabalhadores de diversas profissões que deixaram em Mafra seu suor, seu sangue e até mesmo sua vida,

“uma multidão de milhares e milhares de homens com as mãos sujas e calosas, com o corpo exausto de haver levantado, durante anos a fio, pedra a pedra, os muros implacáveis do convento, as salas enormes do palácio, as colunas e as pilastras, as aéreas torres sineiras, a cúpula da basílica suspensa sobre o vazio”.

Nas palavras de Salma Ferraz de Oliveira (2002 , p. 93):

“Além da história do convento de Mafra, o livro faz uma releitura do passado lusitano, mais em sua miséria absoluta do que em seu esplendor. Aqui os privilegiados serão novamente as camadas sociais estranguladas pela História: os trabalhadores de Mafra, uma visionária, um soldado maneta, um padre voador e sonhador, enfim, é a história dos oprimidos”.

A fortuna crítica desse romance é de fato riquíssima, tendo sido ele objeto de inúmeras resenhas, monografias, dissertações, teses, livros e artigos em revistas

especializadas, mas uma análise dos animais que aparecem (e sofrem e morrem e são massacrados) no livro nunca foi feita. Destaco e comento a seguir as partes da história em que Saramago, na voz de seu narrador, refere-se ao sofrimento imposto pelos homens aos animais, principalmente aos bois que transportam uma enorme pedra de 31 toneladas, indivisa (por capricho), por uma estrada irregular, e aos touros (e coelhos e pombos) martirizados em uma arena para diversão dos assistentes. A compaixão que o autor manifesta pelo sofrimento dos animais parece ser um corolário de sua piedade pela miséria humana¹.

OS MANSOS MORREM TRABALHANDO

As pedras necessárias à construção do convento devem ser trazidas por animais de tração desde pedreiras das imediações de Mafra na forma de “grandes blocos transportados em carros puxados por dez ou vinte juntas de bois” (p. 127). Baltazar faz parte do grupo de 600 homens que levam a cabo essa árdua tarefa e, durante uma pausa noturna em que faz amor com Blimunda em um celeiro, ouve-se a voz do narrador louvando a intimidade entre os homens e os animais, tanto física (“Este é o melhor cheiro do mundo, o da palha remexida, dos corpos sob a manta, dos bois que ruminam na manjedoura...”, p. 135) como imaginária, nesse último caso humanizando os animais e

sacralizando o amor romântico ao equipará-lo a uma missa:

“Quando o caseiro aqui entrar [...] perguntará aos bois, Digam-me cá, houve missa esta noite, e eles virarão as cabeças mal armadas, sem surpresa, os homens sempre têm alguma coisa para dizer, e às vezes acertam, este foi o caso, que entre o amor dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia” (p. 135.)

Outro exemplo da relação entre um homem e um boi se dá com José Pequeno, um órfão que desconhece suas origens e cuja corcunda o impediu de ter mulher. Afirma ter vindo a Mafra por gostar de trabalhar com bois e mesmo compara seu destino com o deles: “[...] os bois andam emprestados neste mundo, como eu, não somos de cá” (p. 225). Enganava-se quem pensasse ofendê-lo dizendo que em seu caso “o boieiro ficava com a cara à altura do focinho dos bois”, pois

“[...] ganhou consciência do gosto que lhe dava poder olhar a direito com os seus olhos de homem os imensos olhos dos animais, imensos e mansos, onde via reflectida a sua própria cabeça, o tronco, e, lá para baixo, sumindo-se na fímbria inferior da pálpebra, as pernas, quando um homem cabe inteiro no olho de um boi, pode-se enfim reconhecer que o mundo está bem construído” (p. 231).

A cumplicidade entre homens e bois presente nas cenas acima faz-nos lembrar de “Conversa de bois”, conto extraordinário de Guimarães Rosa publicado em *Sagarana*,

1 Os números das páginas de todas as citações de *Memorial do convento* feitas aqui referem-se à 25ª edição brasileira da Editora Bertrand Brasil.

em 1946 (Rosa, 1974). Os bois desse conto não são apenas humanizados, mas antes comportam-se como verdadeiros filósofos com tendências nietzschianas (Raduy, 2004). Por meio de uma conexão de pensamentos que cresce em tensão ao longo do conto, Tiãozinho, menino que acompanha o carro de bois que transporta o cadáver do pai, ironicamente conduzido pelo amante de sua mãe adúltera, ordena aos bois que derrubem o padraço do carro, como uma forma de silenciosa vingança:

“Namorado, vamos!!!... – Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado... [...] Agenor Soronho tinha o sono sereno, e a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço...” (Rosa, 1974, p. 322).

Os bois de *Memorial do convento* sofrem por serem forçados a permanecer presos aos carros (“o chão empapava-se de urina e excrementos”) e expostos à chuva inclemente (“quem haverá aí capaz de dizer o que sentem estes animais, que fibras lhes estremecem, e até onde, se no movimento que fazem se tocam os cornos luzidios”) (p. 205).

O maior desafio dos trabalhos de carregar pedras até o local da construção, tanto para os homens como para os animais, surge quando decidem transportar um calhau gigantesco destinado a compor o pórtico da igreja como uma peça única, “tão excessiva a tal pedra que foram calculadas em duzentas as juntas de bois necessárias para trazê-la, e muitos os homens que tinham de ir também para as ajudas”. Foi preciso

construir um carro, uma “espécie de nau da Índia com rodas”, capaz de transportar a imensa pedra por uma estrada estreita e inclinada, “custosa de subir e perigosa de descer” (p. 233):

“A laje tem de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos [...] e quando um dia se acabarem palmos e pés por se terem achado metros na terra, irão outros homens a tirar outras medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez de duas mil cento e doze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de *Benedictione* é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos” (p. 236).

A primeira vítima humana logo aparece, “um homem distraiu-se, deixou ficar um pé debaixo da roda, ouviu-se um berro, um grito de dor insuportada [...] o homem já lá vai, gritando sempre [...] talvez escape com menos um bocado da perna, merda” (pp. 237-8).

À medida que o caminho prossegue, as dificuldades aumentam, tanto nas subidas:

“As subidas, se não havia curvas, resolvia-as a força bruta, tudo a puxar, os bois esticando as cabeças para diante, quase a tocarem com os focinhos os quartos traseiros dos da frente, resvalando às vezes na bosta e na urina que faziam regueiros em valetas abertas aos poucos pelo calcar das patas e pelo trilhar das rodas” (p. 244);

como nas descidas:

“Mas a aflição tornava-se agonia se o caminho era a descer. A todo o momento o carro se escapava, era preciso meter-lhe logo os calços, desatrelar as juntas quase todas, três ou quatro de cada lado chegavam para mover a pedra [...]” (p. 244);

e culminam na perda de um homem:

“Distraiu-se talvez Francisco Marques, ou enxugou com o antebraço o suor da testa, ou olhou cá do alto a sua vila de Cheleiros, enfim se lembrando da mulher, fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. [...] Tiraram Francisco Marques de debaixo do carro. A roda passara-lhe sobre o ventre, feito numa pasta de vísceras e ossos, por um pouco se lhe separavam as pernas do tronco, falamos da sua perna esquerda e da sua perna direita, que da outra, a tal do meio, a inquieta, aquela por amor da qual fez Francisco Marques tantas caminhadas, dessa não há sinal, nem vestígio, nem um simples farrapito. [...] Trazemos aqui o seu homem, vão declará-lo a esta mulher que assomou agora ao postigo, que olha o monte onde está seu marido, e diz aos filhos, Vosso pai esta noite dorme em casa” (pp. 250-1);

e na morte de dois bois, cuja carne serve para atenuar as misérias do povo local:

“[...] foi o caso que a plataforma desandou sobre um afloramento de rocha e entalou dois animais contra a encosta a pique, par-

tindo-lhes as pernas. Foi preciso acabar com eles, à machadada, e quando a notícia correu vieram os moradores de Cheleiros ao bodo, ali mesmo foram os bois esfolados e desmanchados, corria o sangue pela estrada, em regueiros, de nada serviram os soldados e as pranchadas que deram, enquanto houve carne agarrada aos ossos esteve o carro parado” (p. 251).

Num domingo, houve missa e sermão. O frade coloca-se sobre a pedra:

“[...] e não se dava conta o imprudente de que cometia a maior das profanações, com as sandálias ofendendo esta pedra de ara, que o é por lhe ter sido sacrificado sangue inocente, o sangue do homem de Cheleiros que tinha filhos e mulher, o que ficou sem o pé em Pêro Pinheiro, ainda o préstito não saíra, e os bois, não devemos esquecer os bois, pelo menos não vão esquecê-los tão cedo os moradores que foram à carniça e que hoje mesmo, domingo, fazem refeição melhorada” (p. 253).

O narrador ironiza a indecência contida no sermão do frade, que pretende justificar o trabalho insano de transportar a pesada pedra (“muito mais pesados são os vossos pecados”) não apenas pelo “salário do contrato” como também pela indulgência do céu (“porque em verdade vos digo que levar esta pedra a Mafra é obra tão santa como foi a dos antigos cruzados quando partiram a libertar os Santos Lugares”). O sermão garante lugar no céu àquele homem que morreu sob as rodas do carro, apesar de inconfesso, e até mesmo àqueles “que morrem de facadas”, mas fecha as portas do paraíso aos “irredimíveis pecadores que

foram levados por vergonhosas doenças”. Termina pedindo a Deus paciência, força aos trabalhadores e dinheiro a El-Rei, “que muito necessário é este convento para fortalecimento da ordem e alargado triunfo da fé, ámen” (pp. 253-4).

Dois dias depois, após oito dias de transporte, finalmente a pedra chega a seu destino, ficando clara a relação desmedida entre o trabalho realizado e a finalidade da laje:

“Quando entraram no terreiro, foi como se estivessem chegando duma guerra perdida, sujos, esfarrapados, sem riquezas. Toda a gente se admirava com o tamanho desmedido da pedra, Tão grande. Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão pequena” (p. 266).

OS BRAVOS MORREM LUTANDO

No início do romance, quando Baltasar e Blimunda ainda estão em Lisboa, assistem a uma tourada (pp. 95-8). Após descrever detalhadamente a ornamentação da praça de touros, “toda rodeada de mastros, com bandeirinhas no alto e cobertos de volantes até ao chão”, com “as bancadas e os terrados formigando de povo”, o narrador informa que “impacienta-se o povinho que quer ver sair os touros”, pois “já se foram embora as danças, e agora retiraram-se os aguadores”. A arena ficou “um brinco, cheirando a terra molhada, parece que o mundo se acabou agora mesmo de criar”, mas “não tardam aí o sangue e a urina, e as bostas dos touros, e os benicos dos cavalos, e se algum homem se borrar de medo oxalá o amparem as bragas”.

O sofrimento dos animais começa:

“Entrou o primeiro touro, entrou o segundo, entrou o terceiro, vieram os dezoito toureiros de pé que o Senado contratou em Castela a peso de muito dinheiro, e os cavaleiros saíram à praça, espetaram as suas lanças, e os de pé cravaram dardos enfeitados de papéis recortados [...]”.

Acontece a primeira covardia (“aquele cavaleiro a quem o touro desfeiteou, fazendo-lhe cair o manto, atira o cavalo contra o animal e fere-o à espada, que é o modo de vingar a honra manchada”), e a matança prossegue (“entram o quarto touro, o quinto, o sexto, entraram já dez, ou doze, ou quinze, ou vinte, é uma sangueira por todo o terreiro”). Enquanto “os touros morrem uns após outros e são levados para fora numa carroça de rodas baixas puxada a seis cavalos [...] as damas riem, dão gritinhos, batem palmas”.

A carnificina (“e lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo chão as tripas”) põe “os homens em delírio”, que “apalpam as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce”. Saramago não idealiza suas personagens (“nem Blimunda é exceção, e por que havia de o ser, toda apertada contra Baltasar, sobe-lhe à cabeça o sangue que vê derramar-se, as fontes abertas nos flancos dos touros, manando a morte viva que faz andar a cabeça à roda”), mas não deixa de expressar compaixão pelo sofrimento dos touros, humilhados e abatidos sem nenhuma piedade:

“[...] a imagem que se fixa e arrefece os olhos é a cabeça descaída de um touro, a boca aberta, a língua grossa pendendo, que já não ceifará áspera, a erva dos campos,

ou só os pastos de fumo do outro mundo dos touros, como haveremos de saber se inferno ou paraíso. Paraíso será, se justiça houver, nem pode haver inferno depois do que sofrem estes [...]”.

Esse último “estes” refere-se aos touros em que eram colocadas “mantas de fogo que são umas capas grossas, em camadas, recheadas de várias ordens de foguetes”; ateava-se fogo às duas pontas da manta, que começava a arder:

“[...] e os foguetes rebentam, por largo espaço vão rebentando, estouram e resplandecem por toda a praça, é como assar o touro em vida, e assim vai o animal correndo o terreiro, louco e furioso, saltando e bramindo, enquanto D. João V e o seu povo aplaudem a mísera morte, que nem o touro, ao menos, se pode defender e morrer matando”.

A certa altura do espetáculo, para alívio de alguns assistentes enjoados da carnificina e decepção de outros, “os cépticos e os violentos”, que pedem por “outra manta de fogo para rirmos todos e el-rei”, “trazem agora umas figuras de barro pintadas, de maior tamanho que o natural de homens citando de braços levantados, e põem-nas no meio do terreiro”. Dois touros são soltos na arena, defrontam-se com os bonecos de barro “sarapintados como demónios” e pensam: “nestes vingaremos todas as ofensas sofridas”.

A inocência dos touros de Saramago concorda com a do touro Miúra de seu conterrâneo Miguel Torga, cuja poesia era admirada pelo próprio Saramago e seus contos, por Jorge Amado. O conto de Torga relata a morte de um touro que espera sua

vez de entrar na arena e vê o corpo de seu companheiro sendo arrastado sem vida; não entende sua situação e, exausto de ser enganado e ferido pelo toureiro, pede pela generosidade de uma morte imediata:

“Calada, a lâmina oferecia-se inteira. Calmamente, num domínio perfeito de si, Miúra fitou-a bem. Depois, numa arremetida que parecia ainda de luta e era de submissão, entregou o pescoço vencido ao alívio daquele gume” (Torga, 1996, p. 117).

Para surpresa dos assistentes, dos potes arrebetados pelos touros “saem dezenas de coelhos espavoridos, correndo à disparada por todos os lados, perseguidos e mortos a porrete pelos capinhas e outros homens que saltaram à praça [...] enquanto o povo ri em gargalhadas estentóreas”.

Após o massacre dos coelhos, de dois outros bonecos de barro despedaçados pelos touros saem bandos de pombas que, desorientadas pelo choque e pela súbita exposição à luz do sol, “não conseguem ganhar altura e vão esbarrar com os altos palanques onde caem em mãos sôfregas, não tanto por mira do salubre petisco que é o pombo estufado, mas para ler a quadra que vai escrita num papel atado ao pescoço da ave”. Os papéis amarrados às pombas trazem escritas frases como “Ora já estou descansada, e se hei-de morrer enfim, Deus, que o determina assim, me mate com gente honrada” e “Eu venho fugindo aos tombos dos que por matar-me morrem, que aqui, quando touros correm, também querem correr pombos”. Alguns pombos conseguem escapar “das mãos e dos gritos” e “colhem nas alturas a luz do sol, e quando se afastam, por cima dos telhados, são como pássaros de ouro”.

Saramago castiga suas personagens, pois na noite após a tourada, Baltazar e Blimunda sonharam “que viajavam pelo ar, Blimunda num coche puxado por cavalos com asas, Baltazar cavalgando um touro que levava uma manta de fogo”, mas de repente “os cavalos perdiam as asas e ateava-se o rastilho, começavam a rebentar os foguetes, e na aflição do pesadelo ambos acordaram”.

A morte de animais como diversão remonta ao Império Romano. Célebres por sua barbárie com homens e animais, os romanos se compraziam em presenciar o massacre de incontáveis animais selvagens (por *bestiários*, gladiadores treinados em abatê-los), espetáculos de caça encenados no Circo Máximo (capacidade para 250 mil espectadores!), no Coliseu de Roma e em outras arenas, lutas entre ursos e entre touros acorrentados uns aos outros, além da morte de elefantes, rinocerontes, hipopótamos, leões e leopardos, enfurecidos artificialmente por estimulantes; os sobreviventes eram abatidos a flechadas pelo público desde as arquibancadas (Ricard, 2017, pp. 169-70). A inauguração do Coliseu, que ocorreu em 81 d.C. e durou 100 dias, assistiu ao extermínio de 9 mil animais selvagens, e no ano 240, em uma única celebração, “foram mortos nada menos que 2 mil gladiadores, 70 leões, 40 cavalos selvagens, 19 girafas, 10 antílopes, 10 hienas, 10 tigres, além de um hipopótamo e um rinoceronte”.

“A loucura coletiva das multidões sedentas de tais espetáculos sangrentos finalmente se encerrou por volta do século VI, com o fechamento do Circo Máximo, que pouco a pouco caiu em ruínas. A violência contra os

animais, porém, persistiu em entretenimentos ao longo dos séculos... Hoje em dia, os massacres da Antiguidade ainda subsistem nas touradas [...]” (Ricard, 2017, p. 171).

A tauromaquia sacrificial parece ter origem pré-romana em cultos neolíticos que estendiam-se por todo o Mediterrâneo e que sobreviveram na Península Ibérica e partes da França, sendo a arena circular um símbolo associado a religiões solares. Os romanos tentaram abolir essa prática na Hispania por considerá-la arriscada para os jovens e um modo inapropriado de louvar os deuses, os árabes a proibiram na Iberia como um culto pagão e uma heresia (mas encontraram a resistência da nobreza cristã) e o Papa Pio V baniu-a no século XVI por ser pagã e perigosa, excomulgando quem a promovesse, assistisse ou dela participasse. Nada deu resultado, e ainda ocorrem touradas na Espanha, Portugal, sul da França, México, Colômbia, Venezuela e Equador².

A breve discussão ética sobre as touradas que faço a seguir está largamente baseada nas posições defendidas por Matthieu Ricard (1946-), Ph.D. em Genética Celular pelo Instituto Pasteur sob a orientação de François Jacob, Prêmio Nobel de Medicina.

Ricard é filho do filósofo francês Jean-François Revel e da artista plástica Yahne Le Toumelin, tendo crescido no centro intelectual e artístico de Paris em uma casa frequentada por Stravinsky e Buñuel. Minha opção por Ricard não é casual, pois há 40 anos abandonou a academia e tornou-se

2 Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Spanish-style_bullfighting#Arab_Prohibition.

monge budista, sendo atualmente escritor, orador brilhante (aclamado no Fórum Econômico Mundial, em Davos) e tradutor de Sua Santidade o Dalai Lama. Entre seus livros, destaco *O monge e o filósofo: o budismo hoje* (Revel & Ricard, 1998), escrito com seu pai (um ateu) e traduzido para mais de 20 línguas, *A revolução do altruísmo* (Ricard, 2015) e, naturalmente, *Em defesa dos animais: direitos da vida* (Ricard, 2017); os dois últimos livros trazem apelos, embasados nas descobertas da psicologia, da biologia evolutiva e das neurociências, aos nossos sentimentos inatos de altruísmo e compaixão para com todos os animais, humanos e não humanos.

Matthieu Ricard é considerado “o homem mais feliz do mundo”, pois estudos neurológicos de seu cérebro durante a meditação, realizados por um dos pioneiros da neurofisiologia das emoções, registraram um nível de atividade das ondas gama nunca antes relatado na literatura científica (Davidson, 2013).

Segundo o filósofo Francis Wolff (2010), apaixonado defensor da tauromaquia, a tourada é um espetáculo magnífico, não apenas aceitável, mas moralmente correta, que permite cultivar (no toureiro) virtudes nobres, como coragem, dignidade e brio, autocontrole, lealdade e solidariedade. Conclui ele:

“Também é preciso matar o adversário, o que só se justifica se para tanto for necessário colocar sua própria vida em risco: isso pressupõe uma perfeita lealdade frente ao adversário e uma total sinceridade em seu próprio compromisso físico e moral. [...] Não é esse um exemplo do que gostaríamos de poder fazer, um modelo do que almejaríamos ser?” (Wolff, 2010).

Ricard considera uma contradição ética cultivar virtudes enquanto se causa danos a outros, sobretudo a seres inocentes. Outras razões defendidas por Wolff e pelos simpatizantes (acompanhadas de rápidas respostas, transcritas livremente) incluem a “arte de matar” (“matar não é uma arte, a morte não é uma obra nem um espetáculo”), “o touro ‘bravo’ só existe para ser morto” (“quem decidiu selecionar os touros mais belicosos com o único intuito de matá-los em uma arena?”), “a igualdade de oportunidades entre o homem e o animal” (“entre 1950 e 2003 foram mortos 41.500 touros e um único toureiro”), “o touro é o único adversário digno do homem” (“na verdade é um dos poucos adversários com potencial dramático para ser combatido dando a impressão de perigo sem correr grandes riscos”), “o ‘touro de luta’ não sente dor, senão fugiria em vez de atacar” (essa afirmação é tão absurda que sequer merece comentário) e “muitos pensadores e artistas importantes compreenderam e amaram as touradas, incluindo Mérimée, Garcia Lorca, Cocteau, Hemingway, Manet e Picasso, como seria possível que eles estivessem tão enganados?” (acrescento Goya por minha conta); esta última defesa das touradas merece, de Ricard (2017), uma resposta em destaque:

“Em que o talento literário ou artístico de que eles eram certamente dotados poderia fundamentar qualquer opinião, favorável ou desfavorável, sobre as touradas? [...] O fato de ocupar posição de destaque em determinadas especialidades não faz da pessoa, necessariamente, um bom ser humano. [...] Hitler orgulhava-se de ser pintor, Mao de ser poeta e Stalin de cantar bem. Se tivessem alcançado a mesma genialidade de Rem-

brandt, Baudelaire ou Mozart, isso teria atenuado o horror de seus crimes?”.

Podemos facilmente contrapor a esses homens muitos outros, igualmente ilustres e talentosos, como o próprio Saramago, John M. Coetzee e Machado de Assis, que se opunham às touradas (Coetzee ainda se opõe). O desprezo pelas touradas e a preocupação com o sofrimento dos animais, que percorrem boa parte de sua obra, são uma faceta pouco conhecida de Machado:

“E querem saber por que detesto as touradas? Pensam que é por causa do homem? Ixe! É por causa do boi, unicamente do boi. Eu sou sócio (sentimentalmente falando) de todas as sociedades protetoras dos animais. O primeiro homem que se lembrou de criar uma sociedade protetora dos animais lavrou um grande tento em favor da humanidade [...]”³.

Finalmente, para abreviar nossa própria sensação de náusea, o que dizer da afirmação de que “os aficionados não sentem prazer algum em fazer mal a quem quer que seja, são pessoas plenas de compaixão”, quando a compaixão pode ser definida como o “pesar que em nós desperta a infelicidade, a dor, o mal de outrem” (Holanda, 1986), ou quando ficamos sabendo que uma região específica do córtex cerebral já foi identificada como desencadeadora da compaixão e que a compaixão pela dor física dos outros não é nem mesmo uma emoção exclusivamente humana (Damásio, 2009)?

3 Disponível em: *Scientific American Brasil*, <http://sciam.uol.com.br/machado-de-assis-e-as-touradas/>.

Segundo o site Basta, dedicado a abolir por completo as corridas de touros em Portugal, a maioria dos portugueses “desperta para a compaixão e respeito pelos animais e não aceita que no século XXI se procure perpetuar uma tradição anacrônica e violenta que é responsável pelo maltrato e morte de cerca de 2 mil bovinos e cavalos todos os anos”, relatando uma diminuição do número de touradas em 30% entre 2002 e 2012, segundo estatísticas oficiais (Basta, 2020).

De acordo com a mesma fonte, a tauromaquia é financeiramente insustentável, sobrevivendo às custas de cerca de 16 milhões de euros por ano retirados do erário público. Nas touradas ditas “à portuguesa”, os cornos dos touros são cortados e recebem uma proteção e os touros não são mortos na arena. Contudo, são vítimas da mesma violência, pois são feridos com “ferros curtos e longos”, sangrados, dominados e arrastados para serem mortos em abatedouros, longe das vistas do público.

No Brasil, a vaquejada era uma prática considerada desportiva e cultural, com provável origem na Espanha, que envolvia a perseguição veloz de um boi por dois vaqueiros a cavalo, que o faziam cair com as quatro patas para cima (conforme as normas do jogo) torcendo-lhe bruscamente a cauda. Segundo Gordilho e Figueiredo (2016):

“Na verdade, não são divulgadas para o público em geral os métodos utilizados para ocasionar a disparada ou corrida dos bois nas vaquejadas, mas se sabe do seu confinamento prévio por longo período, a utilização de açoites e ofendículos, introdução de pimenta e mostarda via anal, choques

e outras práticas evidentemente caracterizadoras de maus tratos”.

Em 2016, o Supremo Tribunal Federal decidiu pela inconstitucionalidade da vaquejada porque essa prática submete os animais à crueldade, fazendo prevalecer os direitos dos animais sobre as manifestações culturais e repetindo sua decisão análoga nos julgamentos da briga de galos e da farra do boi; dando nomes aos bois, os votos dos ministros Marco Aurélio (relator), Luís Roberto Barroso, Rosa Weber, Celso de Melo, Ricardo Lewandowsky e Cármen Lúcia derrotaram os votos dos ministros Edson Fachin, Gilmar Mendes, Teori Zavascki, Luiz Fux e

Dias Toffoli (Gordilho & Figueiredo, 2016). No voto que decidiu a questão, a ministra Cármen Lúcia disse que:

“Sempre haverá os que defendem o que vem de longo tempo e se encravou na cultura do nosso povo. Mas cultura se muda e muitas foram levadas nessa condição até que houvesse outro modo de ver a vida, não somente a do ser humano”.

Quiçá os touros espanhóis, portugueses, franceses, mexicanos, colombianos, venezuelanos e equatorianos também mereçam a compaixão dos legisladores humanos de seus respectivos países.

BIBLIOGRAFIA

COOMARASWAMY, Ananda K. *O pensamento vivo de Buda*. Trad. Ary Vasconcelos. São Paulo, Martins, 1965.

BASTA. “Cidadãos pela abolição das corridas de touros em Portugal”, 2020.

DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

DAVIDSON, Richard J. *O estilo emocional do cérebro*. Trad. Diego Alfaro. Rio de Janeiro, Sextante, 2013.

GORDILHO, Heron José de Santana; FIGUEIREDO, Francisco José Garcia. “A vaquejada à luz da Constituição Federal”, in *Revista de Biodireito e Direito dos Animais*, v. 2, n. 2. Curitiba, 2016, pp. 78-96.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo de. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Tese de doutorado. Assis, Unesp, 2002.

PRETO-RODAS, Richard A. “A view of Eighteenth-Century Portugal: José Saramago’s *Memorial do convento* (Baltasar and Blimunda)”, in Harold Bloom (ed.). *Bloom’s modern critical views*. Chelsea House Publishers, 2005, pp. 1-9.

- RADUY, Ygor. “‘Conversa de bois’ sob a ótica nietzschiana da crítica da razão”, in *Ao Pé da Letra*, v. 6, n. 2. Londrina, 2004, pp. 196-209.
- REVEL, Jean-François; RICARD, Matthieu. *O monge e o filósofo: o budismo hoje*. Trad. Joana Angélica D’Ávila Melo. São Paulo, Mandarim, 1998.
- RICARD, Matthieu. *A revolução do altruísmo*. São Paulo, Palas Athena, 2015.
- _____. *Em defesa dos animais – direitos da vida*. Trad. Tamara Barile. São Paulo, Palas Athena, 2017.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, in *Os pensadores*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo, Nova Cultural, 1991.
- SARAMAGO, José. “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”. Discurso de Estocolmo proferido em 7 de dezembro de 1998. Disponível em: http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est_dis2.html.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.
- TORGA, Miguel. *Bichos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.



resumo

Neste ensaio, discutem-se as acepções de democracia, como entendida no mundo ocidental a partir da chamada Era Moderna, em diálogo com o romance *Ensaio sobre a lucidez* (2004), de José Saramago. Pretende-se refletir em torno do que há de efetivamente democrático na contemporaneidade, após decretado o fim da história na década de 1980.

Palavras-chave: democracia; literatura; José Saramago; *Ensaio sobre a lucidez*.

abstract

This essay discusses the meanings of Democracy, as understood in the Occident in the also called Modern Era, regarding José Saramago's novel Seeing (2004). We intend to reflect on what is effectively democratic in contemporary times, after some historians have decreed the end of history in the 1980s.

Keywords: Democracy; literature; José Saramago; Seeing.

“Através da punição ao devedor, o credor participa de um direito dos senhores; experimenta enfim ele mesmo a sensação exaltada de poder desprezar e maltratar alguém como ‘inferior’.”
(Nietzsche, 2009, p. 54)

“Será que o cidadão deve, ainda que por um momento e em grau mínimo, abrir mão de sua consciência em prol do legislador?”
(Thoureau, 2012, p. 9)

“Polícia para quem precisa/
Polícia para quem precisa de polícia.”
(Titãs, 1986, faixa 4)

Editado em 2004, *Ensaio sobre a lucidez* reencena personagens que haviam participado do mundo temporariamente desnordeado, totalitário e violento de *Ensaio sobre a cegueira*, publicado nove anos antes. O destaque incidirá novamente na Mulher do Médico, cuja saída de cena às últimas linhas é arquitetada pelo narrador desde os primeiros lances em que ela reaparece. A narrativa, igualmente redigida em terceira pessoa, enquadra um comportamento atípico adotado por eleitores de uma capital, que tanto poderia ser Lisboa, quanto Paris, Tóquio, Nova York, São Paulo, Nova Delhi, Madri ou Johannesburgo, que promove uma autêntica e justificável desobediência civil, a desafiar a fachada democrática¹ do governo.

O enredo deveria nos interessar de perto, pois, apesar da seriedade com que os mesá-

1 “Na teoria contemporânea da democracia confluem três grandes tradições do pensamento político: a) a teoria clássica, divulgada como teoria aristotélica, das três formas de governo, segundo a qual a democracia, como governo do povo, de todos os cidadãos, ou seja, de todos aqueles que gozam dos direitos de cidadania, se distingue da monarquia, como governo de um só, e da aristocracia, como governo de poucos; b) a teoria medieval, de origem “romana, apoiada na soberania popular, na base da qual há a contraposição de uma concepção ascendente a uma concepção descendente da soberania conforme o poder supremo deriva do povo e se torna representativo ou deriva do príncipe e se transmite por delegação do superior para o inferior; c) a teoria moderna, conhecida como teoria de Maquiavel, nascida com o Estado moderno na forma das grandes monarquias, segundo a qual as formas históricas de governo são essencialmente duas: a monarquia e a república, e a antiga democracia nada mais é que uma forma de república (a outra é a aristocracia), onde se origina o intercâmbio característico do período pré-revolucionário entre ideais democráticos e ideais republicanos e o governo genuinamente popular é chamado, em vez de democracia, de república” (Bobbio, Matteucci & Pasquino, 1998, pp. 319-20).

JEAN PIERRE CHAUVIN é professor de Cultura e Literatura Brasileira da ECA/USP e pesquisador credenciado no Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP.

rios conduzem os trabalhos em prol da eleição, a quase totalidade dos cidadãos decide não exercer seu direito democrático², descumprindo o dever cívico de votar. Haverá grande proveito em ler esse romance, como entretenimento, mas também como pretexto para se rediscutir o comportamento dos Estados que se intitulam social-democráticos, a despeito de seus governos fazerem mais pelo lucro de grandes industriais, megaempresários e poderosos agronegociantes, que pelas pessoas tidas por pequenas, frágeis e carentes, que se veem cada vez menos assistidas, colocadas diante de becos institucionais, graças à manutenção do discurso e da lógica seletiva da crise³, amparada em estatísticas nem sempre precisas, tampouco sujeitas à comprovação. Talvez pudéssemos sintetizar o argumento central do *Ensaio sobre a lucidez* como: “a falácia do Estado de direito” ou, se o (e)lei-

torado preferir, “os limites da democracia representativa”⁴.

Não por acaso, a fábula começa com a queixa do digno e distinto “presidente da mesa de assembleia eleitoral número catorze” (Saramago, 2004, p. 9) sobre as condições atmosféricas daquele dia cívico: “Mau tempo para votar” (p. 9). Nas páginas seguintes, diferentes unidades de votação serão tão ou mais esvaziadas que a de número catorze. Inicialmente atribuída à chuva, a constrangedora debandada de votantes harmoniza provisoriamente os delegados dos três partidos em disputa, colocados em relativo acordo contra o alvitre adotado pelos (não) eleitores. No plano da expressão, o comedimento das palavras, combinado à conduta preciosista dos mesários, é reforçado por uma ritualística do poder, em rigorosa observação dos mínimos procedimentos legais e burocráticos:

“Constituiu-se a mesa, cada um no lugar que lhe competia, o presidente assinou o edital e ordenou ao secretário que fosse afixá-lo, como a lei determina, à porta do edifício, mas o mandado, dando prova de uma sensatez elementar, fez notar que o papel não se aguentaria na parede nem um minuto, em

2 “São Tomás de Aquino definiu democracia como poder popular, em que as pessoas comuns, por força dos números, governavam – oprimiam – os ricos; todo o povo agia como um tirano. Esse forte sentido de classe se manteve como o significado predominante até o final do S18 e começo do S19, e ainda tinha vigência na argumentação de meados do S19” (Williams, 2007, p. 126). “Na Idade Moderna a democracia pode ser vista como a atitude política que se opõe ao absolutismo: é representada segundo perspectiva liberal ou social. Na Idade Contemporânea a democracia apresenta-se como alternativa ao totalitarismo seja ideológico, seja tecnológico” (Abbagnano, 2007, p. 277).

3 “Chama-se Crise a um momento de ruptura no funcionamento de um sistema, a uma mudança qualitativa em sentido positivo ou em sentido negativo, a uma virada de improviso, algumas vezes até violenta e não prevista no módulo normal segundo o qual se desenvolvem as interações dentro do sistema em exame. As Crises são habitualmente caracterizadas por três elementos. Antes de tudo, pelo caráter de subtileza e por vezes de imprevisibilidade. Em segundo lugar, pela sua duração normalmente limitada. E, finalmente, pela sua incidência no funcionamento do sistema” (Bobbio, Matteucci & Pasquino, 1998, p. 303).

4 “Identificada a democracia propriamente dita sem outra especificação, com a democracia direta, que era o ideal do próprio Rousseau, foi-se afirmando, através dos escritores liberais, de Constant a Tocqueville e John Stuart Mill, a ideia de que a única forma de democracia compatível com o Estado liberal, isto é, com o Estado que reconhece e garante alguns direitos fundamentais, como são os direitos de liberdade de pensamento, de religião, de imprensa, de reunião etc., fosse a democracia representativa ou parlamentar, onde o dever de fazer leis diz respeito, não a todo o povo reunido em assembleia, mas a um corpo restrito de representantes eleitos por aqueles cidadãos a quem são reconhecidos direitos políticos” (Bobbio, Matteucci & Pasquino, 1998, pp. 323-4).

dois améns se lhe esborrataria a tinta, ao terceiro o levaria o vento. Coloque-o então dentro, aonde a chuva não o alcance, a lei é omissa neste particular, o importante é que o edital fique afixado e à vista” (p. 11)⁵.

A cena é tragicômica e diverte o leitor, colocado diante do que pode haver de tacanho e risível numa situação com personagens de diminuto quilate, mas que se arrogam sublime importância. No breve diálogo entre presidente e secretário da seção, transparece, além do *modus operandi* burocrático, a manutenção de cerrada hierarquia dos postos, o caráter autoritário do presidente (que ordena) e o recurso de que ele se vale ao evocar, de memória, os termos previstos na lei eleitoral (que omite), com vistas a sugerir melhor lugar onde afixar o edital. Nas páginas seguintes do romance, ficará evidente que, em sua mediocridade intelectual, esse subalterno está ética e intelectualmente posicionado bem acima do presidente e, também, dos delegados que representam os partidos da Direita, do Meio e da Esquerda.

Provavelmente isso explique a reação “indignada” do delegado do “p.d.d.” (Partido da Direita) à sugestão do referido secretário de que “não seria má ideia telefonar ao ministério a pedir informações sobre como está a decorrer o acto eleitoral aqui e no resto do país, ficaríamos a saber se este corte de energia cívica é geral” (p. 13). O fato é que as dissensões entre uns e outros por picuinhas reforçam, a todo instante, que as politicagens afetam tanto a micro

quanto a macropolítica. Visto em perspectiva ampliada, trata-se de um romance que defende atitudes contra o poder instituído, supondo que a postura do governo não resulta em efetiva melhoria das condições de vida dos cidadãos.

Transcorrida a jornada de trabalho, o temor dos mesários se confirma. Ao final do pleito, contabilizadas as cédulas dos poucos que saíram a votar, descobre-se que 75 por cento delas estavam em branco. Em acordo com o que reza a lei, o pleito eleitoral terá que ser refeito. “Que irá suceder quando a eleição for repetida, esta é a pergunta que todos vão fazendo em voz baixa, contida, segredada, para não despertar o dragão que dorme” (p. 26). Após reuniões do douto e alto escalão governamental, vem o primeiro anúncio, em disfarçada ameaça, do primeiro-ministro aos telespectadores – cena que evoca os autofalantes à porta do asilo em que foram despejados os cegos⁶ no *Ensaio sobre a cegueira*:

“O governo, acrescentou [o primeiro-ministro] dando ao semblante uma expressão de gravidade e acentuando com intenção as sílabas fortes, confia em que a população da capital, novamente chamada a votar, saberá exercer o seu dever cívico com a dignidade e o decoro com que sempre o fez no passado” (p. 27).

6 Lê-se no *Ensaio sobre a cegueira*: “O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles que a quem esta mensagem se dirige assumam, como cumpridores cidadãos que devem de ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando também que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional” (Saramago, 1995, p. 194).

5 Nas citações do romance, foi respeitada a ortografia utilizada pelo escritor.

Apesar do preparo do orador, suas palavras surtem efeito questionável. O segundo dia de pleito, solar e mais convidativo, não resultaria em melhor resultado. Temendo o pior, o governo já havia tomado providências, demonstrando cautela contra eventuais subversivos:

“Não havia uma fila, uma só entre as mais de quarenta espalhadas por toda a cidade, em que não se encontrassem um ou mais espias com a missão de escutar e gravar os comentários dos circunstantes, convencidas como estavam as autoridades policiais de que uma espera prolongada, tal como nos consultórios médicos acontece, leve a soltarem-se as línguas mais cedo ou mais tarde, fazendo aparecer à luz, nem que seja com uma simples meia palavra, as intenções secretas que animam o espírito dos eleitores” (p. 28).

Há uma mudança numérica. O novo pleito corre com aparente civilidade e ordem, o que tranquiliza o governo e coloca em relativo descanso as instituições repressivas. Entretanto, a despeito da elevada quantidade de eleitores, vem o novo resultado das urnas com 83 por cento dos votos em branco. No segundo comunicado oficial, o governo recrimina o novo “golpe brutal contra a normalidade democrática em que decorria a nossa vida pessoal e coletiva” (p. 35).

O que interpretaríamos como evento anecdótico, nos primeiros dois capítulos, passa a outro estágio no enunciado: o rigor do discurso autoritário reforça os modos estúpidos do desejo de reprimir os sediciosos. A terceira seção do romance se passa imediatamente após a “declaração do estado de exceção” pelo governo – embora o ministro

da Defesa, “um civil que não havia ido à tropa”, desejasse, em verdade, “um estado de sítio, dos autênticos, um estado de exceção na mais exacta acepção da palavra”⁷, a (re)agir feito “uma muralha em movimento capaz de isolar a sedição para logo a esmagar num fulminante contra-ataque” (p. 39).

Ensaio sobre a lucidez parece sugerir que, no meticuloso exercício do poder, o sadismo do governo e das autoridades policiais importa mais que a “reparação do dano”, como sugeriu Nietzsche em *Genealogia da moral* (2009). Em defesa do regime, trata-se de restituir a ordem, em tese, democrática. Recorde-se a engenhosa proposta do ministro do Interior, confidenciada com o primeiro-ministro:

“Sem entrar aqui em certos pormenores da operação, que, como facilmente se entenderá, constituem matéria reservada, digamos mesmo top secret, o plano elaborado pelo meu ministério assenta, nas suas linhas gerais, numa ampla e sistemática acção de infiltração entre a população, a cargo de agentes convenientemente preparados” (p. 40).

No âmbito da linguagem prolixa e das ações violentas, uns e outros se equivalem: muda apenas a proporção de seus atos e o alcance das decisões. Se o presidente da sessão eleitoral agia com respaldo na auto-

7 Lê-se no *Ensaio sobre a cegueira*: “O exército lamenta ter sido obrigado a reprimir pelas armas um movimento sedicioso responsável pela criação duma situação de risco iminente, da qual não teve culpa directa ou indirecta, e avisa que a partir de hoje os internados passarão a recolher a comida fora do edifício, ficando desde já prevenidos de que sofrerão as consequências no caso de se manifestar qualquer tentativa de alteração da ordem” (Saramago, 1995, p. 89).



ridade e poder de que fora investido pela função (ainda que pontual e temporária), o primeiro-ministro e seus colegas de ofício arquitetam tratativas para breçar a anormalidade sugerida pela conduta dos eleitores que votaram em branco. O léxico acusa o mal-estar provocado nos dirigentes: “[...] começou-se a notar que a palavra branco, como algo que se tivesse tornado obscuro ou malsoante, estava a deixar de ser utilizada” (p. 51).

Cumprido ressaltar que, se no *Ensaio sobre a cegueira*, os cegos lidavam com o mal branco, desta feita os cidadãos mais lúcidos respondem pelas cédulas vazias⁸. Seja como for, a cegueira dos habitantes e a obtusa visão das autoridades conduzem uns e outros ao Estado antidemocrático. “O grande equívoco deles, como a partir de agora se começará a ver melhor, foi terem votado em branco. Já que tinham querido limpeza, iriam tê-la” (p. 45). Para além das enérgicas palavras, as ações do governo tornam-se mais severas e explícitas, em nome da democracia, de Deus⁹

8 “Que extraordinário país este nosso, onde sucedem coisas nunca antes vistas em nenhuma outra parte do planeta. Não precisarei de lhe recordar, senhor presidente, que não foi esta a primeira vez. Precisamente a isso me estava a referir, meu caro primeiro-ministro, É evidente que não há a menor probabilidade de uma relação entre os dois acontecimentos, É evidente que não, a única coisa que têm em comum é a cor” (Saramago, 2004, p. 87).

9 Para Marcos Aparecido Lopes (2005, pp. 514-15), “[...] o próprio discurso e o modo como ele pretende dizer a realidade é solidário com esta imanência do sagrado, isto é, ao relativizar a verdade e sua validade na ideia de Deus, relativizo a pretensão de o meu discurso ser a última palavra e a síntese derradeira sobre determinado fato do passado. O que queremos dizer é que a negação da transcendência e dos poderes que ela representa, tal como a própria ideia de hierarquia, não se faz de um discurso em relação a um objeto, relação de exterioridade, mas afeta a própria organização deste discurso. Enfim, produz uma outra modalidade discursiva: a glosa da glosa”.

e da ordem: “Que deus vos acompanhe e guie na vossa sagrada missão para que o sol da concórdia volte a iluminar as consciências e a paz restitua à convivência dos nossos concidadãos a harmonia perdida” (p. 66). O próximo passo das autoridades é selecionar eleitores para o interrogatório sobre o voto que teriam depositado na urna.

A ação do governo é calculada¹⁰. Prevendo a reação dos familiares dos que se encontravam retidos para inquérito, “[o ministério] avisava as famílias de que não deveriam surpreender-se nem inquietar-se pela falta de notícias dos seus queridos ausentes, porquanto nesse mesmo silêncio, precisamente, estava a chave que poderia garantir a segurança pessoal deles” (p. 49). Não será preciso discorrer sobre a semelhança entre a precaução do governo e determinadas atitudes adotadas não somente em Portugal e Espanha, mas também nos países do Oriente Médio e da América Latina, bicados pela águia norte-americana, durante os períodos ditatoriais e de crise socioeconômica. No romance, a exemplo do que costuma suceder em regimes com feição totalitária, a situação do país não identificado se agravava:

“Tornara-se manifesta para todo o governo, com exceção dos ministros da justiça e da

cultura, seu quê duvidosos, a necessidade urgente de dar uma nova volta de aperto à tarraxa, tanto mais que a declaração do estado de exceção, de que tanto se esperava, não havia produzido qualquer efeito perceptível no sentido desejado, porquanto não tendo os cidadãos deste país o saudável costume de exigir o regular cumprimento dos direitos que a constituição lhes outorgava, era lógico, era mesmo natural que não tivessem chegado a dar-se conta de que lhos haviam suspenso” (p. 59).

A essa altura, talvez conviesse a este ensaísta sugerir que o Estado de exceção¹¹ age mais ou menos segundo os desígnios que costumam ser atribuídos a Deus, maiormente nos reinos ou repúblicas em que o suposto bem-estar metafísico tomou o lugar concreto do bem-estar social, a empregar palavreado nobilitante e bem-intencionado. Em acordo com Giorgio Agamben (2010, pp. 15-6):

“Se [...] a terminologia é o momento propriamente poético do pensamento, então as escolhas terminológicas nunca podem ser neutras. Nesse sentido, a escolha do termo ‘estado de exceção’ implica uma tomada de posição quanto à natureza do fenômeno [...] e à lógica mais adequada à sua compreensão. Se as noções de ‘estado de sítio’ e de ‘lei marcial’ exprimem uma conexão com o estado de guerra que historicamente foi decisiva e ainda está presente, revelam-se

10 Lê-se no *Ensaio sobre a cegueira*: “Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio” (Saramago, 1995, pp. 49-50).

11 “[...] a teoria política emprega a exceção como o paradigma de governo na contemporaneidade. Aqui se verifica o uso reiterado da expressão ‘estado de exceção permanente’, de modo a caracterizar a progressiva substituição da política por formas de controle social – *violence douce* ou violência física aberta” (Valim, 2017, p. 21).

todavia inadequadas para definir a estrutura do fenómeno e necessitam portanto das qualificações de ‘político’ ou ‘fictício’, também elas de certo modo enganadoras”.

No *Ensaio sobre a lucidez*, o contraste entre a mediocridade dos governantes e militares e o esperado bom senso dos leitores transparece nas constantes intervenções do narrador, que ora se distancia ironicamente, ora aciona uma poderosa lupa enunciativa, a sugerir a derrocada da metafísica, em paralelo com a balela da segurança pública: “[...] se é certo que o homem põe, deus dispõe, e têm sido poucas as ocasiões, nefastas quase todas, em que os dois, postos de acordo, dispuseram juntos” (pp. 78-9).

Como não estamos sob os desígnios de Deus, mas debaixo do olhar crítico do narrador saramaguiano, cumpre acompanhar com redobrada atenção os próximos passos da história. Com o recuo estratégico de governo e autoridades, transferindo a capital para outra cidade do país, o caos tem início. Os habitantes deixam de trabalhar. O protesto, antes relacionado ao processo eleitoral, contagia a *polis*. Sem perder a oportunidade de troçar sobre o comportamento dos jornais – mais ou menos alinhados com o governo –, o narrador lista dezenas de manchetes noticiosas, em que sobressaem os títulos mais sensacionalistas e piegas:

“[...] sentimentais, como A Capital Amanheceu Órfã, irônicos como A Castanha Rebentou Na Boca Dos Provocadores (...), pedagógicos como O Estado Dá Uma Lição À Capital Insurrecta, vingativos como Chegou A Hora Do Ajuste de Contas, proféticos como Tudo Será Diferente A Partir De Agora (...), bajuladores como A Dignidade

Do Presidente Desafia A Irresponsabilidade Da Capital” (Saramago, 2004, p. 99).

Habitado à cegueira e ao silêncio conformista de seus cidadãos, o governo, surpreendido com a resistência dos que votaram em branco, recorre a expedientes criminosos: chega a forjar uma greve entre os lixeiros, a que os votantes-em-branco respondem prontamente com a limpeza coletiva da cidade, na jornada seguinte. Três dias depois, seria a vez de os agentes da limpeza voltarem ao trabalho, contrariando o acordo de greve combinado com membros do governo, sob o argumento de que “os uniformes estavam em greve, não eles” (p. 104). Na dança entre ordem e desordem, greve de fachada e revolução, fato e manipulação, colabora uma música cujo ritmo oscila entre os tons de gracejo e de denúncia, adotados pelo narrador e pelos protagonistas da campanha pelo voto em branco.

A situação na capital ultrapassa o cúmulo, quando membros do governo começam a bater cabeça. O narrador se rejubila frente ao discurso do presidente da Câmara: “[...] usando as palavras do ministro do interior, alegra-nos verificar que [ele] viu a luz, não a que o dito ministro quer que os votantes da capital vejam, mas a que os ditos votantes em branco esperam que alguém comece a ver” (p. 110). Pouco antes de a história chegar à metade, aumentam os sinais de se concretizarem as predições de alguns funcionários do alto escalão governamental. Acontece um atentado no metrô, que faz 23 vítimas e provoca o pedido de demissão do presidente da Câmara. Chega a vez de os “brancos”, como os (não) eleitores passam a ser chamados, se retirarem do cenário bélico em que a cidade se transformara.

Enquanto isso, prosseguem os tenso diálogos de gabinete, a evidenciar a ridícula e pomposa hierarquia governamental. Num momento de grande inspiração, eis que o presidente da República sugere murar a cidade: “[...] é meu parecer que uma contenção que se pretenda total só poderá ser conseguida pela construção de um muro a toda volta da capital” (p. 167). Em meio ao acalorado debate sobre essas e outras medidas a tomar, o primeiro-ministro, em tréplica ao ministro da Defesa, sentencia: “há quatro anos estivemos cegos e agora digo que provavelmente cegos continuamos” (p. 171).

O diálogo entre *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* se evidencia a partir do décimo primeiro capítulo, graças ao intertexto facultado pela carta que um dos sete tipos que sobrevivera ao mal-branco (matéria do romance anterior) envia para o presidente da República, em que revela que a Mulher do Médico mantivera a visão, enquanto todos cegavam à sua volta naquela ocasião, transcorrida quatro anos antes. As suspeitas de governo e autoridades recaem justamente sobre o casal que vivenciara a cegueira branca.

O cerco se fecha, mas, em curiosa reviravolta, o Comissário encarregado de interrogar o casal acaba por inverter a sua percepção sobre os acontecimentos e pessoas envolvidas, o que o aproxima solidariamente dos revoltosos que votaram em branco e o leva à destituição do posto de investigador principal. Será ele a alertar a Mulher do Médico sobre os perigos imediatos que ela e seu marido corriam:

“Aprendi neste ofício que os que mandam não só não se detêm diante do que nós chamamos absurdos, como se servem deles

para entorpecer as consciências e aniquilar a razão. Que lhe parece que devemos fazer, Escondam-se, desapareçam, mas não o façam em casa dos vossos amigos” (p. 284).

Desse modo, o tom anedótico, que nos divertira em meio aos risíveis diálogos travados entre os membros do governo até a metade do romance, é gradativamente substituído pela tensão provocada pela ofensiva do governo ao casal, às páginas finais. Os leitores capazes de solidariedade lamentarão que a narrativa siga nessa direção. Parecer-lhes-á injusto que o Estado forje provas contra o Médico e sua esposa, especialmente por saber que “o homem da gravata azul com pintas brancas” (p. 318), protegido pelo anonimato, continuaria à espreita após disparar contra o ex-Comissário.

O casal, tornado fugitivo, não previra o habitual empenho dos jornais comprometidos com o governo. A história se encerra no vigésimo capítulo e tudo leva a crer que a relativa normalidade democrática¹² voltaria a reinar na capital de um país de devotos a Deus: justiceiros sequiosos por restabelecer a ordem, ainda que à custa

12 “Democracia era ainda um termo revolucionário ou no mínimo radical até meados do S19, e o desenvolvimento especializado de democracia representativa foi ao menos em parte uma reação consciente a esse entendimento, para além das razões práticas de alcance e continuidade. É a partir desse ponto da argumentação que se pode verificar a divergência entre os dois significados de democracia. Na tradição socialista, democracia ainda significava poder popular: um Estado no qual os interesses da maioria do povo eram preponderantes e exercidos e controlados na prática pela maioria. Na tradição liberal, democracia significava eleição aberta de representantes e certas condições (direitos democráticos, como liberdade de expressão) que mantinham o caráter aberto da eleição e da discussão política” (Williams, 2007, pp. 128-9).



das evidências forjadas pelo governo que, enfim, levava a termo a imagem de Estado-Providência.

Como soe acontecer, quando se lê Saramago, deixamos o plano ficcional com a impressão de que há muito mais para além da lógica supostamente reta e ordeira do Estado contra a ondulante desobediência civil. Porventura se possa afirmar que o romance desnuda o temor do governo diante de uma possível sublevação popular. A ideologia da crise adquire maior tónus conforme a perspectiva e a postura contrarrevolucionária das autoridades. No romance, isso se evidencia na desproporção entre o ato e a resistência dos que votaram em branco e a reação do Estado e dos militares.

Retomando o início da fábula, o problema passou a representar maior risco quando o governo constatou a existência de quantidade considerável de revoltosos e percebeu que a coesão do movimento residia na fidelidade e organicidade de seus militantes. Nesse caso, violência rima com prudência. Nesse sentido, o romance evoca inúmeros episódios, fora da ficção, em que a manutenção do *status quo* foi intencionalmente misturada às tintas da ordem à base dos fuzis. Como diz Herbert Marcuse (1973, pp. 11-2):

“A contrarrevolução é predominantemente preventiva e, no mundo ocidental, inteiramente preventiva. Aqui, não existe qualquer revolução recente a dismantelar nem nenhuma existe em gestação. E, no entanto, é o medo da revolução que gera o interesse comum e cria os vínculos entre as várias fases e formas da contrarrevolução. Esta percorre toda a gama desde a democracia parlamentar à ditadura declarada, passando pelo Estado policial”.

Num mundo pautado pelo crescente individualismo¹³ que caracteriza os tempos hipermodernos¹⁴, combinado à conformidade ou à resignação de grande parte dos sujeitos, as práticas solidárias são tachadas como travas ideológicas, ultrapassadas e inúteis, perante a lógica rasteira dos números e as supostas benesses de um sistema econômico crescentemente implacável, que promove a concentração de renda, vocífera contra o discurso da melhor distribuição de renda e repudia, violentamente, qualquer gesto em prol da maior coesão interpessoal e em favor da menor desigualdade social. Segundo Peter Sloterdijk (2016, p. 21):

“A massa não reunida e não reunível na sociedade pós-moderna não possui mais, por essa razão, um sentimento de corpo e espaço próprios; ela não se vê mais confluir e agir, não sente mais sua natureza pulsante; não produz mais um grito conjunto. Distancia-se cada vez mais da possibilidade de passar suas rotinas práticas e indolentes para um aguçamento revolucionário. Seu estado corresponde ao de um grupo gaseiforme,

cujas partículas oscilam cada uma por si em espaços próprios, com respectivas cargas próprias de força de desejo e negatividade pré-política, e cada uma por si resistindo diante dos receptores de programa, renovando a dedicação à tentativa solitária de elevar-se ou divertir-se”.

Bons livros podem resultar em proveitosos argumentos, expandindo os limites da ficção. Nesses tempos de *fake news* a estimular fingidas convicções e eleger desgovernos ao redor do globo, a leitura atenta de *Ensaio sobre a lucidez* poderia retirar a venda que persiste sobre milhões de concidadãos dos trópicos, que se orgulham de empreender em meio à miséria. Particularmente no Brasil e na Bolívia, as isenções tributárias e fiscais, combinadas ao desmedido poder concedido a determinadas igrejas que promovem estelionatos em nome da fé, sugerem o crescente flerte dos governos com a temível teocracia fundamentalista – insuflado por pseudofilósofos, protegido por drones e apoiado por um crescente exército de cínicos ou crédulos, com fetiche por armas de fogo.

Nesses e em outros casos, a prosa de José Saramago pode constituir advertência e ser empregada como poderoso antídoto. Supõe-se que a argumentação ágil e consistente de seus narradores e personagens incomode os sujeitos resignados e desestabilize os antidemocráticos, especialmente aqueles aferrados (honestamente ou desonestamente) à moral e ao dogma. Isso pode valer tanto para os discursos oportunistas do presente, quanto para o verbo escorado em mitologias e messianismos milenares, como desconfiava o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*: “Ainda que seja evidente o muito que de nuvem há em Juno, não é lícito, de todo, teimar em confundir

13 “De forma mais geral, permanecendo na ideologia dominante, o que caracteriza a história do Ocidente e define sua excelência e superioridade em relação às outras culturas seria a afirmação da dignidade autônoma do indivíduo e a consequente rejeição do organicismo ou essencialismo” (Losurdo, 2018, p. 264).

14 “O hiperindividualismo coincide não apenas com a internalização do modelo do *homo oeconomicus* que persegue a maximização de seus ganhos na maioria das esferas da vida (escola, sexualidade, procriação, religião, política, sindicalismo), mas também com desestruturação de antigas formas de regulação social dos comportamentos, junto a uma maré montante de patologias, distúrbios e excessos comportamentais. Por meio de suas operações técnicas de normatização técnica e desligação [sic] social, a era hipermoderna produz num só movimento a ordem e a desordem, a independência e a dependência subjetiva, a moderação e a imoderação” (Lipovetsky, 2004, p. 56).

com uma deusa grega o que não passa de uma vulgar massa de gotas de água pairando na atmosfera” (Saramago, 1995, p. 31).

Ensaio sobre a lucidez relembra a responsabilidade de enxergar, especialmente quando a solidariedade se tornou valor tão obsoleto quanto os *smartphones* da geração anterior. Embebidos de histeria, nanociência e biotecnologia, não estávamos seguros de que os homens de gravata azul, ideologia da ordem e mira certa houvessem partido; o fato é que estão a circular com vio-

lência, sadismo e desfaçatez, escorados no silêncio das autoridades e em consonância com o alheamento geral. Há meio século, Eric Hobsbawm (2015, p. 233) advertia: “As democracias parlamentares ocidentais não renunciaram, em geral, ao valor publicitário da glória militar. Não foi apenas a República de Weimar que elegeu o seu general mais eminente para a presidência”.

Que a cegueira não se repita e haja outras Mulheres do Médico entre nós¹⁵, a retirar a venda aos homens e aos santos.

15 Em artigo recente, Manuel Desviat (2019, p. 1) sugere: “O nós se torna um pronome perigoso, quando não se reduz a algumas poucas pessoas ou à comunhão dos estádios de futebol”.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª ed. Coord. e trad. Alfredo Bosi. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Miguel Freitas da Costa. Lisboa, Edições 70, 2010.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 11ª ed. Trad. Carmen C. Varriale; Gaetano Lo Mônaco; João Ferreira; Luís Guerreiro Pinto Cacais; Renzo Dini. Brasília, Editora da UnB, 1998.
- DESVIAT, Manuel. "(Neo)capitalismo e sofrimento psíquico", in *Revista Movimento*, 23/12/2019. Disponível em: https://movimentorevista.com.br/2019/12/neocapitalismo-e-sofrimento-psiquico/?fbclid=IwAR3sNwHplXwXEMhrpZYrF_70GmYsfC7D3V9no-udzeqB-JXvl5dallpRgfA. Acesso em: 2/1/2020.
- HOBBSAWM, Eric J. *Revolucionários: ensaios contemporâneos*. 5ª ed. Trad. João Carlos Vitor Garcia; Adelângela Saggioro Garcia. São Paulo, Paz e Terra, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo, Barcarolla, 2004.
- LOPES, Marcos Aparecido. *Rosário profano: hermenêutica e dialética em José Saramago*. Tese de doutorado. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 2005.
- LOSURDO, Domenico. *A linguagem do império: léxico da ideologia estadunidense*. 1ª reimp. Trad. Jaime A. Clasen. São Paulo, Boitempo, 2018.
- MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas – ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. 2ª ed. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo, Estação Liberdade, 2016.
- THOUREAU, Henry David. *A desobediência civil*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.
- TITÃS. "Polícia", in *Cabeça dinossauro*. São Paulo, WEA, 1986 [CD].
- VALIM, Rafael. *Estado de exceção: a forma jurídica do neoliberalismo*. 1ª reimp. São Paulo, Contracorrente, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave [um vocabulário de cultura e sociedade]*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo, Boitempo, 2007.



Quatro vezes com José Saramago

Marcello Rollemberg



resumo

Este artigo recupera a memória das vezes em que o autor esteve com o escritor José Saramago, como a visita à sua casa em Lisboa e uma entrevista sobre o livro *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Palavras-chave: Lisboa; José Saramago; *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

abstract

*This article reminds the opportunities when the author has been with the portuguese writer José Saramago, such as a visit to his home in Lisbon and an interview about his book *The gospel according to Jesus Christ*.*

Keywords: *Lisbon; José Saramago; The gospel according to Jesus Christ.*

D

e férias em julho de 1989, invertendo a mão dos navegantes lusitanos de quase cinco séculos antes, eu descobri Portugal. Mais precisamente, descobri Lisboa – e as belezas de Lisboa. Descobri a paz que dava caminhar à beira do Tejo, vi a imponente estátua de d. Pedro IV (nosso Pedro I) na Praça

do Rossio, ouvi pela primeira vez a voz onírica de Teresa Salgueiro (a alma do grupo Madredeus) enquanto perambulava pela livraria Vieira de Carvalho (outra descoberta), provei ginjinha em copo de chocolate. E conheci José Saramago.

Naquele verão lisboeta, de céu indecentemente azul, fui tentado a gastar os escudos que tinha na carteira (era fase pré-euro, importante lembrar) na Feira do Livro de Lisboa, à época instalada no Parque Eduardo VII. Enquanto vagava de estande em estande, aumentando o peso da sacola que levava, vi um senhor de óculos sentado

a uma mesa, cercado por alguns poucos leitores curiosos, distribuindo autógrafos de forma simpática, mas pouco efusiva. Ali estava José Saramago, já com 66 anos, quase derretendo sob o sol, cumprindo seu papel de autor.

Autor, diga-se, um tanto temporão, já que – depois de trabalhar em redações de jornais e fazer traduções – havia publicado seu primeiro livro de sucesso apenas nove anos antes. *Levantado do chão* abriu seu caminho para um reconhecimento que, apesar de tardio, não parou mais de crescer até chegar a níveis planetários. Até lhe dar um Nobel de Literatura, em 1998. Mas, àquela altura, nem aquele senhor sentado à mesa nem eu pensávamos nisso. Eu queria apenas apertar a mão de José Saramago, trocar algumas palavras aleatórias, estender-lhe meu exemplar de *O ano da morte de Ricardo Reis* (meu favorito até hoje) e ganhar meu autógrafo. Consegui.

MARCELLO ROLLEMBERG é jornalista, doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e editor de cultura do *Jornal da USP*.

Mal sabia que aquele seria o primeiro dos quatro encontros que eu teria com um dos mais afamados autores de língua portuguesa das últimas décadas. Depois daquele autógrafo, estive com Saramago pessoalmente mais duas vezes – apesar de uma, em finais dos anos 1990, não valer como “estar com ele”, já que éramos eu e centenas de pessoas apertados no auditório do Masp para uma palestra mais do que requisitada. E conversamos longamente por telefone, em uma outra oportunidade. Mas estou me adiantando. E digressiono. Vamos ajustar o foco. E saltar dois anos desde aquele primeiro encontro.

Em 1991, fui viver em Lisboa, como correspondente de duas revistas brasileiras e colaborar com quantas publicações portuguesas surgissem. Trabalhava no Palácio Foz, reduto dos jornalistas estrangeiros, na arborizada Avenida da Liberdade, cercado por máquinas de escrever, aparelhos de telex e uma única máquina de fax. Em tempos jurássicos, quando celulares, internet e redes sociais eram quimeras, era com isso que tínhamos que nos virar. Ah, sim: com telefones, também. Fixos. E foi depois de muito discar em um deles que achei meu santo graal literário: consegui o telefone da casa de José Saramago. A ideia era fazer uma entrevista com ele sobre Lisboa, tipo “a Lisboa de José Saramago”. Nada muito criativo, é verdade, mas que interessou a uma das revistas brasileiras.

Liguei. Esperei. Finalmente, a espanhola Pilar del Río – mulher de Saramago desde 1988 e sua tradutora, revisora e guardiã desde então – atendeu. Simpática, ouviu minha proposta. Passou para ele, que aceitou. Marcamos data e horário. E lá fui eu. Infelizmente, quase 30 anos



depois, a memória integral dessa nossa conversa *tête-à-tête* já me escapa – até porque a matéria para a tal revista nunca foi publicada, dando lugar a um anúncio empurrado goela abaixo pelo departamento de publicidade.

Mas lembro de algumas boas coisas. De como ele gostava de olhar o Tejo ao entardecer. De ir à Vieira de Carvalho – aquela que me apresentou Tereza Salgueiro – e à livraria Bertrand, no Chiado. Platitudes? Talvez. Mas era José Saramago falando e contando como gostava de flunar por Lisboa. Lembro do café trazido por Pilar. E de Saramago – a quem, respeitosamente, chamava de “senhor”. Alto, com sobranças quase como duas taturanas que os óculos grandes demais para seu rosto não conseguiam esconder, os cabelos grisalhos em quase alvoroço, a voz pausada e firme, com um certo tom irônico em determinadas frases. E como nos autógrafos de dois anos antes, simpático, mas sem ser efusivo e de poucos sorrisos. Talvez não pegasse bem para um comunista histórico ou fossem efeitos da alma melancólica lusitana, vai saber.

Conversamos por pouco mais de uma hora e, devo confessar, o começo da conversa fugiu completamente da pauta original. Porque uma coisa, assim que entrei no amplo apartamento do autor de *Jangada de pedra*, me chamou a atenção. Sua sala de estar estava lotada de... imagens de santos. De todos os tipos, tamanhos e cores. Santos para rivalizar com qualquer museu de arte sacra. Não resisti, e comecei minha entrevista justamente pelo fato, digamos, inusitado de um ateu confesso ter tantas imagens sacras em casa. A resposta foi direta: “O fato de ser ateu não me impede

de gostar de arte e de imagens de santos. Para mim, são peças artísticas que me cativam, sem ter nada a ver, necessariamente, com religião”.

Fui embora com aquela frase na cabeça. Nem fazia ideia de como ela me seria útil alguns meses depois.

Já no final de 1991, de volta ao Brasil e subeditor de cultura da hoje finada revista *IstoÉSenhor*, ganhei uma missão: entrevistar José Saramago, que acabara de lançar aquela que talvez seja sua obra mais polêmica: *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Além de resenhar o livro, Mino Carta – que dirigia a redação – queria que eu conversasse com o autor sobre um trabalho que havia chocado todo o catolicismo português.

Hoje, alguns detalhes sobre *O evangelho* são por demais conhecidos: por exemplo, de como o título surgiu para ele ao passar por uma banca de jornais em Sevilha e ter certeza de que havia lido o título de seu livro na manchete de um jornal pendurado. “Não acreditei no que havia lido. Não podia ser. Voltei à banca e não havia uma única palavra que me remetesse ao título do livro. Se eu não fosse míope, talvez esse livro nem existisse”, me disse ele na entrevista.

Outro fato ligado à obra polêmica diz respeito à sua mudança de Portugal. Em 1992, o governo lusitano decidiu que *O evangelho* não poderia ser apresentado como candidato do país ao Prêmio Literário Europeu por “ofender as crenças religiosas do povo português”. Desgostoso, Saramago acabou por aceitar uma proposta de Pilar e trocou a paisagem buliçosa de Lisboa pelo terreno quase lunar da ilha vulcânica de Lanzarote,

nas Ilhas Canárias. Mas isso é história, não a entrevista que fiz.

Naquela conversa, me lembrei dos santos na sala de estar, de como um comunista-ateu se envolvia com imagens e personagens religiosos. As respostas estão em duas perguntas que fiz a ele, e que consegui resgatar – graças a essa nada sacra internet:

Como o fato de ser ateu interferiu na construção do livro?

O meu ateísmo facilitou, e muito, na criação do *Evangelho*. Se fosse católico, teria que aceitar as versões bíblicas, sem me opor a nada. Como ateu, leio os Evan-

gelhos de um ponto de vista livre, como se fosse um grande livro de história. O meu ateísmo não é destrutivo, mas sim crítico.

Por que é que, sendo ateu, se ocupa tanto de Deus e religião cristã em sua obra?

Sou ateu, mas não sou tolo. A sociedade onde cresci e onde vivemos não se concebe sem Deus. Na arte, na linguagem, na cultura popular e erudita, a religião cristã está presente. Eu não creio em Deus. Mas se uma pessoa que está ao pé de mim acredita em Deus, então Deus existe para mim através da realidade que é essa pessoa.

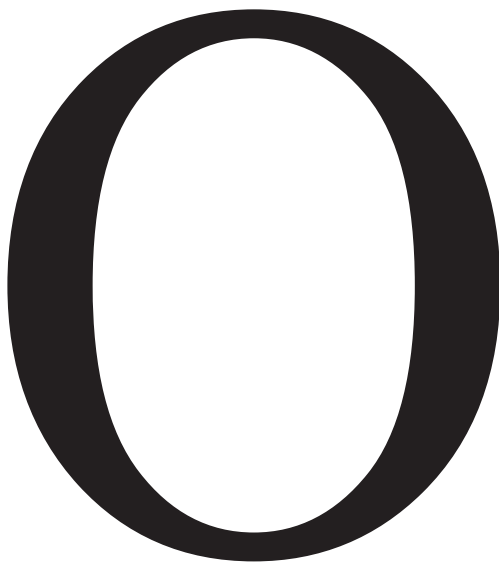
textos

O cinema entre o real e o imaginário

Rogério de Almeida

“Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo, que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida, são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música, visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.”

(Carlos Drummond de Andrade,
“Canto ao homem do povo Charles Chaplin”)



cinesta Raúl Ruiz (2000, p. 86) idealizou fazer um filme que giraria em torno de uma aposta entre Georges Méliès e os irmãos Lumière. Teriam de filmar *A volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne, a tempo de exibi-lo na Exposição Universal de 1900, em Paris. Para isso, teriam 80 dias de prazo. Como fariam seus filmes?

Este artigo resulta de auxílio à pesquisa concedido pela Fapesp, Projeto 19/00649-6.

ROGÉRIO DE ALMEIDA é professor associado da Faculdade de Educação da USP, coordenador do Lab_Arte e autor de, entre outros, *O imaginário trágico de Machado de Assis* (disponível no Portal de Livros Abertos da USP).

Os irmãos Lumière embarcariam com seu cinematógrafo em trens e navios e filmariam a viagem, enquanto Georges Méliès ficaria em Paris, valendo-se de todos os truques e efeitos especiais possíveis para recriar o mundo dentro do estúdio.

Embora o filme não tenha sido feito, a aposta em questão põe em evidência que o cinematógrafo, como foi batizado por seus criadores, poderia, desde o início, registrar regimes diferentes da realidade, um documental e outro ficcional.

O cinematógrafo dos Lumière botou fim à corrida tecnológica a que diversos inventores haviam se lançado para a criação de um dispositivo capaz de gravar e reproduzir imagens em movimento, passo inevitável depois da invenção da máquina fotográfica, décadas antes, embora nada nos impeça de supor, como fez Morin (2014), que o sonho do duplo já povoasse a mente de nossos ancestrais habitantes pré-históricos das cavernas, em cujas paredes pintavam não meras imagens, mas narrativas, organizadas temporalmente como sucessão de acontecimentos.

Os primeiros filmes rodados pelos irmãos Lumière estavam limitados ao registro de um minuto, gravados por uma câmera imóvel, sustentada por um tripé, e geralmente apontada para uma cena do cotidiano: a saída de operários da fábrica, o trem que chega à estação ou um jardineiro que tem problemas com a mangueira. Embora tenham sido filmados em grande profusão – há mais de 130 registros – e exibidos em feiras, circos e *vaudevilles*, não sem grande espanto e curiosidade da plateia, os criadores do cinematógrafo não acreditavam no futuro de sua invenção.

Por essa razão, recusaram-se a vender um exemplar para Georges Méliès, que, para realizar seus filmes, teve de adquirir na In-

glaterra o animatógrafo, aparelho semelhante desenvolvido por Robert Paul. Seus filmes incorporaram elementos do ilusionismo, por meio de trucagens, e das *féeries*, gênero teatral caracterizado pelo fantástico.

Tendo em vista as primeiras produções fílmicas, a partir das experiências dos Lumière e de Méliès, constata-se que o cinema, desde seus primórdios, assume dois modelos de fabricação e registro de imagens: o documental, cuja principal característica é reportar um *acontecimento* real, e o ficcional, que narra uma determinada história, real ou inventada, mas sobretudo *encenada*, ou seja, planejada, preparada, roteirizada antes da filmagem.

Esses dois modelos de cinema, o documental e o ficcional, remetem, por sua vez, a uma longa tradição cultural, cujo ápice remonta à Grécia Antiga, com Homero e Heródoto dividindo – apesar dos três séculos que os separam – a encarnação da ficção e da História. O primeiro, reunião dos *aedos* que o antecederam, organiza as experiências humanas em narrativas ficcionais, brotadas da imaginação, enquanto o segundo registra as ações humanas que *factualmente* teriam acontecido.

O que está em jogo nesse paralelo é o reconhecimento da oposição entre dois regimes de representação da realidade: um que seria verdadeiro e outro fabuloso; um que registra fatos reais e outro que inventa ficções. A verdade, de um lado; a fantasia, de outro. Ou, em termos mais filosóficos: num polo, a razão; no outro, a imaginação.

Embora sejam duas modalidades distintas de construção da realidade, as quais poderiam conviver em igual grau de *valorização* – no sentido de que *avaliam* a realidade e a ela conferem valor (Nietzsche, 1983; Deleuze, 1976) –, historicamente uma se sobrepõe à ou-

tra e reivindica para si a supremacia no trato com o real, desvalorizando as demais formas simbólicas de conhecimento (Cassirer, 1994).

A crítica ao modo como a racionalidade impõe-se na disputa pela hegemonia da verdade e, conseqüentemente, pela legitimidade das narrativas sobre a realidade difunde-se há um bom tempo, como nas críticas à razão instrumental ou à técnica, como nos questionamentos epistemológicos e paradigmáticos das ciências, como nas discussões pós-modernas etc. De certa forma, são desdobramentos do que Nietzsche (1983) detectou como niilismo, isto é, a desvalorização dos valores supremos, a morte de deus, a constatação da impossibilidade de responder racionalmente às perguntas “por quê?” e “para quê?”, que estão na base do nascimento da filosofia grega (Giacóia Junior, 2014). Essa crítica ao domínio da verdade pela razão (que engloba tanto investidas filosóficas quanto científicas) teve como estratégia de combate o iconoclasmo.

A iconoclastia estaria no cerne da história ocidental, de acordo com a perspectiva de Gilbert Durand (1994), como execração das imagens e, sobretudo, de seu caráter cognoscente, simbólico e hermenêutico. À imagem obstrui-se sua potencialidade de expressar conhecimentos para reduzi-la à aparição sensível – e, portanto, enganadora – da superfície. Enquanto a razão marchava imperiosa sobre o reino do inteligível, a imaginação chafurdava no caos informe das sensações.

Essa lógica iconoclasta pressupõe uma divisão hierárquica entre os domínios da realidade e da representação. A razão torna-se, então, o meio de validação da verdade, caminho único de acesso ao que é real. E ao proceder assim submete a imaginação a um papel secundário, que eventualmente,

sob certas condições, até pode *representar* a realidade, mas jamais seria real ou teria qualquer *autoridade* sobre o real. A imagem seria um índice de remissão ou, como se consolidou na tradição filosófica, a representação mental de um objeto ausente (Abbagnano, 2007).

Contra o iconoclasmo, o imaginário se ressignifica no século XX amparado por uma série de estudos, muitos deles vinculados ao Círculo de Eranos, que congregava pensadores como Rudolf Otto, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade e Gilbert Durand. Essa revalorização do imaginário o desloca do posto passivo de *representação* para a condição ativa de mediador. O imaginário, então, é o que *organiza* o real (Durand, 1997). O conhecimento da realidade deixa de ser a enunciação totalizante da verdade, operada pela razão, para se tornar a expressão figurativa de uma perspectiva, mediada pela interpretação.

Como perspectiva, o conhecimento se mostra parcial e dependente do ponto de vista – é o que define o perspectivismo nietzschiano: “*apenas* uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo” (Nietzsche, 1998, p. 109). Como expressão figurativa, assenta-se numa formulação que tem a imagem como base, cujo *a priori* é o sentido (ainda que de uma ausência de sentido). Como interpretação, requer uma hermenêutica, compreendida como uma estratégia filosófica que visa a compreender, traduzir o sentido de uma obra.

Voltando ao cinema, e mais especificamente às primeiras imagens em movimento produzidas por Louis e Auguste Lumière, o que se observa não é o registro imparcial e neutro da realidade, mas a organização premeditada do espaço, o controle do tem-

po e a perspectivação do olhar. É o que mostra Thierry Frémaux, em seu documentário *Lumière! A aventura começa* (2016), ao analisar as primeiras filmagens e constatar que os irmãos inventores preparavam as cenas antes de registrá-las. Por exemplo, o famoso *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895) não foi resultado de uma única tomada, mas de três, inclusive numa delas sai da fábrica também uma carroça; há também uma certa ordenação no modo como os operários saem, o que permite supor algum tipo de orientação para o registro da cena. *O regador regado*, do mesmo ano, é menos um registro documental que a encenação de uma *gag*, na qual um menino pisa na mangueira do jardineiro interrompendo o fluxo da água para depois, quando o regador olhar para a ponta da mangueira, molhá-lo. O que se observa é que o jardineiro, após apanhar o menino, retorna ao quadro para *castigá-lo* à frente dos espectadores. Em *O almoço do bebê* é evidente a composição da mesa e a encenação do casal, assim como em *Les forgerons* (1895), em que o “trabalhador” usa camisa branca e gravata e ao final da cena recebe uma bebida, em pleno “horário de trabalho”.

O que esses primeiros filmes mostram é a preocupação do cinematografista em compor a cena nos limites do quadro, organizando antecipadamente o espaço a ser filmado, do primeiro plano à profundidade de campo. Além disso, como o rolo só registrava algo em torno de 60 segundos, deduz-se que havia uma premeditação das ações de modo a caberem no tempo e, por fim, a escolha cuidadosa da perspectiva, do ponto de vista do lugar em que a câmera seria instalada. Portanto, as primeiras realidades captadas pelo cinematógrafo, por mais reais que pu-

dessem ser, nunca deixaram de expressar uma certa manipulação estética, nunca negligenciaram os efeitos que poderiam causar no espectador ou, em outras positivas, sempre compreenderam o caráter imaginário que dota de sentido a realidade.

A separação radical entre realidade e imaginário – matriz da oposição entre verdade e ficção – e sua consequente hierarquização dos saberes no domínio do que é real e verdadeiro não se sustenta mais no mundo contemporâneo. Nem religião, nem filosofia, nem ciência – tal como foram institucionalizadas – têm sua legitimidade assegurada. Não significa que desapareceram ou deixaram de ter relevância, mas que perderam e continuam perdendo território, ainda mais no cenário atual de avanço do niilismo, do negacionismo e da ampliação de circulação de mentiras, chamadas de *fake news*.

O problema não é apenas a cisão entre real e imaginário e sua definição de quais discursos estariam aptos a apresentar a verdade do mundo e quais se limitariam a fictícia ou ficcionalmente representá-lo, mas seus efeitos imprevistos, entre os quais a disseminação da mentira e a negação de fatos históricos ou dados científicos. O que se tornou patente é que as pretensas verdades, obtidas pelo uso da razão, como na filosofia e nas ciências, nunca deixaram de se manifestar como imaginário, pois é efetivamente o imaginário que organiza os discursos, sejam eles filosóficos, científicos, literários ou ficcionais. Embora sejam imaginários distintos, com normas particulares – por exemplo, a ciência para ser ciência depende de um imaginário metodológico, que envolve procedimentos, medições, validações, análises, provas, contraprovas etc. –, os discursos sobre o mundo, como formas simbólicas de

conhecimento (Cassirer, 1994), respondem a uma gramática, preservam regras, são jogos de linguagem (Wittgenstein, 1999). Como *textos* (urdidura de sentidos), manifestam-se em determinados contextos dados.

Assim, um conto, um romance, um filme ou uma peça de teatro não são mentira, mas se relacionam com o real – seja para expressá-lo ou iludi-lo – de maneira ficcional, por meio de um jogo simbólico que responde a um determinado imaginário. Já um tratado filosófico, uma teoria científica ou uma equação matemática também não são “a” verdade (isso não quer dizer que sejam mentira), relacionando-se com o real por meio de outras regras simbólicas, que envolvem, por exemplo, o conceito e a lógica, mas que não deixam de organizar imaginariamente o mundo concreto.

Isto posto, é preciso desfazer dois equívocos: o primeiro, que o real se opõe ao imaginário; e o segundo, que a verdade se opõe à ficção. O que se opõe ao real é a ilusão, do mesmo modo que é a mentira que se opõe à verdade. Para investigar essa questão e resgatar a importância do imaginário e da ficção no diálogo com o real, serão analisados os pares real-ilusão e verdade-mentira.

Sobre o real e a ilusão: embora seja muito difícil definir o que é o real, uma vez que o real escapa às tentativas de apreendê-lo por meio de enunciados, imagens, fórmulas, teorias, etc., podemos nos valer de uma aproximação provisória, mais geral, a partir dos estudos do filósofo Clément Rosset (1989, 2004, 2008), que trata o real como aquilo que não possui duplo, que é único, singular, ou mesmo idiota, no sentido grego do termo, “aquilo que é único”, insignificante, por não ter nenhum significado em si; portanto, o real é a dimensão da existência “que não é

interpretável”. Em uma palavra, “o real é” (cf. Almeida, 2019).

Já a ilusão é um mecanismo de proteção que impede justamente a compreensão do real. Na ilusão, não se nega o real em sua totalidade, mas se esconde sua parte desagradável, vira-se o rosto, olha-se para outro lugar, ignora-se o que foi percebido. A estratégia mais corrente da ilusão é valer-se do duplo. A noção de duplo “implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (Rosset, 1998, p. 24), isso porque o real não deixa de ser real, mas a ele é acrescida outra realidade, que ocupa seu lugar, ainda que de maneira ilusória. Desse modo, o mecanismo da ilusão opera não pela negação total do real, mas pela negação da parte desagradável, que é substituída por um duplo.

Matrix (1999), de The Wachowskis, é um bom exemplo. A nossa realidade é transformada num duplo da verdadeira realidade, que seria a de um mundo tenebroso em que as pessoas sobreviveriam acopladas a máquinas para fornecer energia. Assim, o mundo onde acreditamos viver não passaria de uma realidade virtual, projetada em nossos cérebros. A similitude com o modelo platônico do mundo das ideias em oposição ao mundo sensível, ou do mundo cristão com o reino dos céus e a vida terrena, não é fortuita, assim como a recente analogia entre *corpo-hardware* e *mente-software* não é estranha à concepção cartesiana de corpo como máquina em contraste com o espírito eterno.

Outro par a ser avaliado é o da verdade e mentira. Em primeiro lugar, é preciso não tomar a ilusão por mentira. A mentira é geralmente a inversão de um dado considerado verdadeiro e tem um uso intencional. Equivocar-se com uma informação não é

necessariamente mentir, pois para mentir é preciso saber a verdade e ocultá-la. O sujeito mentiroso tem em mente duas informações paralelas. A que ele sabe correta e a outra que ele coloca em seu lugar. Os detectores de mentira, embora não sejam confiáveis, captariam esse “excesso” de energia dispendido pelo corpo, que necessita simultaneamente pensar no que se diz e no que se oculta. Por isso, a mentira é intencional, enquanto o engano é involuntário.

Estabelecidas essas diferenças, podemos retornar ao imaginário para entender que ele se relaciona tanto com o real quanto com a ilusão. O imaginário pode, assim, produzir imagens, discursos, sentidos que afirmem o real, que confirmem a realidade do que existe, assim como também pode produzir imagens, discursos, sentidos que sejam ilusórios, que neguem a realidade ou sua parte desagradável. O imaginário responde tanto pelos fantasmas, monstros e pesadelos quanto pelos pensamentos, discursos e devaneios. Isso porque, de acordo com Cassirer (1994), o homem é um *animal symbolicum*, isto é, opera uma mediação simbólica no trato com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Assim, linguagem, ciência, religião e arte são formas simbólicas, mediações sem as quais não nos situaríamos no mundo.

O imaginário não é uma válvula de escape, uma fuga da vida, subterfúgio ou estratégia de evasão, mas modalidade de trato, de lida com o real, principalmente por meio de sua função eufemizadora. Para Gilbert Durand (1988, p. 121),

“a função da imaginação é antes de mais nada uma função de eufemização, não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte,

mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo”.

Por outras palavras, é a mesma constatação de George Steiner (2003, p. 14): “[...] só o homem, a princípio, possuiria os meios para alterar seu mundo recorrendo a cláusulas condicionais hipotéticas”. O imaginário põe em jogo as possibilidades: “e se fosse assim?”, “e se fizéssemos de outro modo?”, “e se olharmos por outra perspectiva?”.

Essas cláusulas condicionais hipotéticas nos lembram que o futuro, como tempo ainda não vivido, não é materialidade concreta, mas um efeito produzido pela linguagem, e mais especificamente pelo tempo verbal. Contudo se, como linguagem, o futuro depende da imaginação, a compreensão da linguagem como um todo depende cognitivamente de operações de tradução: “Entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução” (Steiner, 2005, p. 72). De modo mais geral, compreender é traduzir, não somente nos casos em que se verte de uma língua para outra, mas no interior da própria língua, quando *traduzimos* um termo por outro, ou ainda nos casos de tradução intersemiótica, em que interpretamos “signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 2003, p. 65) e vice-versa. É por isso que “leitura e interpretação são, em última análise, ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta” (Durand, 1998, p. 252).

O imaginário, portanto, não é mero reflexo da realidade, mas seu agente transformador, pois preconcebe objetos, arquiteturas, artes, técnicas, pensamentos, ideologias, interpretações, perspectivas, etc. Se o real

é o reino do “não interpretável”, da insignificância, do vácuo de sentidos, só poderíamos torná-lo pensável, compreensível, interpretável, recorrendo ao imaginário, à tradução desse impensável e indizível em uma imagem simbólica que, por sua redundância e repetição, nos situa nesse reino da singularidade intransponível.

Dessa maneira, a eufemização reforça justamente nossa dependência do imaginário para lidar com o real, de tal modo que não podemos, por ser completamente impossível, separar o real do imaginário. Eufemizar escapa, portanto, à dicotomia da verdade e da mentira, ou da realidade e da ilusão, para se estabelecer justamente no campo da ficção.

Não se pode confundir ficção com mentira. Embora os dicionários a tomem como um de seus sinônimos possíveis, não deveria haver essa opção, uma vez que a ficção não se relaciona nem com a mentira nem com a verdade, mas justamente com a realidade, seja para expressá-la ou eludi-la. Nesse sentido, a ficção funciona como os jogos de linguagem de Wittgenstein (1999), para quem os saberes e sujeitos estão inseridos em jogos que não possuem, por si só, fundamento, mas seguem caminhos imprevisíveis, estão abertos a transformações, ao contingencial, às pressões de outros jogos de linguagem.

Em outras palavras, as ficções articulam, projetam, expressam imaginários, funcionam como um jogo de faz de conta. As crianças, quando brincam de faz de conta, sabem exatamente como produzir ficções para lidar com a realidade. Assim, se uma criança assume o papel de professora e as outras de alunas, passarão a jogar com o imaginário da vida escolar, não para produzi-lo (reino da realidade) ou reproduzi-lo (reino da repetição), mas para expressá-lo, para eufe-

mizá-lo, quiçá para significá-lo ou mesmo compreendê-lo. Se nessa situação um adulto tentar se dirigir à criança pelo seu nome próprio, quebrando assim uma das regras do jogo, muito provavelmente a criança o corrigirá dizendo, sem sair da personagem, que ela é a professora. E se o adulto estiver disponível, é bem provável que seja incluído no jogo, talvez para exercer o papel de diretor da escola.

A ficção não quer nos enganar, como no caso da mentira, ocupando o lugar da verdade. Também não quer ser verdadeira, no sentido de uma versão única da realidade, mas promover uma mediação simbólica, organizar imaginariamente o real, ainda que de forma diferente daquela feita pelo pensamento. E isso porque a ficção envolve emoções e sentimentos, enfim, uma participação afetiva:

“Grande parte do valor do sonho, do devaneio e do faz de conta depende fundamentalmente de que a pessoa se considere a si própria como pertencendo a um mundo ficcional. É basicamente enfrentando certas situações, envolvendo-se em certas atividades, tendo ou expressando certos sentimentos, que um sonhador, ou alguém que devaneia ou brinca de faz de conta, entra em acordo com seus sentimentos de fato” (Walton, 2005, p. 136).

No caso de um filme de terror, por exemplo, o medo que o espectador sente diante da tela não é falso ou ilusório, mas também não é o mesmo medo que sentiria em uma situação real, pois se sabe a salvo. Assim, o medo é real, mas controlado, seguro, podendo ser experimentado livremente. É, portanto, um sentimento verdadeiro, mas experimentado por meio de uma situação *ficcional*.

A ficção, nessa perspectiva, articula real e imaginário. Como jogo de linguagem, como expressão simbólica, a ficção pode oferecer tanto um modo de proteção do real, por meio da ilusão, por exemplo, quanto meios de afirmá-lo. Mais que isso, a ficção pode borrar suas próprias fronteiras, pode arriscar-se ao blefe, pode subverter expectativas e propiciar experiências de compreensão e tradução da realidade. Vejamos como isso ocorre no cinema.

Swimming pool – na beira da piscina (2003)¹, de François Ozon, é um bom exemplo, porque o final desestabiliza os alicerces sobre os quais construímos a história. Sarah Morton (Charlotte Rampling) é uma famosa escritora de romances policiais que, cansada de repetir a mesma fórmula literária, decide se isolar na casa de campo de seu editor. Em dado momento, aparece uma bela jovem, que se identifica como filha do editor, Julie (Ludivine Sagnier), e ambas passam a dividir a casa. Certa noite, Julie leva Franck (Jean-Marie Lamour) para casa e se instaura um clima de sedução e ciúme. Apesar de mais velha que Julie, Sarah desperta a atenção de Franck e Julie se irrita. A escritora decide então se retirar. Da varanda de seu quarto, vê o casal à beira da piscina e, enciumada, vai dormir. Como Franck resiste às investidas da jovem, eles se desentendem e ela, num golpe de fúria, acerta sua cabeça e o mata. No dia seguinte, Sarah, ao descobrir o que havia acontecido, decide se aliar a Julie e usa toda sua experiência de romancista para ocultar o cadáver, livrando Julie de qualquer incriminação. A cena final é

reveladora: depois de um hiato de tempo, vemos Sarah na sala de seu editor, que lhe explica por que não havia gostado de seu manuscrito: não repetia a fórmula que a havia consagrado. A escritora diz que já esperava por essa resposta, razão pela qual publicara seu livro por outra editora. Tira um exemplar de sua bolsa e lhe entrega, sugerindo que o dê de presente à filha. Quando sai do escritório, esbarra numa jovem desconhecida: era a verdadeira Julie, filha de seu editor. É então que nos damos conta de que a Julie retratada no filme não era de fato a Julie da vida real. Somos dessa forma obrigados a reconsiderar toda a história que havíamos construído. O que havíamos assistido não era um acontecimento puramente real, mas a ficção imaginada por Sarah Morton. Entretanto, não era tudo ficção, já que de fato Sarah esteve na casa de campo, onde escrevera o romance.

O interessante dessa experiência estética é que ela nos convida a uma operação cognitiva (Bordwell, 1996) após o término do filme e não somente durante ele, como de costume. E ao rever o filme, ou repassá-lo mentalmente, nos damos conta de que realidade e ficção estão de tal modo entrelaçadas que é impossível separar uma da outra. Mas não é exatamente isso que ocorre na vida, em que somos confrontados por situações em que o real e o imaginário estão de tal forma imbricados que não há como cindi-los?

Do mesmo diretor, François Ozon, *Dentro da casa* (2012) apresenta o envolvimento de um professor com seu aluno, por meio de suas redações, que narram suas supostas incursões na casa de um colega de classe. As narrativas embaralham ficção e realidade, mas de um modo ainda mais complexo que no filme anterior, pois o professor passa a

1 Baseado em outro filme, *La piscine* (1969), de Jacques Deray, mas com final completamente diferente.

interferir na realidade a partir da ficção que lê. O filme não separa o que é real e ficção, pelo contrário, mostra com clareza como um e outro estão imbricados de maneira indissociável (Almeida, 2016). Aliás, este é um tema recorrente na filmografia de Ozon: *Sob a areia* (2000) mistura a realidade da morte do marido à ilusão de que ele segue vivo; *Frantz* (2016), refilmagem de *Não matarás* (1932), de Ernst Lubitsch, trata da ilusão dos pais que tomam por amigo o assassino de seu filho; *O amante duplo* (2017) explora os espelhamentos do duplo, ecoando de certa forma a vida dupla de Isabelle (Marine Vacht) em *Jovem e bela* (2013).

A pele de Vênus (2013), do diretor Roman Polanski, mistura realidade e ficção a partir da audição que um diretor de teatro faz com uma atriz para levar aos palcos uma adaptação do romance *A Vênus das peles*, de Sacher-Masoch. O que é interessante aqui é que as falas da peça se misturam às falas das personagens do filme, de tal modo que não sabemos se as personagens estão discutindo realmente ou apenas reproduzindo o texto da peça. Na verdade, as duas camadas – a realidade e a ficção – se sobrepõem, de modo que a atriz diz o que ela de fato quer dizer reproduzindo o texto da peça. Novamente, é impossível separar realidade de ficção.

Nenhum outro cineasta, no entanto, foi tão inventivo na defesa da ficção como modo de expressão da realidade como Abbas Kiarostami, que não só as embaralhou, como também aboliu a distinção entre ficção e documentário. Assim, em *Close up* (1990), assistimos à encenação ficcional de um caso real envolvendo o cineasta Mohsen Makhmalbaf, cuja identidade é usurpada por um golpista, que engana uma família inteira

com a promessa de realizar um filme. *E a vida continua* (1992) e *Através das oliveiras* (1994) retomam os efeitos do terremoto de Koker, no Irã, encenando e depois reencenando episódios reais.

Outro exemplo é o documentário brasileiro *Terra deu, terra come* (2010), de Rodrigo Siqueira, que registra o ritual de sepultamento de João Batista, de 120 anos, comandado por Pedro de Almeida, garimpeiro de 81 anos, um dos últimos conhecedores dos vissungos, as cantigas em dialeto banguela cantadas durante os rituais fúnebres. O término do ritual, entretanto, não coincide com o término do filme, que retorna ao ponto inicial do ritual, mas agora com outras tomadas, pelas quais observamos que *na realidade* não havia nenhum corpo sendo sepultado, mas uma tora de madeira que ocupara seu lugar. A tradição à qual o ritual se filia é em si verdadeira, mas não o que assistimos, puramente encenado. As referências poderiam se multiplicar com os falsos documentários como *Zelig* (1983), de Woody Allen, ou *Borat* (2006), de Larry Charles; ou mesmo com as simulações dos *shockumentarys* como *Mundo cane* (1962) ou *Faces da morte* (1979).

Para concluir, falta dizer que a ficção não se limita nem se reduz à expressão do real, mas também possibilita a intensificação da vida por meio da experiência estética. Retornando à epígrafe de Drummond, é o que acontece com os desgostosos que entraram no cinema para fugir da vida e terminaram por encontrá-la. O que fora pensado como *anestesia* tornou-se *estesia*. A arte de maneira geral e mais especificamente o cinema operam contemporaneamente um “contínuo exercício de desorientação” (Favaretto, 2015, p. 13) que interrompe os fluxos cotidianos e

abre janelas para realidades que vão muito além das experiências concretas a que estamos limitados. Disso resulta o caráter edu-

cativo do cinema, como “articulação entre o real que lhe ultrapassa e o interior de quem o vê” (Almeida, 2017, p. 14).

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Rogério de. “O processo de criação literária pensado pelo cinema de François Ozon: análise de dois filmes”, in Lúcia Leão (org.). *Processos do imaginário*. São Paulo, Képos, 2016.
- _____. “Cinema e educação: fundamentos e perspectivas”, in *Educação em Revista*, v. 33, 2017.
- _____. “O pensamento trágico de Clément Rosset”, in *Revista Trágica*, v. 12, n.1, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/27226/14839>.
- BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona/Buenos Aires/Cidade do México, Paidós, 1996.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1988.
- _____. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier, 1994.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- FAVARETTO, Celso. “O entrelugar da arte contemporânea”, in Marcelo Carvalho; Bruno Guimarães. *Estética e arte*. São Paulo, Anpof, 2015, pp. 9-23.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis, Vozes, 2014.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”, in *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 2003.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo, É Realizações, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____. *Genealogia da moral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- ROSSET, Clément. *A lógica do pior: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.
- _____. *Le réel: traité de l'idiotie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- RUIZ, Raúl. *Poética del cine*. Chile, Editorial Sudamericana, 2000.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Rio de Janeiro, Globo, 2003.
- _____. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba, Editora da UFPR, 2005.
- WALTON, Kendal. “Temores Fictícios”, in F. P. Ramos. *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo, Senac, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

Lima Barreto, Roberto Arlt, João Antônio e os trens suburbanos no Rio de Janeiro

Clara Avila Ornellas

N

a pesquisa de pós-doutorado em andamento “O Rio de Janeiro continua lindo”: Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio”, investiga-se, entre outros aspectos, como as visões desses escritores, em épocas diferentes, se aproximam ou se diferenciam sobre diversos aspectos da realidade do Rio de Janeiro. O tema do transporte férreo destinado aos moradores do subúrbio oferece um parâmetro dos olhares desses autores dirigidos a um tema comum, mas particularmente analisado por cada um

CLARA AVILA ORNELLAS é pós-doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP.

deles. Verifica-se que a origem de cada escritor – Lima carioca, Arlt argentino e Antônio paulistano – interfere na construção de suas percepções, configurando ângulos específicos de aproximação com o tema, subdivididos em: olhar “de dentro”, “de fora” e do “entreolhar”.

Para exemplificar essa assertiva, elege-se a questão do transporte ferroviário a partir dos seguintes textos: “A estação” (1921), de Lima Barreto, “Divagaciones y locomotoras de fantasía” (1930), de Roberto Arlt, e “Pingentes” (1975), de João Antônio. Todos versam sobre a questão do serviço de trens destinado aos habitantes dos subúrbios cariocas.

Na crônica “A estação”, observa-se que Barreto institui sua visão a partir do ponto de vista de um usuário frequente do transporte ferroviário suburbano. Assim sendo, evidenciam-se em suas colocações detalhamentos sobre assuntos, vestimentas, características físicas, além de considerações sobre a personalidade de transeuntes de uma estação suburbana. Logo, trata-se de abordagem efetivada por quem conhece e observa proximamente a realidade que é representada jornalisticamente, com traços literários, na crônica em questão. Ainda é necessário dizer que Lima não apenas vivenciou a realidade que representa, pois foi um morador de subúrbio na maior parte de sua vida.

Fato que comprova essa vivência próxima do tema por Barreto pode ser verificado, já no início da crônica, quando o seu narrador efetua considerações sobre a importância da estação ferroviária no subúrbio: “Na vida dos subúrbios, a estação da estrada de ferro representa um grande papel: é o centro, é o eixo dessa vida” (Barreto, 2004, p. 439).

Ressalta-se como em torno desse espaço o comércio suburbano se desenvolve, e não apenas isso, ele mantém-se como ponto de encontro para conversas e idílios amorosos.

O narrador atenta-se para uma proximidade entre o movimento das estações suburbanas e o do centro da cidade. Logo, depreende-se a vivacidade com que se descreve o comércio do subúrbio em torno da estação, que, ainda que tenha relações de semelhanças com o centro, conserva pequenos comércios tipicamente presentes em regiões afastadas, como é o caso da quitanda:

“De resto, é em torno da ‘estação’ que se aglomeram as principais casas de comércio do respectivo subúrbio. Nas suas proximidades, abrem-se os armazéns de comestíveis mais sortidos, os armarinhos, as farmácias, os açougues e – é preciso não esquecer – a característica e inolvidável quitanda” (p. 439).

Na sua apreensão dessa realidade, o narrador realiza ponderações acerca de estações mais afamadas entre os suburbanos. E o critério para assim serem julgadas, notadamente, refere-se à proximidade com a realidade do centro do Rio de Janeiro. Pode-se verificar que nessa descrição ascendem-se observações de semelhanças e particularidades entre centro e periferia que, ao mesmo tempo, generalizam e particularizam o espaço suburbano ao destacar características inerentes apenas ao entorno suburbano. Logo, depreende-se nesse tipo de abordagem um olhar que parte de alguém diretamente relacionado ao que observa, pois apenas “o olhar de dentro” permitiria captar os tipos presentes nessa paisagem e as pre-

ferências da população por determinadas casas comerciais.

“É o Méier o orgulho dos subúrbios e dos suburbanos. Tem confeitarias decentes, botequins frequentados; tem padarias que fabricam pães, estimados e procurados; tem dois cinemas, um dos quais funciona em casa edificada adrede; tem um circo-teatro, tosco, mas tem; tem casas de jogo patenteadas e garantidas pela virtude, nunca posta em dúvida, do Estado, e tem boêmios, um tanto de segunda mão; e outras perfeições urbanas, quer honestas, quer desonestas” (p. 439).

Salienta-se nessa enumeração o movimento de valorização da multiplicidade de opções comerciais e de diversão para o suburbano, que lembra o bulício do centro da cidade e, nesse contexto, não deixaria a desejar em termos de comodidade a quem está longe dos principais pontos frequentados pelos habitantes que moram nas zonas centrais. Ressalta-se, entretanto, que esse narrador não perde a oportunidade de tecer críticas, seja às condições de algumas atrações ou ao Estado, este sempre recorrentemente criticado nas crônicas barretianas.

Prosseguindo em seu intuito de registro da realidade em torno de estações de subúrbios, o narrador tece reflexões sobre as casas de moda que, geralmente, usam nomes de fausto, principalmente franceses, para atestar familiaridade com as famosas *maisons* do centro. Com evidente ironia, o narrador comenta sobre essa particularidade para ridicularizar a sempre tendência do brasileiro em copiar padrões de urbanidade não condizentes com a sua realidade:

“É de lamentar essa pobreza e essa falta na designação das nossas casas de mercancia. [...] Em geral, nós não inventamos os títulos das nossas casas comerciais, aliás, de coisa alguma.

As lojas de primeira ordem copiam os das grandes casas das primeiras cidades do mundo; e as dos arrabaldes e subúrbios, por sua vez, copiam os dísticos daquelas e acrescentam o nome da divisão da cidade em que se acham” (pp. 440-1).

O que poderia parecer, à primeira vista, elucubrações sem destino certo, a não ser tratar de amenidades relativas ao comércio suburbano, entretanto, se verticaliza em intenção concreta. Na verdade, realiza-se toda uma preparação para o tema central da crônica, a estação ferroviária. Dessa maneira, observa-se que, à semelhança de uma abordagem cinematográfica, o narrador parte do geral para o específico: do entorno abrangente para, na sequência, dar *close-up* na estação. Na sequência, verifica-se uma visão próxima e detalhada de alguns usuários que aguardam para tomar o trem. Apenas a título de exemplo, destaca-se a descrição de um dos passageiros para que se ateste a incursão do narrador na apreensão dos tipos frequentes em estações suburbanas.

“Aquele senhor gordo, que está ali, em pé, fora da cobertura da estação, estudando o ventre e balouçando o chapéu-de-sol, pendente das mãos cruzadas atrás das costas; aquele senhor conversa com aquele outro, esgalgado, ossudo, fardado de cáqui de algodão, com um boné escandalosamente agalado e um *pince-nez* de poeta romântico, naturalmente sobre coisas de vencimento. Vamos ouvi-lo” (pp. 441-2).

E, assim, na continuação da narrativa é dado destaque às conversas entre os usuários que tratam, geralmente, de queixas sobre salários, carestia, ou temas em que um se possa colocar em situação superior ao outro, pois não têm consciência da mediocridade comum que os une.

“Então, é de ver e ouvir as palestras e as opiniões daquela gente toda, sempre a lastimar-se de Deus e dos governos, gente em cuja mente a monotonia do ofício e as preocupações domésticas tiraram toda e qualquer manifestação de inteligência, de gosto e interesse espiritual, enfim, uma larga visão de mundo” (p. 441).

Em um primeiro momento, o que pode parecer desmerecimento dessa população revela a atenção do narrador quanto à necessidade desses usuários se atentarem à sua própria condição à margem da sociedade estabelecida do centro da cidade. Trata-se de um tema caro para Lima Barreto em diversos momentos de sua produção. Muitas vezes ele critica como a inconsciência que sustenta o comportamento e o imaginário dos suburbanos, que os leva a copiar padrões não condizentes à sua realidade, os afasta de alcançar mudanças efetivas em suas vidas, propiciando também a melhora dos espaços onde habitam.

Essa crônica apresenta outros temas importantes para se entender a produção barretiana, como a valorização desmedida ao título de doutor, o interesse das elites em ditarem padrões de comportamento àqueles que não têm condições de com elas interagirem efetivamente, a importância da falta de noção dos lugares sociais como meio de garantir a permanência da

exploração por parte do poder público, entre outros.

Coube apenas sinalizar aqui elementos gerais da crônica “A estação” para apreender e compreender a proximidade de Lima Barreto com a realidade dos subúrbios. O autor, declaradamente, não fala “de fora”, mas “de dentro” de uma realidade vivenciada proximamente. Ele conhece os tipos e os critica, mas não para ridicularizá-los tão somente e sim para atestar a necessidade de uma conscientização que os liberte da subjugação social a que estão fadados. E isso só pode ser compreendido pela ótica da identificação de um igual, ou seja, de um também morador do subúrbio. Caminho ao contrário do que Roberto Arlt fará ao focalizar uma estação de trem carioca, mas será que ambos os autores são realmente díspares em suas apreensões?

Em “Divagaciones y locomotoras de fantasía”, o escritor argentino descreve o que observa na estação Pedro II, uma das mais próximas ao centro da cidade. Como o próprio título da crônica indica, trata-se de uma abordagem sobre as locomotivas que servem aos moradores do subúrbio. Atenta-se para a primeira frase, a indicar o teor crítico que sustenta todo o texto: “*Aquí ni a las locomotoras las pudieron hacer serias, como corresponde a la severa petulancia de la ingeniería mecánica*” (Arlt, 2013, p. 87). Dessa maneira, observa-se que a sua apreensão do tema tem caráter de efetivo posicionamento crítico e causa desconforto o fato de o autor, no início da descrição de sua experiência, apontar para o odor incômodo que permeia o ambiente da estação, o cheiro de “negro suado”: “*Me dirigía a Leopoldina. Fui a tomar el tren a la estación Pedro II. De*

entrada, un tufo de negro sudado me da en las narices” (p. 87).

É interessante observar que o narrador deixa claro o lugar de onde partem suas considerações: “*Conste que no quiero hablar mal, me limito a reproducir casi fotográficamente lo que he visto*” (p. 87). Essa afirmação concede perspectiva ampla de análise ainda a ser explorada, mas é possível preliminarmente afirmar a importância dada pela voz narrativa à fotografia como meio mais eficaz e cabal de apreensão da realidade. Percebe-se a crença do narrador, bem como da sociedade da época (anos 1930), sobre o mito da verdade inerente à fotografia na captação imparcial daquilo que focaliza. Observa-se que a reprodução da imagem alça aura de sagrado, portanto, incontestável.

Ao realizar essa ponderação, o narrador delimita que suas considerações são verdades que podem ser habilmente comprovadas. Dessa maneira, seu olhar e sua escrita atêm-se à descrição real da qual se imbuí, pretensamente, a atividade jornalística. A partir dessa localização pontual, o narrador descreve detalhadamente sua experiência na estação. Ele deixa claro que viajará em um vagão de primeira classe, o que poderia sinalizar mais tranquilidade e conforto, contudo, há os pingentes: “*Llega el convoy y cuando usted recuerda, hay gente colgada de los estribos. Entonces se resigna a esperar el outro tren y examina la locomotora*” (p. 88).

Acredita-se que a sequência do texto, apesar de aparentemente sugerir uma visão fantástica, modaliza o sentido da crônica. O narrador descreve como as locomotivas, ainda que grandes e pesadas, sofrem com a precariedade de sua condição posto que,

às vezes, nem possuem cobertura, deixando à mostra: “[...] *los riñones, el vientre*” (p. 88). Os quais são descritos em detalhes para que, na sequência, o narrador realize uma espécie de simbiose entre a máquina pobremente exposta, configurando na verdade uma sucata, e os empregados responsáveis pelo seu funcionamento: “*¡Ah! El maquinista se confunde con el foguista y el foguista con el carbón, mas este suceso no tiene importancia. ¿Quién no es negro o casi negro, aquí?*” (p. 88).

O que poderia soar como posicionamento discriminatório, porém, deve ser visto com cautela. Considera-se aqui o uso de imagem simbólica a representar profundidade temática e crítica para além da superfície textual. Antes, porém, é necessário acompanhar as demais apreensões do narrador. Ele entra no vagão de primeira e, assim como no início do texto, destaca sentir um odor insuportável que o obriga a tapar o nariz. Não bastasse esse incômodo, o narrador alude às condições do vagão: “[...] *imagínese usted asientos de paja espachurrados, maderas que se aflojan...*”. Além disso, ele detecta a presença de “*Uma roña que da miedo en los coches de primera. En los de segunda, no digo oste ni moste. Hablo de los coches de primera*” (p. 89). Por fim, atenta-se ao fato de que não há nenhum tipo de campanha que avise sobre a partida do trem. Tão somente vale o olhar do maquinista para assegurar que não há mais passageiros para subir e, portanto, pode prosseguir.

Na sequência da viagem, o narrador realiza observação a respeito de uma interação entre as condições adversas do trem e a paisagem pobre dos subúrbios, o que configuraria a dupla condição de miséria:

da máquina com os suburbanos; dos suburbanos para com a máquina: “*Bajo el sol africano, este poblado de miseria, pedregoso, con calles que suben en escalinatas, con bananeros que se mecen a la orilla de acequias de agua podrida y tolderías de trapo, se acompaña perfectamente con la locomotora y los vagones de primera*” (p. 90). Ou seja, a paisagem e a máquina se combinam, igualando-se na visão da miséria em que vivem os suburbanos da então capital do Brasil. Dentro e fora do trem a miserabilidade é a mesma.

Considerando o exposto sobre a crônica de Lima Barreto, em uma visão apressada, poder-se-ia conjecturar que, contrariamente ao primeiro na demonstração da humanidade que povoa os subúrbios, Arlt estabelecerá um ponto de vista discriminatório em relação às regiões longínquas da cidade. Contudo, essa visão estaria equivocada ao se considerar o interesse do autor argentino em problematizar questões sociais em sua produção, fosse do Brasil ou de outros países representados em suas séries de *Aguafuertes*. Na verdade, Arlt emana uma indignação ou contraste aos seus leitores na Argentina, onde se vivia prosperidade financeira (o país era conhecido como “Suíça latino-americana”), que se refletia no sistema de transporte popular (sejam trens de subúrbio ou do metropolitano) em condições bem melhores e dignas.

Aventa-se aqui a ideia de o autor trabalhar com a imagem simbólica da máquina, bem como o odor de negros, dos vagões e das condições dos bancos para os passageiros, como meio para refletir sobre a contingência desumana em que sobrevive boa parte da população carioca. A pergunta sobre a indefinição entre a cor

do foguista e a do carvão permite deprender, por exemplo, um posicionamento crítico originado na pretensa libertação dos escravos. Eles teriam sido libertados de fato? As condições precárias dos trens e a paisagem de miséria dos subúrbios possibilitariam conceber que seres humanos podem viver nessas condições?

Em suma, pode-se verificar que, mesmo tendo enfoques diversos, Barreto e Arlt se aproximam na postura comum de denúncia e contestação da realidade por meio da observação de estações ferroviárias. O primeiro pela ótica da inconsciência social que compõe o imaginário dos suburbanos; o segundo pelo simbolismo de uma máquina portentosa, mas que na realidade brasileira funciona em condições de improviso, ou seja, de sucateamento. Tanto quanto o improviso e a precariedade compõem a vida dos habitantes dos subúrbios fluminenses. Ao mencionar sobre as vísceras da locomotiva, ele expõe em paralelo as entranhas do universo hostil destinado à maioria da população do Rio de Janeiro.

É justamente a questão do grande contingente populacional suburbano que fundamenta o texto “Pingentes”, de João Antônio. Mais de 40 anos depois de Arlt, o autor paulistano focaliza aspectos que demonstram a negligência do poder público frente ao problema do transporte ferroviário no Rio de Janeiro. Como o próprio título indica, a preocupação de seu narrador é apreender diferentes visões sobre o passageiro que viaja dependurado nos trens: “Passageiro da Central do Brasil só chega a notícias quando é pingente. E pingente morto, desastado ou causador de desastres. Fora disso, passageiro da Central não existe” (Antônio, 1975, p. 24).

Para buscar entender a razão da indiferença do poder público ante essa realidade, o narrador alude inicialmente a Lima Barreto citando a sua célebre frase “o subúrbio é o refúgio dos infelizes”, pertencente ao romance *Clara dos Anjos*. Logo, verifica-se o lugar de onde parte o olhar do escritor, que, assim como Barreto, busca observar a partir da realidade do suburbano. Contrariamente à visão divulgada pela imprensa, que considera o pingente como um problema distante e sem relação com o cotidiano da Zona Sul: “Curioso como sobre todo o problema falta uma ótica a Lima Barreto. Ou melhor, como seus intérpretes, repórteres, escribas ou responsáveis conseguem imediatamente enxergar tudo sob o ângulo de quem não é passageiro da Central e vê o desastre do lado de fora” (p. 25).

Dessa maneira, a proximidade barretiana com o tema parece retornar na narrativa de João Antônio, tanto é que ele remete ao escritor carioca. Contudo, seria possível realmente pensar em uma apreensão igual entre ambos os autores brasileiros? Naturalmente, não. Verifica-se que o ponto de vista do escritor paulistano, de fato, aproxima-se daquele observado em Barreto, mas é necessário atentar que são diferentes as suas abordagens assim como são diferentes os tempos em que viveram. Lima no início do século XX; João Antônio mais de 50 anos depois.

Por mais que o autor paulistano prime pela representação da realidade das classes marginalizadas, ao adentrar em um tema local do Rio de Janeiro, não há como validar sua experiência como idêntica à do autor carioca, que nasceu e viveu toda a sua vida na mesma cidade. Isto posto, não se quer aqui dizer que o fato de João Antônio

não ser carioca empobreceria sua apreensão temática. Pelo contrário, constata-se em sua captação um olhar solidário para com os sofrimentos dos usuários de trens: “Mais do que pobres, os passageiros da Central do Brasil parecem não apenas pingentes nos trens, mas pingentes da cidade, uma espécie, em quantidade e qualidade, de sobreviventes urbanos, sempre pendurados na cidade e nunca fixos, estabilizados ou tranquilos” (p. 25).

O narrador de Lima profere suas observações a partir de uma estação suburbana; João Antônio focaliza uma estação no centro do Rio de Janeiro, por isso pode-se constatar que suas considerações partem do lugar de um morador da zona sul carioca, alguém longe da movimentação cotidiana dos trens. Isso, porém, não lhe tira a contingência de buscar refletir a partir do lugar do outro. Tamanhas aderência e identificação são notáveis em excerto importante para se entender seu olhar direcionado solidariamente aos sofrimentos dos passageiros:

“Cascadura, seis da manhã. Vista de oito metros de altura, do alto do viaduto, a Estação Central do Brasil tem um aspecto sinistro, lembrando um campo de concentração em que se misturam a arames e ferros dos lados extremos dos trilhos dos trens, uma sujeira encardida nas plataformas, uma tristeza geral no apinhado de gente e correria de trabalhadores. Apesar desse movimento e desse rumor, um silêncio estranho, cortado apenas pelo barulho dos trens nos trilhos e dos autos sobre o viaduto” (p. 26).

O narrador assume a perspectiva distante para melhor entender o quadro que

se apresenta, algo não presente em Barreto e Arlt. Nesse distanciamento ele consegue conceber uma imagem correspondente, salvaguardadas as particularidades e pelo menos em parte, a alguns elementos relacionados às visões dos autores carioca e argentino. Por um lado, verifica-se a miséria atentada por Arlt; por outro, salienta-se a tristeza apontada por Barreto. Somadas a essas duas perspectivas, o escritor paulistano adiciona a condição amedrontadora e mecânica de uma população à mercê de melhores condições de transportes para os subúrbios. No silêncio similar a um campo de concentração grita a exclusão social em que não há distinção de nomes, gênero ou raça, mas apenas uma massa anônima, esmaecida de cores e transtornada. Portanto, sem identidade, sem lugar no centro do Rio de Janeiro.

E o lugar onde esse contingente subsiste, nota-se na captação de João Antônio, revela similaridade com o ponto de vista de Roberto Arlt, quando o narrador do escritor argentino não vê distinção entre a miséria dos trens e a paisagem suburbana. Observe-se a percepção de contiguidade no narrador do autor paulistano:

“[...] os trens lerdos e chacoalhando, a sessenta quilômetros por hora, mostram lá fora, pelas janelas de vidros quebrados, o Rio Zona Norte – de um lado e outro dos trilhos dos trens da Central, o casario imundo, encardido, descascado e as favelas, Salgueiro, Mangueira, Candelária, muitas, trepam nos morros” (p. 28).

Por último, resta destacar um recurso presente na narrativa de João Antônio que não aparece nas crônicas dos outros dois

escritores. Trata-se do uso de dados estatísticos para melhor quantificar ao seu leitor as distinções entre o espaço da sociedade legalizada e os espaços destinados à população suburbana e, novamente, verifica-se a referência ao nome de Lima Barreto:

“Tudo para a Zona Sul, o lado rico da cidade. Um dado – enquanto do lado de lá do Túnel Novo, entre Copacabana e Leblon, vivem cerca de quinhentas mil pessoas, na Zona Norte e na Grande Rio estão os que restam: cerca de três milhões e quinhentas mil. Exatamente aquelas pessoas a que os escribas e intérpretes agora chamam brilhantemente de povo-meu-povo. Lima não era brilhoso, nem eloquente e os chamava de infelizes” (p. 29).

O breve percurso realizado permite estabelecer algumas considerações. Em primeiro lugar, constata-se que nada mudou, melhor dizendo, só piorou. Em mais de 50 anos, três diferentes escritores, pertencentes a lugares particulares, ao atentarem para a questão do transporte ferroviário do Rio de Janeiro destinado aos subúrbios, cada um à sua maneira e na individualidade de suas escritas, revelaram aspectos de uma realidade perversa que soma para muito além da precariedade dos trens. Inclusive ao se considerar também as primeiras décadas do século XXI.

Se há convergências, entretanto, há particularidades que denunciam os diferentes lugares de onde partem as considerações de cada autor. Observou-se em Lima Barreto uma visão solidária e meticulosa do entorno da estação suburbana por ele focalizada e a sua capacidade de representação social, humana e criticamente detalhada dos usuá-

rios dos trens. Atesta-se que essa apreensão coaduna-se com a perspectiva de um usuário do transporte suburbano e de um morador de subúrbio, pois a riqueza de detalhes e conjecturas a respeito das personagens dificilmente poderia ser realizada por alguém distante daquela realidade.

Por sua vez, Roberto Arlt, argentino que pouco tempo ficou no país, empreende considerações sobre a realidade que observa de modo muito diferente do enfoque barretiano ao partir da locomotiva para tecer sua crítica social. Os elementos que compõem as suas reflexões não possuem relações com a perspectiva do autor carioca para além da eleição temática comum. Contudo, ambos os autores coincidem no posicionamento contra um estado de coisas que oprime milhares de pessoas, seja pelas péssimas condições dos trens em Arlt, seja pela inconsciência social a reger a mentalidade do suburbano em busca de copiar modelos de comportamento não condizentes à sua realidade, conforme a crônica de Lima Barreto.

O “olhar de fora” do escritor argentino não o impede de perscrutar a condição opressora destinada aos trabalhadores brasileiros. É interessante inferir que dificilmente a questão do mau cheiro que permeia a estação e o trem, bem como as reflexões que antropomorfizam a locomotiva, seriam desenvolvidas por Barreto ou Antônio. Assim, a percepção de estrangeiro soma para se pensar sobre o tema elegido pelos três escritores de tempos, espaços e formações estéticas diferentes.

Pode-se pensar o texto de João Antônio como um “entreolhar” que sistematiza aspectos já contemplados nas narrativas de Arlt e Barreto e a eles soma outros elementos não vislumbrados ou trabalhados pelos

dois autores. O tempo do escritor paulistano é outro, mas o tempo das dificuldades de transporte para os suburbanos é o mesmo. Torna-se, assim, factível se pensar na atemporalidade de seus textos que, ao mesmo tempo, se diferenciam e se complementam. João Antônio olha textualmente para a visão de Barreto ao citá-lo de modo explícito em seu texto. Da mesma maneira, observou-se que seu olhar também se cruza com o de Arlt na interação entre trens depredados e a paisagem suburbana.

Diante do exposto, pode-se aventar que aos “infelizes do subúrbio” e ao “*poblado de miseria*” o escritor paulistano acrescenta o horror do “campo de concentração”. Verifica-se que as três imagens se relacionam e criam a perspectiva de um moto-perpétuo de sofrimento independente da passagem do tempo. Logo, evidencia-se que, provavelmente, o Rio de Janeiro nunca foi completamente lindo para os três escritores. E muito menos para a população suburbana.

Ainda mais, há que se ressaltar a captação por Arlt e Antônio sobre a presença frequente de pingentes¹, passageiros dependurados nos vagões, que parece configurar imagetivamente toda a condição adversa enfrentada pela população suburbana em busca da sobrevivência. Se em “A estação” Lima Barreto não faz menção a pingentes, em outros momentos de sua produção localiza-se esse tipo de referência, como

1 É interessante notar que João Antônio utiliza o termo “pingente” para configurar também a sua imagem de Lima Barreto como escritor não reconhecido por seus méritos de crítica social e de verve literária. A título de exemplo, cita-se a sua obra *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (Civilização Brasileira, 1977).

ocorre em *Clara dos Anjos*². A imagem do que representa o pingente na realidade dos trens suburbanos, improviso, luta, perigo e precariedade de milhares de vidas, registra de forma contundente seres em busca de

um lugar, e para sempre sem rumo certo, tanto na topografia urbana quanto na sociedade brasileira. Seja no início dos anos 1920, seja no final da segunda década do século XXI.

BIBLIOGRAFIA

ANTÔNIO, João. "Pingentes", in *Malhação do judas carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

ARLT, Roberto. "Divagaciones y locomotoras de fantasía", in *Aguafuertes cariocas: crônicas inéditas desde Rio de Janeiro*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.

BARRETO, Lima. "A estação", in *Toda crônica: Lima Barreto*. Apresentação e notas de Beatriz Resende. Rio de Janeiro, Agir, 2004, vols. I (1890-1919) e II (1919-1922).

_____. *Clara dos Anjos*. São Paulo, Brasiliense, 1956.

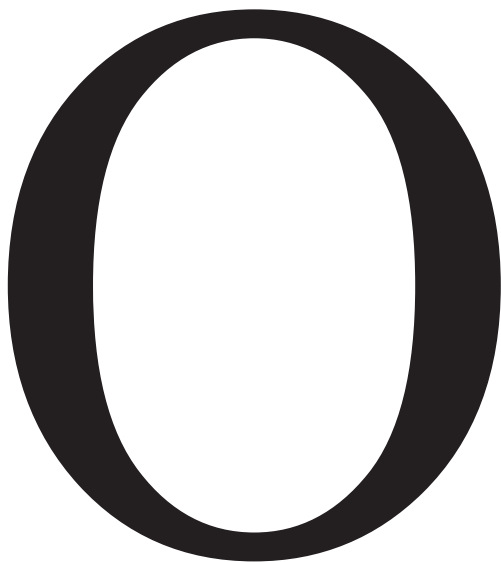
2 "Nessas horas, as estações se enchem, e o trem desce cheio. Mais cheios, porém, descem os que vêm do limite do Distrito com o Estado do Rio. Esses são os expressos. Há gente por toda a parte. O interior dos carros está apinhado e os vãos entre eles como que trazem quase a metade da lotação de um deles. Muitos

viajam com um pé num carro e o outro no imediato, agarrando-se com as mãos às grades das plataformas. Outros descem para a cidade sentados na escada de acesso para o interior do vagão; e alguns, mais ousados, dependurados no corrimão de ferro, com um único pé no estribo do veículo" (Barreto, 1956, p. 119).

Histórias e cosmologia indígenas no *Popol vuh*, livro maia-quiché

Eduardo Natalino dos Santos

A LONGA HISTÓRIA DOS POVOS MAIAS



s cerca de 6 milhões de indígenas maias que atualmente vivem no sudeste do México – estados de Chiapas, Tabasco, Campeche, Iucatã e Quintana Roo –, em Belize, na Guatemala e nas porções oeste de Honduras e El Salvador são os descendentes e atuais construtores de uma cultura e de tradições de pensamento que podem ser estudadas ao longo dos últimos 3 mil anos, pelo menos. Nessa longa trajetória, as famosas cidades maias do período clássico (século II ao IX), como Tikal, Palenque e Yaxchilán, marcam

EDUARDO NATALINO DOS SANTOS

é professor de História da América Pré-Hispânica e História Indígena Colonial do Departamento de História da FFLCH/USP.



Mapa da região maia, com as divisões entre terras baixas do norte, terras baixas do sul, terras altas de Chiapas e Guatemala

apenas uma de suas fases históricas, caracterizada pela acentuada ascensão de poderosas elites governantes e guerreiras, as quais, em constante disputa pela grandiosidade de suas cidades e domínios tributários, contribuíram para o estabelecimento de fortes tensões políticas entre as mais de 30 capitais maias e entre essas capitais e as centenas de cidades ou vilas sujeitas a elas.

Antes dessas cidades monumentais do período clássico, milhares de comunidades maias com organizações sociopolíticas menos hierárquicas e edificações menos monumentais já se distribuía na região que mencionamos de início, principalmente na região sul da atual Guatemala. Foi em meados desse milênio que algumas dessas comunidades optaram pela constituição de cidades monumentais, como Izapa e El Mirador, uma das maiores cidades do mundo em seu tempo. Esse processo resultou na

tributação e na ingerência política sobre as comunidades menos hierárquicas e monumentais, fazendo que, muitas delas, também passassem a se associar e a constituir cidades de grande porte para garantirem alguma autonomia política ou mesmo para competirem de modo mais simétrico com as grandes cidades. Essa disseminação de organizações sociopolíticas hierárquicas, de monumentalidade e de conflitos por tributos caracterizou a história maia no período clássico e, certamente, acentuou a tensão entre elites e população comum, o que teve um papel relevante no declínio e queda de centenas de cidades maias que haviam se desenvolvido nas terras baixas do centro e sul, as quais foram destruídas ou simplesmente abandonadas a partir do século IX.

A etapa seguinte da história maia, ou seja, o período pós-clássico (século IX ao XVI), foi marcada por amplas migrações

que partiram das antigas cidades decaídas, destruídas ou abandonadas e se dirigiram para o norte ou para o sul, transformando o norte da península do Iucatã e as terras altas de Chiapas e Guatemala nas principais áreas de emergência de novas cidades e confederações ou de ressurgimento de antigas. Algumas novas capitais maias procuraram e conseguiram ocupar o papel de suas predecessoras do período clássico, como Chichén Itzá ou Uxmal, sem, no entanto, obterem um êxito muito duradouro, pois também foram abandonadas ainda em meados do período pós-clássico. Ao final desse período, isto é, no início do século XVI, quando os espanhóis chegaram à região maia, vindos do altiplano central mexicano ou das ilhas do Caribe, predominavam as confederações políticas de menor porte, alcance regional e expressão monumental, nas quais as vilas e cidades principais cobravam tributos e mantinham alguma precedência política sobre comunidades menos poderosas.

Esse é, em linhas muito gerais, o mundo maia que entrou em contato, confronto e conversação com os cristãos espanhóis, que passaram a chegar às terras baixas do norte, no Iucatã, a partir de 1511, e às terras altas de Chiapas e Guatemala a partir de 1524, onde os maias-quichés, produtores do *Popol vuh*, eram uma das principais forças políticas desde sua capital, a cidade de Gumarcaah ou Uxatlán. Enquanto no altiplano central mexicano uma ampla coalizão formada por cerca de 50 cidades indígenas e por espanhóis derrotou os astecas em 1521 e gerou uma mudança política que contava com abrangente apoio local, na região maia, as alianças conquistadoras entre indígenas e espanhóis deflagraram guerras muito mais pulverizadas e longas contra as modestas

confederações maias. Além disso, os resultados das eventuais vitórias de espanhóis e aliados indígenas, como a que se deu sobre os quichés, se mantiveram restritos a pequenas regiões por décadas e abrangiam conjuntos bastante limitados de comunidades maias, as quais, ademais, percebiam essa reordenação política como ilegítima e, frequentemente, se rebelavam contra ela.

Desse modo, o início do período colonial na região maia é marcado por um alto índice de conflitos bélicos com os cristãos, especialmente nas imediações do Lago Atitlán, onde viviam os maias-quichés que produziram o *Popol vuh*, e no norte da península do Iucatã. Com exceção dessas duas pequenas áreas, no restante da região maia predominavam as comunidades e confederações relativamente autônomas, ou que mantinham contatos seletivos com as vilas dominadas pelos espanhóis e aliados indígenas, isto é, em toda porção territorial ao norte da região do Lago Atitlán e de Gumarcaah, onde os maias-quichés haviam sido derrotados, e em toda a área das terras baixas do centro e sul – essa região havia sido dominada pelas cidades monumentais do período clássico e agora era ocupada pelo maias-itzaes, que migraram desde o norte da península, fugindo dos domínios espanhóis, e fundaram uma nova confederação ao sul, que se manteve autônoma frente aos poderes coloniais espanhóis até 1697.

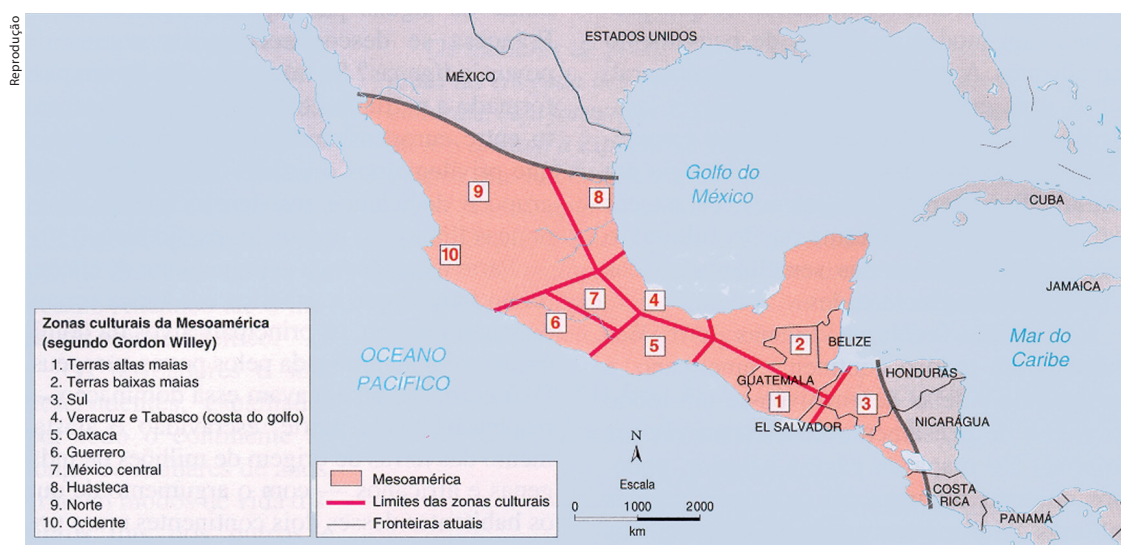
A PRODUÇÃO E OS USOS DO *POPOL VUH*

O *Popol vuh* nos apresenta uma instigante narrativa com a perspectiva dos maias-quichés de meados do século XVI sobre a

longa e movimentada história que esboçamos acima. Sua narrativa foi produzida com base em livros e registros anteriores, os quais, por sua vez, derivavam de tradições de pensamento e sistemas de escritura e calendários próprios e com pelo menos dois milênios de existência. Como mencionamos, desde o período pré-clássico, algumas comunidades maias passaram a adotar formas de organização sociopolíticas mais hierárquicas e com forte expressão monumental, as quais atestam suas relações com outras macroetnias ameríndias, que haviam começado a empreender esse caminho antes, como os zapotecas, da região do istmo de Tehuantepec e leste do atual estado mexicano de Oaxaca. Na região do istmo de Tehuantepec, durante o I milênio a.C., se consolidaram alguns sistemas e tradições que marcariam o repertório cultural não apenas de zapotecas e maias, mas também de outras macroetnias indígenas, como os nahuas, e que, além disso, se tornariam bastante disseminadas e presentes no milênio seguinte e em uma área ainda mais ampla, que tem sido chamada de Mesoamérica. Es-

tamos nos referindo à monumentalidade que mencionamos antes, mas também a certo sistema de calendário e a sistemas aparentados de escritura pictográfica, que foram empregados em toda essa macrorregião cultural até o período colonial, época em que o alfabeto latino passou a ser paulatinamente adotado pelos povos indígenas mesoamericanos.

Mais do que apenas uma forma de contar o tempo e de registrar informações, os sistemas de calendário e de escritura eram conjuntos de princípios interdependentes que geravam um modo de pensar, de se relacionar e de representar o mundo que hoje chamamos de natural e social, ou seja, eram um modo de produzi-lo. Nesse sentido, contar o tempo por meio de períodos de 13 ou 20 dias, de nove noites, de anos de 260, 360 e 365 dias, e de conjuntos de 52 anos e seus múltiplos, os quais formavam períodos que abrangiam dezenas de milhares de anos ou mesmo milhões de anos em alguns casos, não era apenas uma forma de quantificar matematicamente o transcurso do tempo, mas era principalmente um modo de pensar sobre os atributos e



Mapa da Mesoamérica. Adaptado de: G. Duby (dir.), *Atlas historique Larousse* (Paris, 1987)

qualidades do tempo e, com isso, compreender os eventos pretéritos, presentes e futuros. No mesmo sentido, produzir registros escritos sobre lápides de pedra, paredes, cerâmicas, papéis ou peles de animais empregando glifos fonéticos e ideográficos em conjunção com imagens figurativas não significava apenas registrar conteúdos que seriam reabilitados depois por um leitor, mas significava criar um mundo, dar face, corpo e existência aos entes, eventos e conceitos que habitariam esses registros escritos e pintados.

Entre esses registros, estavam manuscritos conhecidos atualmente como códices mesoamericanos. Os códices eram registros pictoglíficos portáteis e de produção e uso típicos das elites da Mesoamérica desde pelo menos o I milênio a.C. Eram confeccionados com papel amate ou papel *maguey* – produzidos a partir da casca interna de um tipo de figueira e das fibras de cactos da família do agave, respectivamente –, ou com peles de animais, principalmente de veados. As folhas ou lâminas de peles eram coladas e dispostas de modo a formarem longas faixas

ou tiras, que eram dobradas como biombos e resultavam, quando dobradas, em formatos quadrangulares ou retangulares. Fossem de papel ou de pele de animais, essas bandas ou tiras recebiam uma fina camada de estuque branco para uniformizar a superfície e prepará-la para a pintura dos glifos fonéticos e ideográficos e das imagens, sempre delimitados com traços negros, que compunham as formas que seriam preenchidas de cores, com certa predominância de tons vermelhos. Essas composições pintadas-escritas poderiam ocupar apenas um ou os dois lados do manuscrito e eram realizadas por especialistas no sistema escriturário e pictórico, que trabalhavam em conjunto com sábios e governantes das elites dirigentes. Os escritores do *Popol vuh* afirmam que sua narrativa em maia-quiché e que emprega o alfabeto latino fundamenta-se em leituras e consultas desses antigos códices pictoglíficos, semelhantes aos raros códices maias pré-hispânicos que nos chegaram e que procedem das terras baixas do Iucatã: o *Códice de Dresden*, o *Códice Paris* e o *Códice Madri*. Essas tradições

Imagem do
Código Madri aberto,
em formato de biombo



pré-hispânicas de pensamento e escrita estão fortemente presentes no *Popol vuh*, cujo emprego do alfabeto latino deve-se às guerras, conflitos e negociações entre quichés e espanhóis. Vejamos como isso ocorreu.

Os quichés e outros povos maias das terras altas de Chiapas e Guatemala, como rabinales e cakchiqueles, mantinham intercâmbios comerciais e diplomáticos com os indígenas nahuas do centro do México, como os astecas, por exemplo. Assim, logo após a derrota dos astecas, em 1521, uma expedição de conquista formada por tlaxcaltecas, espanhóis e também astecas partiu do centro do México, seguiu rotas e caminhos indígenas bastante conhecidos e chegou à região maia-quiché entre 1523 e 1524. Seu objetivo era derrotar os maias-quichés, que seriam antigos aliados dos derrotados astecas e os principais senhores políticos e tributadores dessa região naquele momento. Essa expedição contava com uma aliança previamente estabelecida com os maias-cakchiqueles, vizinhos que teriam sido derrotados pelos quichés algumas décadas antes e que, nesse momento, estariam subordinados a eles. Assim, de modo relativamente rápido, os quichés foram vencidos por essa coalizão que os derrotou em Gumarcaah ou Uatlán, sua capital. No entanto, a vitória dos cristãos-ibéricos e seus aliados indígenas nahuas se mostrou frágil e territorialmente bastante circunscrita. Seus aliados locais, os cakchiqueles, logo se rebelaram contra os espanhóis e, embora os cakchiqueles tenham sido derrotados em Iximché, sua capital, nunca foram totalmente vencidos, pois se evadiram e migraram para regiões próximas, onde resistiram por décadas ao domínio político espanhol.

É nesse contexto que frades dominicanos passaram a se estabelecer em Gumarcaah e Iximché e que as tradições de escrita e pensamento maia tiveram contato com as cristãs. Com o resguardo de vitórias bélicas precedentes nessas localidades, esses missionários atuavam junto aos quichés e aos cakchiqueles. Mesmo assim, essa atuação ocorria de modo relativamente negociado com as elites maias locais, tentando evitar conflitos e rebeliões, pois esses enclaves de presença espanhola estavam cercados por vilas, cidadelas e confederações maias politicamente autônomas. Nesse ambiente, os conflitos e negociações impulsionaram o trasvase e transposição de registros produzidos em um sistema de escritura a outro e as histórias e cosmologias de uma tradição de pensamento a formas mais inteligíveis para a outra. Desse modo, o *Popol vuh*, literalmente, *Livro da comunidade*, é uma nova e, ao mesmo tempo, tradicional história e cosmologia maia-quiché e traz marcas dessas negociações e conflitos com os cristãos: narrado no idioma quiché, mas registrado com o alfabeto latino; destinado provavelmente a autoridades civis e religiosas cristãs, mas com um conteúdo cosmológico e histórico bastante apegado às tradições maias; reconhece certas vitórias do deus cristão, mas reafirma a validade da cosmologia e da história dos quichés e seus vizinhos, como veremos abaixo.

A produção pelos maias-quichés de uma narrativa em alfabeto latino que abrange desde a constituição de humanidades anteriores, passa pela criação da humanidade atual, a dos homens e mulheres feitos de massa de milho, como os próprios quichés, e chega até a história dos próprios narradores e seus principais governantes e linhagens foi, cer-

a cosmologia e história ameríndia mais traduzida, publicada e lida.

PRINCIPAIS TEMAS E BREVE

SÍNTESE DO *POPOL VUH*

O manuscrito do *Popol vuh* não possui claras divisões internas em capítulos ou partes. Possui apenas, na versão em espanhol que consta ao lado do texto em maia-quiché, alguns espaçamentos mais amplos entre certos parágrafos, os quais separariam certas unidades narrativas ou capítulos. Geralmente, as traduções e edições modernas do manuscrito de Jiménez valorizam essa divisão do texto em capítulos, que costumam ainda ser numerados e agrupados em quatro partes precedidas por um pequeno preâmbulo. Esse agrupamento dos capítulos em quatro partes se justificaria pela existência de quatro grandes ciclos narrativos do *Popol vuh*, como veremos na sequência.

No preâmbulo, além da menção a um *Livro da comunidade* mais antigo, que já não se poderia mais consultar e que, como dissemos, seria um códice pictográfico, anuncia-se o objetivo mais amplo da narrativa: a formação da superfície da Terra e da abóboda celeste, precisamente divididas em quatro regiões, e a vida dos seres vindouros, dos nascidos e das nascidas na luz. Além disso, esse preâmbulo apresenta uma relação bastante completa dos nomes e títulos dos deuses que teriam participado do princípio da vida e da história dos quichés: Tzacol (Criador) e Bitol (Formador); Alom (A-que-Concebe) e Qaholom (O-que-Gera); Hunahpú-Vuch (Um Zarabataneiro-Gambá) e Hunahpú-Utiú (Um Zarabataneiro-Coioite); Zaqui-Nimá (Grande Caititu Branco) e

Tziís (Quati); Tepeu (Majestade) e Gucumatx (Serpente Emplumada); u Qux Cho (Coração do Lago) e u Qux Paló (Coração do Mar); Ah Raxá Lac (O-do-Prato-Verde) e Ah Raxá Tzel (O-da-Tigela-Azul); Iyom (A Parteira) e Mamon (O Patriarca), chamados de Ixpiyacoc e Ixmucané, A-que-Ampara, O-que-Protege, Duas Vezes Parteira, Duas Vezes Avô³.

Após esse breve preâmbulo, os capítulos da primeira parte trazem uma detalhada descrição da formação do céu e da Terra, de sua repartição precisa em quatro partes ou regiões, da criação das águas e montanhas, dos vegetais, dos guardiões das matas e arbustos e dos animais, a quem os entes criadores dão vozes e pedem que honrem e invoquem os seus criadores. Estaríamos, aqui, diante de uma primeira criação: a dos animais. Mas, por não terem falado como pessoas de um mesmo grupo, pois cada um teria sua própria e diferente voz, os primeiros animais foram mudados pelos deuses, que os enviaram a morar nos groves e florestas e decidiram que eles teriam suas carnes comidas pelos seres humanos que ainda seriam criados.

Buscando a criação de seres que os invocassem e alimentassem, os deuses resolveram conceber um ser humano de terra e barro. Mas a obra não saiu como planejada, pois esse ser humano de terra ficou encharcado, aguado e mole. Além disso, sua cabeça não virava, sua vista estava encoberta e seu rosto sempre estava voltado para um

3 Neste artigo, os nomes de lugares e personagens constantes no *Popol vuh* estão grafados e traduzidos de acordo com o proposto em: *Popol vuh – O esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito*, tradução crítica e notas de Josely Vianna Baptista, São Paulo, Ubu, 2019.

mesmo lado. Apesar disso, esse ser humano falava, mas suas palavras não tinham sentido e os deuses resolveram desfazê-lo e consultar adivinhos sábios e idosos para saber como produzir seres humanos que os sustentassem e alimentassem, que os invocassem e deles se recordassem. O casal de adivinhos, Ixpiyacoc e Ixmucané, lança e consulta os grãos de milho e de *tzité*⁴ e a resposta é: buscar boa madeira para entalhar os novos homens.

Esses homens e mulheres de madeira povoaram a Terra e se multiplicaram, mas não tinham coração, alma nem entendimento, não se recordavam dos criadores, iam e vinham sem rumo, arrastando-se sobre mãos e joelhos e, por isso, foram também aniquilados, destruídos e desfeitos com um grande dilúvio de resina ardente. Além dessa chuva de resina, os animais e objetos que esses seres humanos teriam maltratado em vida passam a atacá-los. Apesar dessa destruição em massa, alguns desses seres humanos, desfigurados por esses ataques e cataclismo, teriam sobrevivido e dado origem aos macacos-aranhas.

Em seguida, ainda em sua primeira parte, o *Popol vuh* apresenta as atuações de Hunahpú (Um Zarabataneiro) e Ixbalanqué (Jaguar-Sol-Oculto), deuses gêmeos que derrotaram Vucub-Caquix (Sete Arara) e seus dois filhos, Zipacná (O Jacaré) e Cabracán (O Terremoto), os quais criavam e derrubavam montanhas somente para se vangloriar. Em um mundo ainda sem Sol e Lua, Sete Arara se proclamava o próprio Sol e Lua para a linhagem dos seres humanos

de madeira. No entanto, ele não seria um ente verdadeiramente prodigioso, um deus autêntico, portanto, mas apenas um ser que se vangloriava e se cobria de riquezas para parecer fulgurante.

A centralidade desses gêmeos na narrativa do *Popol vuh* é tamanha que toda sua segunda parte é dedicada a narrar seus nascimentos, a apresentar sua mãe, Ixbaquiyalo (A-dos-Ossos-Atados) e a relatar as vidas e aventuras de seu pai e um parceiro de lutas e aventuras: Hun-Hunahpú (Um Hunahpú) e Vucub-Hunahpú (Sete Hunahpú). A trama central das vidas de Hun-Hunahpú (Um Hunahpú) e Vucub-Hunahpú (Sete Hunahpú), ambos chamados de pais dos gêmeos, consiste em uma viagem ao Xibalbá, o Mundo de Abaixo e reino dos senhores dos mortos. Eles são convidados a adentrarem o Xibalbá por incomodarem constantemente os seus senhores principais, Hun-Camé (Um Morte) e Vucub-Camé (Sete Morte), pois jogavam bola frequentemente sobre suas cabeças, gerando ruídos e incômodos no Mundo de Abaixo. Lá, Hun-Hunahpú e Vucub-Hunahpú são expostos a uma série de desafios, provações e burlas e não se saem bem. Os dois são mortos pelos senhores do Xibalbá, mas Hun-Hunahpú, ao morrer decapitado, realiza o prodígio de engravidar uma jovem senhora do próprio Xibalbá, Ixquic (Jovem Sangue Lua), com sua saliva, que é cuspidada da sua cabeça pendurada em um pé de cabaça na mão da jovem que pretendia colher um dos frutos. Diante dos problemas que essa gravidez inexplicável lhe gera com seus pais e senhores do Xibalbá, Ixquic foge para o mundo da superfície e procura sua sogra para dar à luz aos gêmeos Hunahpú (Um Zarabataneiro) e Ixbalanqué (Jaguar-Sol-

4 Grãos vermelhos com formato semelhante aos grãos de feijão. Frutificam em uma árvore de médio porte chamada árvore-de-coral.

-Oculto). Esses dois, depois da infância e de parte da juventude dedicadas à caça com zarabatana e às roças de milho, descobrem o apreço de seus pais pelo jogo de bola e serão, assim, convidados ao Xibalbá pelo mesmo motivo que seu pai e parceiro, ou seja, por incomodarem os senhores do Xibalbá com os seus frequentes jogos de bola sobre as suas cabeças.

Como Hunahpú (Um Zarabataneiro) e Ixbalanqué (Jaguar-Sol-Oculto) eram autênticos seres prodigiosos, conheciam as provações e burlas em que seu pai e parceiro haviam sido derrotados e, desse modo, conseguem triunfar nas provas todas e, assim, derrotar os senhores do Xibalbá e vingar a morte de seus progenitores. A vitória final se dá no mesmo campo de jogo de bola onde seu pai havia sido decapitado.

Mas em seguida a esses triunfos, os jovens gêmeos são mortos no Xibalbá. No entanto, eles pressentem a própria morte e escolhem sua forma: se atiram juntos, consciente e voluntariamente, em uma grande fogueira que pretendia ser uma armadilha feita pelos senhores do Xibalbá. Além disso, haviam antes persuadido os senhores do Xibalbá sobre o que fazer com seus corpos depois da morte: deveriam moer separadamente os ossos de cada um e jogá-los na fonte de onde brotam os grandes e pequenos rios. Desse modo, seus ossos não foram levados para longe, pois se assentaram no fundo da água e se transformaram em dois belos jovens, com as mesmas faces, mas haviam ressurgido como homens-peixes.

Como homens-peixes, os dois se trajavam como pobres miseráveis que dançavam e faziam grandes prodígios para os senhores do Xibalbá, como queimar casas e fazê-las ressurgir, se esquarterar um ao

outro e depois ressuscitar. Esses prodígios maravilharam os senhores do Xibalbá, que pediram aos gêmeos para que os realizassem com eles próprios. O primeiro senhor do Xibalbá a ser morto foi Hun-Camé (Um Morte), senhor principal e governante do Xibalbá. No entanto, depois de matá-lo, os jovens gêmeos não o reviveram e ainda fizeram Vucub-Camé (Sete Morte) de prisioneiro, o qual se curvou e implorou por sua vida aos jovens gêmeos. Diante disso, todos os senhores do Xibalbá fugiram para um desfiladeiro e se amontoaram no fundo dele, onde foram fustigados por uma multidão de formigas. Os gêmeos vão até esse desfiladeiro e os senhores do Xibalbá os recebem prostrados, humildes e chorosos. Hunahpú e Ixbalanqué aceitam o pedido de clemência, mas impõem rigorosas condições aos senhores do Xibalbá. Eles não teriam grandes celebrações ou grandes oferendas e não receberiam sangue limpo. Teriam apenas coágulos de seiva e receberiam *comales* e panelas velhas, coisas frágeis e quebradiças. Só poderiam comer os filhos dos restolhos e dos ermos, mas não as nascidas e os nascidos na luz, isto é, os homens de milho que ainda seriam criados. Mesmo assim, não poderiam atacar repentinamente a qualquer pessoa, mas só os desprezíveis, pecadores, violentos, desgraçados e perversos. Depois disso, ao final dessa segunda parte do *Popol vuh*, os dois jovens rodeados de luz viajaram ao céu e se tornaram o Sol e a Lua e todo o céu se iluminou sobre o leito da Terra.

O início da terceira parte do *Popol vuh* é marcado por um episódio que, de algum modo, lhe é central, pois para ele concorrem as criações anteriores, a dos animais e as dos seres humanos de barro e de madei-

ra, e dele derivam todas as histórias que serão narradas depois, seja nessa terceira ou na quarta parte da obra. Trata-se da criação dos homens e mulheres que serão os primeiros pais e mães dos narradores quichés do *Popol vuh*. Para fabricar essa nova gente e completar a criação com seres que iriam prover o sustento dos deuses, os seres prodigiosos, A-que-Concebe, O-que-Gera, O Criador, O Formador, Tepeu (Majestade) e Gucumatz (Serpente Emplumada) reuniram-se em conselho antes da aurora para buscar o que deveria compor a carne e sangue dos humanos. Optaram pelo milho. Convocaram, em seguida, os animais para procurar o milho e foram Yac (Raposa Cinzenta), Utiú (Coiote), Quel (Periquito) e Hohn (Corvo) que encontraram e recolheram espigas de milho amarelo e espigas de milho branco na Montanha do Sustento, em Paxil (Lugar da Fenda) e Cayalá (de Água Amarga), onde também havia cupuaçu, cacau e inumeráveis sapotis, graviolas, ciriguelas, muricis, sapotas-brancas e mel. As espigas foram moídas nove vezes por Ixmucané, a avó dos gêmeos que derrotaram os senhores do Xibalbá, e, junto com água descoberta também pelos animais, formaram a massa que comporia a carne dos seres humanos.

Assim surgiram quatro novos homens e primeiros pais dos quichés e dos outros povos maias: Balam-Quitze (Jaguar Risonho), Balam Acab (Jaguar Noite), Mahucutah (O-que-Nada-Oculto) e Iqui Balam (Jaguar Lua). Esses novos seres, além de falar, conversar, ver, ouvir, andar, tatear e, principalmente, agradecer aos seus criadores, eram prodigiosos e se igualavam aos deuses. Eles podiam ver e conhecer sem obstáculos o que havia sob o céu e no leito da terra, ou seja, eles não precisavam se

mover de onde estavam para conhecer tudo o que existia, pois seu entendimento e seu olhar atravessavam florestas, rochas, lagos, mares, montanhas e vales. Considerando que isso não era bom, pois desse modo os seres humanos não procriariam, não se multiplicariam, não semeariam e, assim, não haveria amanhecer, os deuses decidiram em conselho alterá-los um pouco, para que vissem somente o que estava perto: Coração do Céu bafejou sobre os olhos desses homens, embaçando-os como a um espelho. Os mesmos deuses criaram então quatro mulheres, que chegaram primeiro em sonho aos quatro homens, mas que passaram a existir quando eles despertaram. Assim, se formaram os primeiros quatro casais da gente de milho: Cahá-Paluna (Água Rubra do Mar) e Balam-Quitze (Jaguar Risonho); Chomihá (Água Formosa) e Balam-Acab (Jaguar Noite); Tzununihá (Água do Colibri) e Mahucutah (O-que-Nada-Oculto); e Caquixahá (Água da Arara) e Iqui-Balam (Jaguar Lua).

A partir desse ponto, ainda em sua terceira parte, a narrativa do *Popol vuh* apresenta os episódios relacionados à multiplicação desses seres humanos, que ocorre na escuridão, antes do primeiro amanhecer dessa nova idade. Nessa época, se formaram diferentes tipos de gentes e com modos de vidas variados: gente de pele escura ou clara, com muitas faces ou formas diferentes, gente da montanha que vagava sem casa e era menosprezada pelas outras comunidades. Independentemente das diferenças, todos esperavam o amanhecer e ainda não possuíam seus deuses protetores. Mas cansados de esperar e impulsionados pela grande quantidade de pessoas e tribos, alguns resolveram sair para procurar

os deuses protetores para si e seus descendentes e, também, procurar o que deveriam queimar diante desses protetores.

Tinham notícias da existência de uma cidadela mais antiga e os quichés, liderados pelos seus quatro primeiros senhores, Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam, e juntos com outras duas tribos quichés, os tamub e os ilocab, marcharam para essa cidadela em algum lugar do Oriente: Tulán-Zuiuvá ou Lugar dos Juncos e Sete Cavernas, que era governada por ninguém menos que Gucumatz (Serpente Emplumada). Lá, receberam seus deuses protetores, que lhes foram dados nessa ordem: primeiramente, Tohil foi dado a Balam-Quitze, Avilix a Balam-Acab, Hacavitz a Mahucutah, Nicahtacah a Iqui-Balam; depois, os tamub receberam Tohil; em seguida, os ilocab também receberam Tohil. Depois dos quichés, chegaram os outros povos maias, como os rabinales e os cakchiqueles.

Desse ponto em diante, a narrativa se concentra em episódios que tratam de outras aquisições dos quichés durante sua estadia em Tulán-Zuiuvá, como o manejo e a produção do fogo, a atividade guerreira, o autossacrifício de sangue e o sacrifício de cativos de guerra a Tohil. Mas ali, lhes adverte Tohil, não era a casa deles e eles deveriam partir para procurar sua morada definitiva. Assim, juntamente com muitas outras tribos, os quichés partiram de Tulán-Zuiuvá antes do primeiro amanhecer, carregando seus deuses tutelares: Tohil, Avilix e Hacavitz. É, portanto, no caminho, enquanto habitavam montanhas e não tinham boa comida ou bebida, que os quichés e os outros povos testemunharam o primeiro amanhecer, que foi o mesmo para todas as tribos que existiam.

A partir dessa situação, a narrativa do *Popol vuh* entra em sua quarta e última parte, caracterizada pela fase final da migração e pela ascensão política dos quichés, que passaram a dominar outras comunidades maias. Para isso, os quichés ofereciam o próprio sangue ou o sangue de animais a Tohil, Avilix e Hacavitz, a quem pediam vigor e os meios e conselhos para derrotar as outras tribos. Ainda habitando montanhas, os quichés passaram a raptar pessoas que andavam sozinhas ou em duplas e sacrificá-las diante de Tohil e Avilix. Deixavam suas cabeças pelos caminhos, com sangue espalhado, e produziam pegadas de jaguar para que as tribos vizinhas pensassem que essas pessoas haviam sido devoradas por esses animais. Essa estratégia funcionou por muito tempo, mas as outras tribos se deram conta do que estava ocorrendo, reuniram-se em conselho e decidiram montar uma artimanha para capturar Tohil, Avilix e Hacavitz e adotá-los como seus próprios deuses tutelares. Mas o plano não é bem-sucedido e eles resolvem atacar os quichés em sua montanha. Embora muito mais numerosos, os 24 mil guerreiros aliados foram derrotados pelos prodígios de Tohil, que adormece os guerreiros inimigos antes de chegarem à montanha dos quichés, e pelos estratégias dos quatro senhores quichés, que construíram uma paliçada e dispuseram bonecos adornados atrás dela, que os inimigos pensaram ser guerreiros. Além disso, fizeram armadilhas com vespas, zangões e mamangavas que atacavam e atordoavam os inimigos, que eram, então, atacados pelos homens e mulheres quichés. Desse modo, os quichés derrotaram todas as tribos de uma só vez e elas passaram então a lhes render submissão política.

Depois de algum tempo, os quatro primeiros senhores quichés, Balam-Quitze, Balam-Acab, Mahucutah e Iqui-Balam, pressentiram suas mortes. Reuniram seus filhos, lhes pediram para não serem esquecidos, lhes aconselharam a continuar a busca de suas moradas definitivas e deixaram um sinal de sua existência, um envoltório esplendoroso, que ninguém ousava abrir, mas apenas queimar incensos e resina de copal diante dele. Em seguida, desapareceram no alto da montanha Hacavitz e não foram enterrados por suas mulheres e filhos.

Após a morte dos pais, Qocaib (filho de Balam-Quitze), Qoacutec (filho de Balam-Acab) e Qoahau (filho de Mahucutah) – Iqui-Balam não teve filhos – decidiram viajar ao Oriente, para receberem a investidura do poder e retornarem aos quichés como senhores legítimos. Chegaram ao reino de Nacxit, grande senhor juiz único de um grande domínio, que lhes deu as insígnias de poder: um pálio, um trono; uma flauta de osso, um tam-tam; pó resplandecente, argila ocre; presa de leão-baio, presa de jaguar; cabeça de veado, pata de veado; bracelete de couro, chocalho de concha; cabaça de tabaco, tigela de comida; e penas de papagaio, penas de garça-real. Além disso, os intitulou Ahpop (Guardião da Esteira) e Ahpop-Camhá (Guardião da Esteira da Casa do Recebimento).

Ao regressarem a Hacavitz, sua primeira cidadela, foram recebidos com alegria pelos tamub e ilocab, que também eram tribos quichés, e por todas as outras tribos ao retomarem os governos. A partir de então, o *Popol vuh* apresenta os locais em que os quichés se estabeleceram por algum tempo ou as cidadelas que fundaram durante a migração. Apresenta também o começo dos conflitos com os ilocab e o crescimento do

poder dos quichés que narram o *Popol vuh*, ou seja, os quichés-cavec, que, junto com os quichés-nihaib e os ahau-quichés, constituem uma mesma comunidade política, formada por três casas grandes que, juntas, fundam e fortificam a cidade de Izmachí, que ainda não seria a sua morada final.

Já se encaminhando para o final, o *Popol vuh* narra a última fase da migração dos quichés, quando eles deixam Izmachí e se dirigem para Gumarcaah, sua capital e derradeira cidade, também chamada de Uatlán, como mencionamos antes. Quando isso ocorreu, tiveram por senhores principais a Cotuhá e Gucumatz (Serpente Emplumada), que governavam junto com muitos outros senhores. Eles seriam a quinta geração desde a origem da luz, desde a formação do ser humano. Mas parece que o crescimento do poder político e da riqueza tributária trouxe discórdias entre os quichés no momento de arranjar seus casamentos e eles resolveram, então, se dividirem em mais linhagens do que as que já existiam. Dividiram o poderio dos senhores em 24 casas grandes: nove senhores eram cavec; nove senhores eram nihaib; quatro senhores eram ahau-quiché; dois senhores eram zaquic, que tinham duas linhagens, mas apenas uma casa grande.

O *Popol vuh* narra, em seguida, o crescimento contínuo do esplendor quiché, que se expressa na construção de templos e casas dos senhores e na multiplicação dos filhos de suas linhagens. Além disso, muitas das comunidades políticas teriam passado a se submeter voluntariamente aos quichés, por respeito aos prodígios que seus senhores realizavam e ao esplendor que irradiavam Gucumatz e Cotuhá, seus principais senhores e que possuíam natureza prodigiosa. Gucumatz era capaz de subir ao céu e descer

ao Xibalbá, de tomar a natureza, forma e aparência de uma cobra, águia, jaguar ou poça de sangue.

Em suas últimas páginas, o *Popol vuh* traz os detalhes do poderio dos três ramos ou nações quichés – dos quichés que nararam o *Popol vuh*, dos tamub e dos ilocab – com ênfase no primeiro grupo e seus três conjuntos internos de linhagens, ou seja, os cavec, que escrevem o *Popol vuh*, os nihaib e os ahau-quichés. É a época da quinta geração de senhores em diante, de senhores menos prodigiosos do que Gucumatx e Cotuhá. O livro termina com essa espécie de panorama dos senhores, linhagens e casas grandes, que vai até a época de produção do próprio *Popol vuh*, isto é, até meados do século XVI. Os últimos dessas 12 gerações de senhores mencionados são Oxib-Qeh e Beleheb-Tzi, que foram enforcados depois da conquista de Gumarcaah pelos espanhóis e indígenas nahuas e cakchiqueles. Os nomes dos soberanos da décima terceira e da décima quarta geração, que já pagavam tributos aos espanhóis, são mencionados em seguida, assim como a relação das nove linhagens e das nove casas grandes dos cavec e dos nihaib, e das nove linhagens e quatro casas grandes dos ahau-quichés. Trata-se do mapa político de uma nação derrotada e subordinada política e tributariamente, mas não destruída. Uma afirmação ou manifesto quiché da vigência de sua estrutura comunitária no período colonial, assim como do papel das histórias e da cosmologia contidos nela.

CONVITE À LEITURA

Como se pode observar nessa breve síntese, a perspectiva dos maias-quichés que

produziram o *Popol vuh* abrange muito mais do que a história de seu grupo, pois a entrelaça tanto com a história de outros grupos maias como com a história de outros povos indígenas da Mesoamérica, como os nahuas. Além disso, entrelaça essa história grupal e regional com a de todas as tribos e nações indígenas contemporâneas a eles, aos maias-quichés, pois todas seriam compostas pelas mulheres e homens de milho cujos antepassados viram o mesmo e primeiro nascimento deste Sol e Lua atuais. Vai ainda além. Aponta que essa grande história ou idade dos seres humanos de milho não é a única, pois o mundo conheceu humanidades e sóis anteriores, dando a entender que o mundo-idade atual não é um cenário pronto, acabado e estável, onde se desenrola a história dos homens e mulheres de milho. Ao contrário – e isso está explicitamente presente em vários outros textos maias e mesoamericanos –, o mundo atual continua a ser instável e a estar sujeito a cataclismos e reviravoltas que irão transformar a sua face e as sociedades humanas e não humanas que o habitam. Em outras palavras, diferentemente da cosmologia judaico-cristã, a feitura e produção do mundo não estão apenas em seu início, mas são um processo contínuo, cumulativo e marcado por grandes e constantes transformações e metamorfoses no que chamamos mundo natural e social. Talvez isso nos pareça hoje bastante familiar e razoável como forma de olhar para o mundo, pois coincide com ideias centrais às cosmologias científicas em vigor. No entanto, seu conteúdo é altamente contrário ao da cosmologia judaico-cristã com a qual o pensamento maia se defrontou a partir do século XVI e que vigorou no mundo ocidental com exclusividade até muito pouco tempo atrás.

Não bastasse essa amplíssima perspectiva temporal, social e cosmológica, os maias-quichés nos mostram ainda uma ampliação em outra direção: a dos agentes que participam dessas histórias e cosmologias. Além dos deuses e homens, o mundo dos quichés conta com a participação de muitos outros agentes, como seres humanos prodigiosos, mortos, guardiões das florestas, montanhas e rios, animais, vegetais e até mesmo objetos. Vale notar que os animais e objetos, por exemplo, são apresentados no *Popol vuh* como agentes completos, ou seja, com vontade, pensamento e linguagens próprios; e não como entes que seriam animados ou manipulados pelos deuses para realizar os seus desígnios. Além disso, assim como em outras cosmologias ameríndias, a condição existencial desses agentes deve-se mais a um estado ou posse de um tipo de corpo ou pele do que a algum tipo de essência fixa e imutável. Sendo assim, embora perigoso, as fronteiras entre esses estados podem ser transpostas quando os corpos ou peles são alterados: os deuses podem se tornar animais; os animais podem se tornar humanos; os humanos podem se tornar montanhas ou deuses etc.

Essas são algumas razões para ler o *Popol vuh* e empreender uma experiência que é singular, pois nos traz a sensação de adentrar, pouco a pouco, formas de pensamento que surpreendem, enfatizam aspectos inesperados da realidade e constroem personagens, tramas, tensões e desfechos narrativos absolutamente originais quando comparados aos que se encontram presentes nas histórias e cosmologias da antiguidade clássica ou judaico-cristã. Assim, e como muitas outras histórias e cosmologias ameríndias, o *Popol vuh* nos mostra que é possível construir e narrar outros mundos, habitados por outras

humanidades, que não são em nada inferiores às humanidades de matriz europeia que hoje habitam e dominam politicamente o continente americano. São apenas humanidades diferentes e que foram, em enorme medida, despojadas de suas autonomias políticas e territoriais nos últimos cinco séculos. Essa relativa vitória do mundo ocidental e cristão sobre essas humanidades indígenas é uma vitória bélica e política, que lhes impõe adotar ou negociar com uma forma de pensamento que não é superior ou mais avançada que a deles próprios. Sendo assim, os povos e nações indígenas não são resquícios do passado, sobreviventes imutáveis de uma etapa anterior em uma história universal, etapa essa que já teria sido percorrida e superada pelas sociedades cristã-ocidentais. Esses juízos de valores ou classificações baseados na ideia de progresso são, claramente, parte de um discurso, de uma ideologia criada e imposta como verdade histórica pelas próprias sociedades cristã-ocidentais que hoje controlam social e politicamente todos os Estados-nações do continente americano, onde essas humanidades indígenas continuam e continuarão a viver. Infelizmente, a relação entre as sociedades nacionais de matriz europeia e as populações indígenas continua a ser marcada pela violência contra essas populações, pelo despojamento de suas terras e pelo genocídio premeditado dessas humanidades indígenas, as quais, aos olhos de muitos ocidentais, são apenas povos atrasados e decadentes que atravancam o desenvolvimento suicida da civilização técnico-industrial-capitalista e que mancham a existência de Estados-nações que deveriam ser, segundo essa visão prepotente e narcisista, homogêneos e uniformes em termos étnicos e culturais.

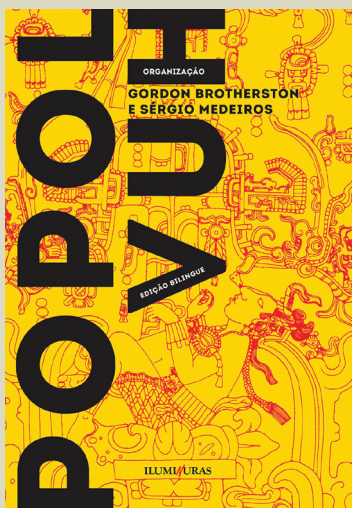
EDIÇÕES BRASILEIRAS EM PORTUGUÊS DO *POPOL VUH*

Temos a fortuna de contar com duas edições recentes e primorosas do *Popol vuh* em português em nosso país.

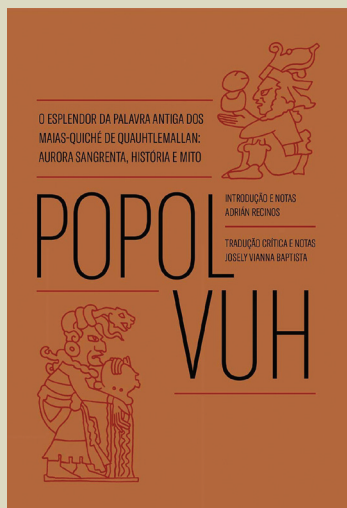
A edição com organização e tradução de Gordon Brotherston e Sérgio Medeiros foi a primeira publicada em português no Brasil, em 2007, e supriu essa grave lacuna de nosso mercado editorial. Os dois estudiosos se basearam primordialmente na tradução ao inglês do maia-quiché de Munro Edmonson, do começo dos anos 1970, mas eles também consultaram outras traduções a idiomas ocidentais, além do próprio texto em maia-quiché, que consta nessa edição ao lado da versão em português. Nessa edição, destacam-se o imenso zelo e acuidade com a palavra de Sérgio Medeiros, que é poeta e ensaísta, e o vastíssimo conhecimento de Gordon Brotherston, um dos mais destacados conhecedores mundiais dos códices mesoamericanos e das histórias e cosmologias ameríndias de modo geral.

A edição com tradução de Josely Vianna Baptista foi publicada recentemente, em 2019, e se baseou primor-

dialmente na mais famosa e talvez mais lida tradução ao espanhol do *Popol vuh*, a de Adrián Recinos. Partindo dessa versão ao espanhol, a tradutora realizou um trabalho excepcional e muito robusto, pois comparou a versão de Adrián Recinos com mais oito traduções do *Popol vuh* a línguas ocidentais e, também, ao próprio texto em maia-quiché. O resultado é uma tradução crítica de alto valor para aqueles que se interessam pelas pesquisas sobre os maias e sobre o *Popol vuh*. No entanto, toda essa carga de estudos e debates é sabiamente apresentada, nessa edição, em notas que se encontram após o texto em português, o qual é lido de modo fluente e tranquilo. Além disso, contribui para essa leitura fluente a apresentação de traduções ao português dos nomes em maia-quiché dos deuses, animais e plantas, pois muitos desses animais e plantas nos são familiares, já que os maias-quichés habitam ambientes tropicais ou tropicais temperados, semelhantes aos que existem em boa parte de nosso país.



Popol vuh, organização e tradução de Gordon Brotherston e Sérgio Medeiros, São Paulo, Iluminuras, 2007, 480 pp.



Popol vuh – O esplendor da palavra antiga dos maias-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito, tradução crítica e notas de Josely Vianna Baptista, São Paulo, Ubu Editora, 2019, 384 pp.

arte

Visões divergentes da fotografia e do Japão

Atilio Avancini



Para a constituição de uma fotografia devem ser considerados três elementos imprescindíveis: a produção autoral do fotógrafo e sua câmera; a apreensão do conteúdo pelo leitor; e a dinâmica da presença do referente (objeto). No século XIX, a cena fotográfica foi percebida como espe-

lho límpido ou fiel da realidade, da mesma forma como os japoneses foram vistos pelo Ocidente como a cultura da cópia.

Muita coisa mudou quando a arte do século XX incorporou para a fotografia a visão de interpretação do real, abandonando a ideia de espelho do real. De fato, na modernidade, as certezas da imitação começaram a ruir, revelando outras possibilidades de compreender a fotografia, via espelho embaçado, distorcido ou ficcional. Ou seja, pontuando uma saída do linear e rígido ao sinuoso e plástico.

A possibilidade de transcender o real com a câmera convive, neste ensaio, com

a tecnologia mimética da máquina e a paisagem estética do Japão. Essas imagens expressam a cultura milenar nipônica, sempre voltada a conservar tradições. O propósito deste ensaio, portanto, tanto para a fotografia quanto para o Japão, é estimular visões divergentes, buscando a observação e a compreensão da hibridização cultural. Com isso, almeja-se o equilíbrio estético e a predileção pela sobriedade e economia de expressão.

As fotos autorais foram produzidas entre 2015 e 2017 no Japão, principalmente nas cidades de Osaka e Kyoto. As legendas trabalham com a ideia de desconstruir o mito do espelho (para a fotografia) e da imitação (para o Japão), dialogando com o silêncio e o poder das imagens. Diante do automatismo e artificialidade do mundo contemporâneo, busca-se um leitor mais contemplativo para visualizar as dez imagens apresentadas.

ATÍLIO AVANCINI é fotógrafo, professor da ECA/USP e autor de, entre outros, de *Entre gueixas e samurais: fotografias e relatos de viagem* (Edusp).



A fotografia (do grego *photos*, luz; *graphein*, escrever), transformada em discurso pela “escrita da luz”, é mensagem cultural. Esse dispositivo amplia a experiência humana, abrindo outras janelas para se ler o mundo. A imagem pode criar textos e, simultaneamente, a palavra pode criar imagens. Mas a verdade somente poderia existir quando a essência do objeto fosse tocada. No início da primavera - regida pelas árvores floridas *sakura* -, tudo é começo na terra do sol nascente. Efêmera e transitória, a *sakura* logo se despede e a tela da vida passa.



Argumentam que a fotografia é instrumento instaurador a imitar outras atividades artísticas. Entretanto, o mundo é sempre representado, seja pela linguagem verbal ou não verbal. E até mesmo pelo próprio olhar. Por detrás da ideia do belo, como algo organizador da imagem, há a chave do sentido instaurado que faz emergir os valores culturais do artista, cuja arte vai sinalizando um trabalho artesanal detalhista e minucioso.



Na dimensão humana do povo japonês há o conceito *ma*: o “entre” que é preñado de possibilidades, podendo demarcar o sublime no mundo. Das pedras às águas há sempre o espaço intervalar do “vazio”, como o vento a inspirar. A imagem, ao deixar vestígios poéticos e rastros de sentidos, faz abrir possibilidades e acolher infinitas modalidades para se ler o mundo. Pois a realidade é inacessível em sua própria natureza sob a visão da impermanência.



A imagem é prática clandestina que pode, de certo modo, mobilizar o fotógrafo e dissolvê-lo no tempo e no espaço. Além do mais, o prazer pelo texto fotográfico pode tornar-se exercício de transformação criativa para deslocar sujeitos - do referente ao leitor - do centro de enunciação à periferia. E assim promover olhares menos centralizados e coincidentes do mundo para que diferentes valores culturais possam ser vistos e respeitados.



Texto destinado a comunicar,
a fotografia é signo (do latim *signum*,
sinal; do grego *semeion*, marca),
isto é, sistema pleno de sentidos.
O leitor identifica-se com o que é
representado pela forma plástica.
Mas a ideia é refletir sobre o que se
pode dizer para além do mostrado
figurativamente. Ao observar
determinadas fotografias a significação
paira no ar, pois pode haver complexos
símbolos culturais reverberados.



Explicações ocidentais sugerem que, no final do século XIX, a abertura do Japão à tecnologia, industrialização e avanço econômico teria sido uma evidência da cultura da observação, cópia e repetição. Entretanto, esta visão rígida faz lembrar o jornalismo visual do tipo *hard-news*, apresentado como cenário de um teatro grego: imagens na tela que representam e fixam o mundo convencional em que vivemos. Clamor emocional sem indagação ou reflexão limita-se a ser porta-voz da versão oficial, e do lugar-comum repetido à exaustão. No racionalismo embrutecedor dos meios de comunicação, o autor de imagens sabe diferenciar dois universos distintos: o ato de olhar imagens e o ato criativo do clique.



O olhar voltado para as coisas mais simples do cotidiano traça recortes da cultura local para capturar momentos singulares. O instantâneo fotográfico é chave para a formação do espaço de enquadramento e movimento composicional. Essa prática vai de encontro ao pensamento de registrar o urbano com subjetividade e transformar cada cena cultural em algo mágico. No fotógrafo andarilho desponta o sonho para arranjar em grande-angular o que poderia ser a cidade.



Toda fotografia é retirada da fluidez da vida. O plano do recorte torna-se espaço de construção e os elementos do dia a dia são espontaneamente reunidos como jogo de quebra-cabeça. O encaixe parece desajustado e a atenção muda rapidamente de uma coisa a outra: o mundo físico está presente brincando de segmentar corpos ou objetos para rearranjá-los. Assim, a fotografia busca acolher muitas vozes com diferentes perspectivas para fazer integrar pensamentos divergentes. E a sobreposição de fragmentos faz evitar o ponto de vista único.



No final do século XIX, o termo “japonismo” demarca a influência do estilo japonês na arte francesa dos impressionistas. Nesta imagem, discute-se a fotografia enquanto forma abstrata: o movimento oscilatório e caótico, o território das distorções e a deformação do espaço pelo fato inesperado. A noção de verossimilhança, ultrapassada e instável, cede à ficção como espaço criativo repleto de possibilidades. A continuidade do movimento fugaz gera ricas imprecisões no exercício artístico – da fotografia ou da pintura – para buscar centelhas da verdade.



Ao viajar por paisagens desconhecidas, deparamo-nos com pessoas, objetos, formas, linhas e cores em situações insólitas, possibilitando outro modo de ser e estar no mundo. Estar pronto para o risco de viver e se lançar é fator indispensável. Caminhar com os pés é a chave do fotógrafo e dar a ver com o corpo é o método. As fotografias parecem pertencer a todos e a nenhum lugar, cujo elemento imediato é o ser humano. Faça esquecer Kyoto, Osaka ou Tokyo. De fato, a imagem pode - e deve - franquear a dimensão invisível do visível. Eis a chave para se fazer da fotografia - e do mundo - uma busca poética.

livros



Criaturas que o mundo esqueceu. Esqueceu?

Antonio Bivar

Criaturas que o mundo esqueceu, de João Carlos Rodrigues,
São Paulo, Humana Letra, 2019, 176 pp.

Desde a última grande crise (c. 2013) as megalivrarias também não escaparam da turbulência. Ainda assim, enquanto umas fecharam as portas, outras (também) grandes, mesmo contidas, levantam as suas. Editoras se queixam de não receber delas os devidos acertos; por isso não pagam a seus autores as cotas trimestrais, explícitas nos contratos, pela vendagem de seus livros. No entanto, nunca se publicou tanto. É dar uma passada pelas mesas e estantes dessas livrarias e se admirar: as edições nunca foram tão luxuosas. Autores mortos há 70 anos, ou muito mais, tornados domínio público, muitos deles têm seus mesmos títulos lançados ao mesmo tempo por diferentes editoras. Parece que as editoras estão concorrendo com capas as mais vistosas e os livros impressos com os melhores papéis.

Simultaneamente, pequenas livrarias e editoras independentes demonstram apri-

morado gosto em primorosas edições de menor custo, mas nem por isso modestas. Em São Paulo, de onde escrevo, um seminúmero de editoras alternativas costuma unir suas forças no gosto pela boa literatura em eventos que vão das feiras de livros, desde as da USP, a todo o saguão da Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Uma das organizações dessas editoras é a Coesão Independente. Seus eventos e feiras são um sucesso, como tantos outros atraentes à afluência de interessados e curiosos. Impressiona o gosto de cada editor. Preciosidades nunca antes traduzidas e publicadas aqui, como o *Childe Harold*, de Lord Byron, aos montões de Lovecraft, Allan Poe, Melville e outros assim clássicos, do gótico ao anarquista, e nacionais, como João do Rio, Lima Barreto, Machado e até Olavo Bilac. E, tão importante quanto, dezenas de novos

ANTONIO BIVAR é jornalista e dramaturgo; autor de, entre outros, *Verdes vales do fim do mundo* (L&PM) e *Chic-a-boom* (A Girafa).

autores brasileiros se lançam em tiragens pequenas, mas não menos caprichadas. Tanto no romance, como em contos, ensaios e poesia. Alguns são indicados e premiados em reconhecimentos importantes, como o Prêmio Cidade de São Paulo e o Jabuti.

Dessas novas editoras, cito três, por ter sido por elas publicado. A editora Reformatório, as Edições Barbatana e a Humana Letra. Desta última, o livro *Criaturas que o mundo esqueceu*, de João Carlos Rodrigues, que logo mais comentarei. Antes, algumas linhas sobre o autor.

O carioca João Carlos Rodrigues é um dos mais respeitados pesquisadores de história e arte, e seu trabalho, firme e elegante, não tem preconceito com nenhuma extração humana e social. Seu gosto pela pesquisa começou na infância, ganhou experiência na adolescência e munção ao longo de sua jornada. Em tudo que João Carlos Rodrigues toca e mexe, o resultado não abre flanco para dúvida.

Jornalista, João Carlos tem muitos livros publicados, entre eles *João do Rio: vida, paixão e obra* (para o qual recebeu a Bolsa Vitae) – e isso quando João do Rio amargava esquecimento. João Carlos Rodrigues foi seu primeiro redescobridor. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*, publicado pela Imprensa Oficial, é outra pérola de seu teclado. E roteiros para cinema (*Rio Babilônia*, filme de Neville de Almeida), TV e vídeos. De modo que a grande novidade é sua estreia na ficção. *Criaturas que o mundo esqueceu* é sua primeira obra de ficção publicada em livro. Um livro merecedor da atenção não só do “leitor comum”, mas também de professores e estudantes de nossa literatura contemporânea.

São dez contos que não deixam de se interligarem, resultando em quase romance. São contos brilhantes. Chocantes, cruéis, malditos mesmo. Mas também muito divertidos, no estilo *camp*, bem defendido por Susan Sontag. São contos brutalistas, mas realistas o bastante para dar asas à imaginação do leitor. Aqui também o autor revoluciona. O humor nunca é doce veneno para diabéticos; é humor salgado, picante.

Para quem, de algum modo, conhece o Rio de Janeiro dos dez contos de João Carlos, *Criaturas que o mundo esqueceu* é um verdadeiro *roman à clef*. Vai-se pescando aqui, fisgando ali, muitos personagens seus conhecidos. Nos contos não faltam, nem podiam faltar, o nobre francês, a condessa descalça, a rica italiana, a ferina cronista mundana, ricaços paulistas e a abundância de pintosos veados, travecas, mariconas, sapatonas, michês, malandros, assassinos, mortos ressuscitados, *boa noite Cinderela*, numa promiscuidade de festas chiques, lupanares da Lapa, bordéis de homens, a perda do júízo de alguns e a subserviência ao ativo bem-dotado, numa fusão homoerótica de deixar de pé um papa.

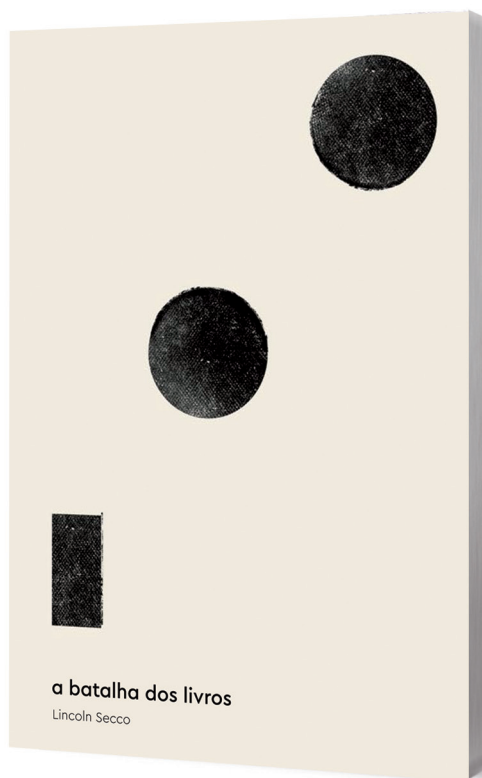
O leitor, guiado pelo autor, é levado aos cardeais e colaterais da cidade, no que a cidade se gaba de seu decantado maravilhoso, sórdido e tihoso. Menos Proust no gongórico, mais Mário de Andrade no conciso. Ainda assim, das coberturas de Copacabana, Ipanema e Leblon, às quimbandas de Cascadura e Brás-de-Pina, passando pelos trapiches da Gamboa, mas nunca estacionando na Barra da Tijuca. É a devassidão de um paraíso perdido além da imaginação de Milton. Tudo o que acontece nos contos poderia estar a acontecer agora, mas o autor preferiu ambientá-los em algumas

décadas atrás, quando o Rio já dava pinta de pra lá de decadente.

O estilo da narrativa nunca se rende à piedade e à compaixão. É o Rio que João Carlos conhece bem mais que o turismo gay *habitué* não só do *point* na praia da Vieira Souto com a Farme de Amoedo. Será que lhes falta a coragem do autor para se atrever às picadas das colmeias sociais? Se for o caso, com este livro o leitor não precisa ir lá, pois lá se sentirá, lendo o livro.

O humor do autor é um lenitivo à parte. Se, em sua amoralidade crítica, o livro agita a adrenalina, também é verdade não se tratar de mera leitura descartável, que se lê numa só assentada. O bom *gourmet*

sabe a hora de fechar o pote de caviar para, de colher, retomá-lo depois. O que o difere de outros cronistas cariocas, de antes e de agora, é que, enquanto a maioria via, e vê, a coisa do lado de fora, como quem aprecia uma vitrine, João Carlos Rodrigues traz para fora e joga na cara o de dentro dessa vitrine. É um mergulho fundo no útero do aberrado, e do mergulho arrasar, ao ressurgir, resplandecente, na tona. Para mim, *Criaturas que o mundo esqueceu* é leitura obrigatória, mas penso que também seja obrigatória para o professor e estudante de literatura, assim como para o “leitor comum”, como se considerava Virginia Woolf.



Leituras da esquerda brasileira

Luis Fernando Franco Martins Ferreira

*A batalha dos livros: formação da esquerda no Brasil,
de Lincoln Secco, Cotia, Ateliê Editorial, 2017, 240 pp.*

Em nossa época de revolução digital, com seus livros eletrônicos (*e-books*) e notícias falsas (*fake news*), confeccionar um livro que, em registro metalinguístico, versa precisamente sobre outros livros e demais formas impressas de leitura pode se exibir, numa primeira abordagem, um tanto anacrônico e quiçá *démodé*: nada mais enganoso, pois o já consagrado professor de história contemporânea da Universidade de São Paulo, Lincoln Secco, em sua obra *A batalha dos livros: formação da esquerda no Brasil*, faz despertar do passado e atribuição a mulheres e homens concretos que, por intermédio desses meios impressos de comunicação, pelejaram contra as variadas formas de iniquidade ínsitas ao modo capitalista de produção no Brasil.

Cuida-se de tarefa gigantesca e por vezes ingrata essa a que se dedicou o professor Secco, o qual, ao discorrer sobre o que ele denomina a “infraestrutura da superestrutu-

ra” (ou “economia do livro”), relata-nos: “Tudo isto escapa à quantificação e permanece como conjunto de indícios lacunares de uma história subterrânea que acompanhou os partidos revolucionários clandestinos no mundo todo” (p. 109).

Nada obstante, o material empírico coligido exibe-se exauriente e impressionante, com denotar a opulenta erudição do autor, e nele divisamos seres humanos de carne e osso que, na sua materialidade histórica, alinhavam o tecido do tempo: aqui Secco filia-se à tradição metodológica de Sartre (evocado na primeira epígrafe do seu livro) e distancia-se do anti-humanismo de Althusser, sem deixar de suplantar com galhardia e airosamente a falsa dicotomia entre arte e ciência na História como disciplina acadêmica, pois Secco combina efetivamente o deleite estético literário, em sua elegante e esmerada narrativa, com o conhecimento

LUIS FERNANDO FRANCO MARTINS FERREIRA
é procurador federal da Advocacia Geral da União.

científico, mediante evidente contribuição à inteligência de seu objeto de investigação.

Mister obtemperar, quanto à narrativa da obra ora em comento, que ela proporciona uma tensão crescente até o seu ápice derradeiro, quando o militante ou simpatizante de esquerda brasileiro toma consciência de que a leitura de tal obra consiste, em si mesma, em ato político que culmina em epifania de identificação catártica com o passado emergente em suas linhas e entrelinhas, razão pela qual eu particularmente estou convicto de que o livro aqui comentado deva servir como leitura obrigatória de formação de quadros dos partidos realmente engajados no programa máximo do comunismo.

Os mais desavisados poderiam pensar que um certo determinismo econômico marxista exige a submissão da história cultural da classe trabalhadora às injunções econômicas, com os ciclos e flutuações do capitalismo, mas esse argumento antolha-se-nos falacioso, pois para tal classe a política é mais importante do que a economia, eis que a própria teoria revolucionária do proletariado consiste numa força produtiva em contradição com as relações de produção capitalistas, tão efetiva e importante quanto, *verbi gratia*, a eletricidade, e nesse sentido a obra do professor Secco não se adstringe ao enquadramento como história cultural ou das ideias, mas inscreve-se no monumental esforço de constituição de uma história totalizante do modo capitalista de produção.

Nesse sentido, o objeto de investigação da vertente obra, vale dizer, a difusão da ciência e, portanto, também do socialismo científico, guarda caráter decisivo no modo capitalista de produção, parecendo oportuno relevar seus efeitos econômicos no

bojo do capitalismo: a revolução microeletrônica, ou revolução na orbe da tecnologia da informação, exerceu influência com a robótica, por exemplo, que aumentou a composição orgânica do capital e provocou decréscimo tendencial, portanto, nas taxas de lucro. Ao mesmo tempo, tal revolução compensou a queda tendencial das taxas de lucro mediante o aumento da velocidade de rotação do capital, através da desinibição e desenvolvimento dos meios de telecomunicações, os quais, por seu turno, favorecem e facilitam a difusão do socialismo científico, o qual tende a erradicar o modo capitalista de produção.

Eis o movimento contraditório do capital, agarrado pelos cabelos pelo professor Secco em sua obra.

Mas à classe trabalhadora, despojada dos meios de produção e de coerção, restam a organização partidária e a teoria revolucionária: Secco já havia apresentado um exame minucioso da organização partidária da classe trabalhadora brasileira em sua *magnum opus História do PT* (Ateliê, 2011); agora brinda-nos com essa outra obra para tratar da difusão da teoria revolucionária da mesma classe.

Lênin já admoestava que não existe movimento revolucionário sem teoria revolucionária, o que basta para arraigar a importância social desta obra-prima que aqui humildemente procuramos comentar.

Da narrativa de Secco dessumem-se três grandes fases históricas do movimento operário brasileiro: anarcossindicalista, predomínio do PCB e, por derradeiro, hegemonia do PT, com enfático destaque para a segunda fase: nesse aspecto, o fim da URSS provocou sísmico abalo na teoria revolucionária do partido e determinou grande dis-

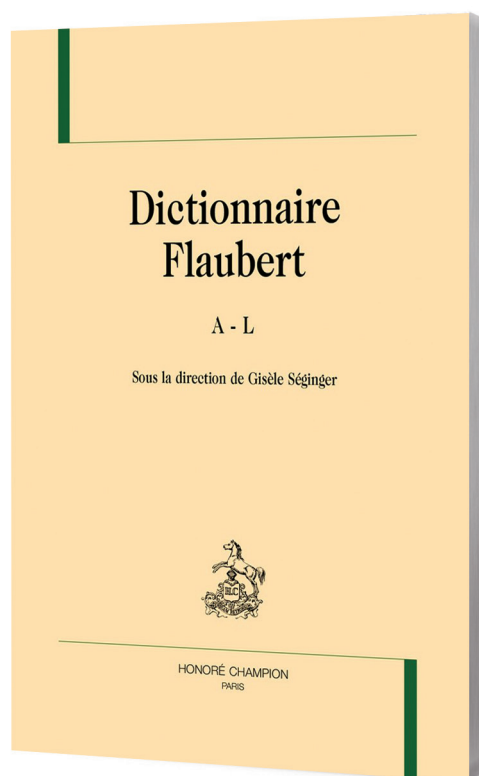
persão de sua difusão no movimento operário, o que se evidencia, por exemplo, em certo descuido comparativo na formação de quadros no âmbito do PT.

Nesse diapasão, imperioso aventar que a erradicação da URSS, com a decorrente crise da teoria revolucionária e da forma partidária de organização do movimento operário, encerra provável nexos etiológico com a revolução digital: Secco evidencia o auge de tal crise, no Brasil, com as assim designadas “jornadas de junho” de 2013, quando proliferam novas formas de organização do movimento infenso ao *status quo*, as quais guardam como supedâneo as redes sociais da internet e se manifestam de forma horizontal e suprapartidária, o que enseja inclusive uma nova onda de

interesse pela literatura de jaez anarquista. Seria uma crise terminal da forma partidária do movimento anticapitalista?

Secco ainda revela que a crítica da economia política, no âmago da teoria revolucionária, sempre foi historicamente deficiente no movimento operário brasileiro, o que nos conduz a ensaiar certa analogia com o que Perry Anderson uma vez denominou “marxismo ocidental”: não seria o caso, portanto, de procurar suprir tal deficiência nos atuais partidos da esquerda brasileira?

Por derradeiro, reitero que se cuida de obra-prima inescapável para a formação de quadros hodiernos da esquerda no Brasil, de tal sorte que o subtítulo da obra em testilha não apenas versa *sobre* tal formação, mas funciona também *para* a mesma.



Uma constelação chamada Flaubert

Marisa Midori Deaecto

Dictionnaire Flaubert, sob a direção de Gisèle Séginger,
Paris, Champion Classiques, 2017, 1.771 pp.

É

possível cartografar o universo de um escritor?

Primeiro, deve-se observar neste universo suas múltiplas constelações de escritos, sob a forma manuscrita ou impressa; mas também alcançar os projetos inacabados, os desejos não realizados e as esperanças perdidas. O universo se torna ainda mais amplo quando se atinge aquele *chez moi* intelectual que todo escritor ou artista guarda a sete chaves, o que nos permitiria, talvez, perscrutar suas leituras, as impressões de viagem, seu *parti pris* estético, político, enfim, as escolhas mais ou menos refletidas que redesenhariam seus traços e suas idiossincrasias. Não nos esqueçamos tampouco do meio familiar e do círculo de amigos do escritor; de seus críticos e de seus leitores; no mais, a constelação de personagens reais e imaginários que conformam e dão substância a esse universo.

A partir desse ponto de vista, somos convidados a imaginar o *Dictionnaire Flaubert*

como um tipo de plano celeste, a partir do qual os investigadores tentam cartografar as constelações, os planetas, as estrelas novas, os satélites, mas também os espaços que mal acabaram de ser explorados do universo do escritor. De acordo com a organizadora desse belo projeto, Gisèle Séginger, cada verbete apresenta

“[...] de um lado, as informações de base e uma bibliografia; de outro, novas abordagens – tudo sem perder o caráter sintético das informações. Ele pontua as pesquisas atuais ao registrar os resultados mais recentes e as novas orientações da crítica. Outrossim, acentua partes do *corpus* flaubertiano menos estudadas do que outras (obras da juventude, teatro). Algumas notícias longas acentuam questões mais importantes e se apoiam em pesquisas mais recentes nos domínios me-

MARISA MIDORI DEAECTO é professora do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA/USP e autora de *O império dos livros* (Edusp).

nos explorados (música, pintura, ciências naturais, por exemplo)” (p. 8).

Para além de sua importância referencial, o volume evidencia toda uma nova geração de pesquisadores cujos estudos testemunham o movimento vivo e potente do universo flaubertiano. Deve-se, inclusive, realçar o caráter multidisciplinar e internacional da equipe de autores.

O historiador do livro será particularmente sensível às notícias que concernem à biblioteca e à bibliomania, entre outras, onde o livro e as coleções têm um papel particular. É o que vemos em *Madame Bovary* e *Bouvard et Pécuchet*.

A biblioteca se apresenta em diferentes dimensões: biblioteca particular, biblioteca de estudos e biblioteca literária, imaginária, ou “virtual”, como a descreve Séginger. A primeira faz referência à biblioteca “real” reconstituída pelo Centre Flaubert de Rouen e se compõe de diferentes fontes: 1) os livros anteriores a 1880, conservados na prefeitura da cidade de Canteleu, provenientes da biblioteca de Caroline Franklin Grout; 2) o inventário *post mortem* do autor, realizado pelo notário Bidaul (às vezes impreciso ou equivocado); 3) os catálogos de duas vendas do espólio de Franklin Grout, em 1931, realizados em Antibes e no hotel Drouot, de Paris; 4) os livros dedicados a Flaubert, ulteriormente vendidos, sendo que a sua reconstituição continua em curso.

A biblioteca de estudos do autor conforma um momento precioso de seu processo de criação literária. “A biblioteca se encontra no centro da criação e sempre virtualmente no coração dos livros concluídos” (p. 185), como o demonstra a crítica genética de seus escritos. Por seu turno, a

biblioteca imaginária ou virtual se articula com as duas outras no registro literário. A presença assídua do autor entre os livros lhe permite reconstruir os repertórios de obras e de leituras da época, as quais se convertem em personagens ativas em suas narrativas. É dessa maneira que os livros agem no espírito de Emma Bovary e, de modo diverso, naquilo que o autor chamará de “*jeu de massacre encyclopédique*” (“jogo de massacre enciclopédico”), em *Bouvard et Pécuchet*.

O tema da bibliomania atinge uma situação-limite em Flaubert: somos capazes de matar alguém por um livro? Recordemos que a loucura dos livros é uma problemática da modernidade. Não foi justamente essa loucura que pôs termo à biblioteca de Dom Quixote, quase inteiramente queimada por sua família? O conto “Bibliomanie” foi publicado pelo jovem Flaubert, em 1837, no jornal *Colibri*, em Rouen. Não parece por acaso que vemos surgir duas narrativas sobre a loucura relacionada aos livros no contexto de duas revoluções: a revolução de Gutenberg, que tornou possível a reprodução em série dos exemplares pela impressão tipográfica e, conseqüentemente, abriu caminho para a percepção do excesso de livros e de leituras; e a revolução industrial, que transformou a economia do livro a partir dos anos de 1830, quando a produção impressa atinge uma escala industrial e a massificação da leitura. Diante de uma miríade de volumes, é compreensível abrir mão da própria vida, ou matar alguém por um único exemplar? Eis aqui uma questão que a leitura de “Bibliomanie” sugere.

No final do volume, um índice de temas se apresenta a um só tempo como instrumento de pesquisa e objeto de reflexão.

Retomando a ideia do *Dictionnaire* como um plano celeste, podemos afirmar que este *index* fornece a medida das questões e o estado da arte dos conhecimentos acumulados sobre o universo flaubertiano até a atualidade. O material sugere, igualmente, que se o dicionário nos permite cartografar o universo do escritor, tanto quanto as representações e projeções que os investigadores fazem de Gustave Flaubert, devemos à fortuna flaubertiana a dimensão temporal de sua importância. Desse ponto de vista, é preciso distinguir ao menos dois tipos de registros que o *Dictionnaire* reúne: primeiramente, as edições estrangeiras dão conta de toda uma plêiade de tradutores, críticos e leitores que contribuíram para a difusão e a recepção de seus escritos nas quatro partes do mundo. Assim se apresentam, sob a chave “recepção”, as notícias das edições de Flaubert na Alemanha, Coreia, Espanha, Estados Unidos, Itália, Japão, Polônia, Reino Unido... e seria muito interessante ampliar esse quadro para outras partes não compreendidas no verbete, por exemplo, Portugal, Brasil e os países latino-americanos.

A fortuna crítica constitui outro ponto de clivagem que nos permite verificar a longevidade e a extensão da obra flaubertiana. Entre os leitores mais distintos, temos notícias de Michel Butor, Michel Foucault, Nathalie Sarraute, Eric Auerbach, Italo Calvino, Georges Perec, Walter Benjamin... Jean-Paul Sartre, que fez de Flaubert *l'idiot de la fa-*

mille, em “três volumes, mais de mil folhas, paginadas continuamente de 1 a 2.136. Impressionante” (p. 1.456), como escreve P. Champion no verbete. Para fugir do campo francês, aprendemos que Jorge Luis Borges apresenta, em 1932, uma das raras críticas sobre *Bouvard et Pécuchet*, na qual o autor de “A Biblioteca de Babel” se opõe à ideia então dominante de uma obra de ruptura. Segundo I. Daunais:

“Para Borges os dois copistas encarnam, por tudo o que os liga à linhagem dos bufões e dos bobos do rei, como àqueles de espírito simples aos quais Deus atribui mais sabedoria do que aos sábios, com suas formas particulares de saber – um saber cômico, delirante, fantástico, mas cujo dom é de tocar os próprios limites daquilo que pode ser conhecido” (p. 201).

Ao retomar a pergunta que abre esta recensão: como cartografar o universo de um escritor? – terminamos por concluir que ela se apoia sobre um terreno frágil. O universo é por definição imensurável e sua cartografia só pode se apresentar como uma representação imprecisa do infinito. Nesse sentido, não seria sem interesse uma notícia de Flaubert *par lui-même*. Em todo caso, os temas propostos pelo *Dictionnaire Flaubert* fazem jus a esse grande homem cercado de estrelas, sendo ele mesmo uma constelação. Talvez, uma Grande Ursa.