

Ano 15, n. 16, 2023
ISSN 2176-3356

A Palo Seco

Escritos de Filosofia e Literatura



A PALO SECO – ESCRITOS DE FILOSOFIA E LITERATURA

Ano 15, Número 16, 2023

CONSELHO EDITORIAL

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

EDITORIA

- Jacqueline Ramos - *Editora-Chefe*
Luiz Rosalvo Costa - *Editor-Adjunto*
Maria A. A. de Macedo - *Editadora-Adjunta*

EDITORA-GERENTE

Luciene Lages

PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

Julio Gomes de Siqueira

IMAGEM DA CAPA: *Duas Figuras*, de Ismael Nery (1927, Óleo sobre cartão sobre madeira).



Este trabalho é distribuído sob uma Licença
Creative Commons – Atribuição – Compartilha Igual – 4.0 Internacional

FICHA CATALOGRÁFICA

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

[Ano 15, n. 16 (jan-jun/2023)] / Organizadores: Profa. Dra. Jacqueline Ramos; Prof. Dr. Luiz Rosalvo Costa; Profa. Dra. Maria A. A. de Macedo.

Semestral

E-ISSN 2176-3356

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

CDU – 1:82.09

BASES INDEXADORAS:

Sumário

Apresentação <i>Jacqueline Ramos</i> <i>Luiz Rosalvo Costa</i> <i>Maria A. A. de Macedo</i>	4
---	----------

Artigos

A antinomia do gosto em Madame de Lambert <i>Vladimir de Oliva Mota</i>	8
O mal da literatura: a crítica da forma e da significação em Geoge Bataille <i>Robson Breno Dourado de Araujo</i> <i>Álvaro Lins Monteiro Maia</i>	19
Surrealismo: filosofia de vida e processo de escritura <i>Rafael Eduardo Franco</i> <i>José Francisco Miguel Henriques Bairrão</i>	32
A escrita filosófico-literária: atenção e silêncio <i>Barbara Romeika Rodrigues Marques</i>	47
O devir em Julio Cortázar: ressurgências da animalidade na literatura contemporânea <i>Hiandro Bastos da Silva</i> <i>Lauro Roberto do Carmo Figueira</i>	56
Entre conceito e símbolo: os poderes espiritual e temporal em Henry Thoreau <i>Suzy Meire Faustino</i>	70
Vidas secas: travessias geopoéticas no sertão <i>Claudio Cledson Novaes</i> <i>Raimundo Borges da Mota Junior</i>	89
O escudo de Dioniso: sobre a relação metafórica entre vinho e guerra na poesia grega <i>Felipe Ramos Gall</i> <i>Júlia Guerreiro de Castro Zilio Novaes</i>	106
Kairós – o tempo na poesia de Orides Fontela <i>Alan Alves</i>	125

Traduções

Uma máxima da mais alta crítica de Heinrich von Kleist <i>André Felipe Gonçalves Correia</i>	145
O estilo na tradução dos textos preambulares da Brevíssima relação da destruição das Índias de frei Bartolomé de las Casas <i>Deolinda de Jesus Freire</i>	149

APRESENTAÇÃO

Mas voltando à linguagem: é ela, em que cabem a verdade, a mentira e o fingimento, o meio transacional do relacionamento entre o filosófico e o poético.

Benedito Nunes

A Palo Seco completa 15 anos abrigando reflexões que exploram as relações possíveis entre filosofia e literatura, a conversação ou “transa”, no dizer de Benedito Nunes, metaforizando a atração e interpenetração das áreas. E, nesse amálgama, a ideia de fronteira tem se mostrado inapreensível, mas não a dinâmica da transa que mistura corpo e sentidos da linguagem. Nesses anos, os inúmeros artigos publicados, com olhares e abordagens diversas, têm confirmado a potencialidade dessa transa. E é também o que se verifica nesta edição da revista, que agora passa a ser semestral.

Abre este número, o artigo de **Vladimir de Oliva Mota** intitulado “A antinomia do gosto em Madame de Lambert” que, além de apresentar as reflexões da filósofa sobre o gosto, contextualiza sua produção que está muito além da mera promoção dos salões. Nesse sentido, descortina o fato de que as vozes femininas nem sempre são caladas, mas ocultadas dada a primazia da produção masculina. Outro tema, a função expressiva da literatura em George Bataille, é abordado por **Robson Araujo** em “O mal da literatura: a crítica da forma e da significação em Geoge Bataille”, concluindo que a literatura põe a nu a experiência de angústia do autor.

O artigo “Surrealismo: filosofia de vida e processo de escritura” de **Rafael Eduardo Franco** irá expandir o conceito do Surrealismo de André Breton para além da dimensão literária. Seus autores defendem o Surrealismo de Breton como uma filosofia de vida, pelo acento colocado no estético em sua relação com o ético e o político. Não seria tão somente uma mera expansão do literário, criando uma estética surrealista, mas também sua expansão nas esferas sociais, culturais, morais e políticas. Em um estilo que transita entre o ensaio e o artigo acadêmico, “A escrita filosófico-literária: atenção e silêncio”, de **Barbara Romeika Rodrigues Marques**, busca explorar a fronteira filosofia-literatura na e pela linguagem, atentando especialmente para o valor de silêncio que a realização artística oferece às possibilidades de expressão.

Podemos dizer que nesses primeiros artigos o literário é discutido pelo viés filosófico e os demais artigos, na via inversa, abordam o filosófico no literário. É o que se percebe em “O devir em Julio Cortázar: ressurgências da animalidade na literatura contemporânea” em que **Hiandro Bastos** e **Lauro Roberto do Carmo Figueira** discutem, através do conto “Carta a uma senhorita em Paris”, a maneira como a literatura singulariza alguns conceitos-chave presentes em textos de domínio filosófico; mais precisamente, os autores desse artigo discorrem sobre o conceito de “devir” de Deleuze e Gattari que seria, grosso modo, uma transformação desencadeada por um contato-encontro de diferentes-exterior, que é por excelência o humano face ao inumano (geralmente um animal). Os autores discutem esse conceito em sua expressão literária, no conto em questão, como também assinalam sua importância como elemento propulsor no universo feérico de Cortázar – universo feito de “limbo de sombra de consciência” em direção à criação literária.

Já **Suzy Meire Faustino** em seu “Entre conceito e símbolo: os poderes espiritual e temporal em Henry Thoreau” põe em evidência aspectos filosóficos nas obras *A desobediência civil* e *Walden* de Henry Thoreau, mais conhecido pela crítica sócio-política que denuncia a democracia que desvirtua, o trabalho que torna o homem escravo e meio, e cujo efeito seria o apequenamento do humano preocupado apenas com o contingente, o mutável e o superficial. A autora resgata essa crítica que aparece como contraponto aos elementos simbólicos nas obras estudadas, que são explorados enquanto verticalidade, apoiando-se nos conceitos escolásticos de poder temporal e espiritual. Os aspectos simbólicos vinculados a uma atmosfera pastoral revelariam “um poder mais elevado e independente” do indivíduo que seria solapado pela democracia.

As imagens e paisagens geopoéticas nas representações das travessias geográficas do sertanejo é o foco da reflexão desenvolvida no artigo “Vidas secas: travessias geopoéticas no sertão”, de **Claudio Novaes**, que analisa, na perspectiva da geopoética, personagens das narrativas de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Vidas secas* (1963), no cinema, de Nelson Pereira dos Santos.

Em “O escudo de Dioniso: sobre a relação metafórica entre vinho e guerra na poesia grega”, **Julia Guerreiro de Castro Zilio Novaes** apresenta uma proposição de investigação de uma passagem da *Poética* referente à relação metafórica estabelecida por Aristóteles sobre a taça estar para Dionísio assim como o escudo estar para Ares. A autora faz constar duas possibilidades interpretativas da relação metáfora; uma efetuada na associação desses objetos e seus Deuses e outra na verdade material, assentada propriamente nos formatos dos objetos do escudo e da taça. Seu intuito está em evidenciar a contraposição metafórica-analógica da fala aristotélica para além das dessas duas interpretações. De acordo com a autora, trata-se na contraposição metafórico-analógica de

“formulações que cristalizam um rico imaginário pregresso, um verdadeiro *topos*, imagem recorrente na poesia grega”. Esse imaginário já antigo de Dionísio e Ares, e escudo e taça associados respectivamente à guerra e à paz, ela verificará nas manifestações poéticas, tais como a elegia arcaica metasimpótica e no drama ático. Em ambas as manifestações poéticas, o vinho se faz presente e associado à ausência da guerra.

Em “Kairós – o tempo na poesia de Orides Fontela”, **Alan Alves** discute os processos da construção estética da poeta paulista a partir da exploração de modos pelos quais o tempo, atravessado pela ideia de *kairós*, nas suas dimensões míticas gregas e cristãs, opera como elemento constitutivo da sua produção poética.

Na seção de traduções, o primeiro trabalho, de **André Felipe Gonçalves Correia**, verte para o português o texto “Ein Satz aus der höheren Kritik”, de Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, romancista, dramaturgo, poeta e contista alemão na virada do XVIII para o XIX. Trata-se de um dos textos de reflexão estética de Kleist, mais conhecido, conforme pontua o tradutor, pela sua produção literária.

O segundo trabalho apresentado nesta edição, de **Deolinda de Jesus Freire**, traz a tradução de textos preambulares da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de autoria do frei Bartolomé de las Casas. A obra completa, que os preâmbulos aqui apresentados integram, versa sobre a destruição dos reinos do Novo Mundo, e foi publicada pela primeira vez em 1552, em Sevilha, na Espanha.

Jacqueline Ramos
Luiz Rosalvo Costa
Maria A. A. de Macedo

Artigos



A antinomia do Gosto em Madame de Lambert

Vladimir de Oliva Mota*

Universidade Federal de Sergipe

RESUMO

Inserida numa tradição a que se convencionou chamar de Estética do sentimento, Madame de Lambert afirma que o Gosto é uma espécie de instinto que nos arrasta, que nos conduz mais seguramente do que todos os raciocínios. Para a filósofa, o Gosto depende da experiência e não de qualquer consideração conceitual, ele não está subordinado a regras da beleza, mas a algo indeterminado, mesmo indeterminável. Contudo, esse caráter do Gosto não autoriza o seu relativismo. Parte-se aqui da tensão no pensamento estético de Madame de Lambert, a saber: por um lado, a defesa de uma subjetividade do Gosto, vinculado à adequação do objeto a disposições dos órgãos perceptivos acerca do modelo que desconhecemos; por outro, a busca da filósofa pela formulação de uma resposta crítica, por uma universalidade do Gosto que depende do conceito de exatidão dos sentidos. Assim, pretende-se identificar o elemento indicado por Madame de Lambert a harmonizar a tensão criada em sua estética. A solução da filósofa retoma essa noção de exatidão dos sentidos cara ao pensamento estético da passagem do século XVII para o XVIII, a saber: o *je ne sais quoi*. Para reconstruir aqui essa solução da filósofa, será necessário articular os textos *Reflexões sobre o gosto* e *Discurso sobre a delicadeza de espírito e de sentimento* com a obra em torno da qual esses dois textos orbitam: *Reflexões novas sobre as mulheres*. Assim, é possível entender que, para Madame de Lambert, o Gosto é esse *je ne sais quoi* que se sente e não se pode dizer, mas que conhece o que convém e que faz sentir em cada coisa a medida que é preciso ter.

PALAVRAS-CHAVE: Madame de Lambert. Gosto. *Je ne sais quoi*.

ABSTRACT

Inserted into a tradition that has come to be called the Aesthetics of Sentiment, Madame de Lambert affirms that Taste is a kind of instinct that drag us, that leads us more securely than all reasoning. For the philosopher, Taste depends on experience and not on any conceptual consideration, it is not subordinated to rules of beauty, but to something indeterminate, even indeterminable. However, this character of Taste does not authorize its relativism. We start here from the tension in Madame de Lambert's aesthetic thought, namely: on the one hand, the defense of a subjectivity of Taste, linked to the adequacy of the object at the disposal of the perceptive organs about the model we do not know; on the other, the philosopher's search for the formulation of a critical response, for a universality of Taste that depends on the concept of accuracy of the senses. Thus, it is intended to identify the element indicated by Madame de Lambert to harmonize the tension created in her aesthetics. The philosopher's solution takes up this notion of accuracy of the senses that was valuable to aesthetic thought from the passage of the 17th to the 18th century, namely: the *je ne sais quoi*. To reconstruct the solution here, it will be necessary to articulate the texts *Reflections on taste* and *Discourse on the delicacy of spirit and feeling* with the work upon which these two texts orbit: *New reflections on women*. This way, it is possible to understand that, for Madame de Lambert, Taste is that *je ne sais quoi* that is felt and cannot be said, but that knows what is convenient and that makes us feel in each thing the measure that must be had.

KEYWORDS: Madame de Lambert. Taste. *Je ne sais quoi*.

*Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Prof. do Curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (UFS). E-mail: deolivamota@hotmail.com.

Recebido em 28/04/2023
Aprovado em 10/06/2023

Anne Thérèse de Marguenat de Courcelles (1647-1733), embora invisibilizada pela história da filosofia tradicional, foi uma das figuras mais relevantes do Iluminismo francês do início do século XVIII. Filha única de Etinne de Marguenat, Senhor de Courcelles, mestre do Tribunal de Conta de Paris, e de Monique Passart. Seu pai falecera quando ela tinha apenas três anos; sua mãe, então, contraiu novo matrimônio, dessa vez com François Le Coigneux, Senhor de Rochertupin e de Bachaumont, célebre apreciador das belas-artes. Foi o padrasto quem se ocupou da formação intelectual de Anne Thérèse, fazendo-a ler Sêneca, Plutarco, Montaigne, os moralistas do século XVII etc. Aos 18 anos, Anne Thérèse casou-se com Henri de Lambert, Capitão, Marechal e Governador da cidade de Luxemburgo. Desde então, Anne Thérèse passa a ser conhecida como Marquesa ou Madame de Lambert. Em 1686, Henri de Lambert faleceu. Concluída a educação de sua filha e de seu filho¹, e solucionada algumas questões financeiras, aos 63 anos, em 1710, Madame de Lambert abre as portas do seu *Hôtel de Nevers*, tornando-se anfitriã de um dos mais influentes Salões parisienses durante décadas, por onde passaram Fontenelle, La Motte, Madame Darcier, Montesquieu etc. O Salão de Madame de Lambert era considerado por muitos a antecâmara da Academia Francesa. Importante destacar dois aspectos dos Salões para melhor entender o contexto ideológico no qual se inserem as reflexões de Madame de Lambert sobre o gosto: uma nova forma de sociabilidade e, nesta, uma nova forma de sensibilidade, que, por sua vez, engendrou a passagem do Classicismo à Estética do sentimento na França da primeira metade dos setecentos.

Como se sabe, os Salões eram uma instituição da época, locais onde literatas e literatos, filósofas e filósofos... encontravam-se; eram os ambientes de maior liberdade de expressão durante o Antigo Regime; neles, travavam-se discussões intermináveis sobre os temas mais diversos e elevados, e procediam-se a leituras filosóficas e literárias, um marco da intelectualidade europeia. No *Hôtel de Nevers*, por exemplo, sob o comando da anfitriã, Madame de Lambert, a discussão, geralmente, era acerca da educação e se concentrava, sobretudo, na necessidade da formação intelectual das mulheres e de sua importância como regente de um novo estilo social. Nesse espaço, como explica Rosa Maria Rodríguez Magda, as reflexões configuram uma nova forma de sociabilidade, potencializando-se o protagonismo feminino: nos Salões, “a mulher fornece não só um estilo de comportamento social e cultural como realiza produção teórica”² (MAGDA, 2007, p. 22). Assim como uma nova forma de sociabilidade, a produção teórica vinculada a essa sociabilidade nos Salões foi determinante também para uma nova sensibilidade e,

1. Madame Lambert foi mãe de quatro crianças: três meninas e um menino, todavia duas meninas faleceram com tenros anos.

2. As citações no presente trabalho que não possuem tradução para o nosso vernáculo foram livremente por mim traduzidas.

portanto, decisiva para o desenrolar e dispersão do pensamento estético de então, para história do Gosto, pois os Salões preconizavam a cultura do culto ao sentimento individual, regido pelo critério do bom Gosto, contrapondo-se à ideia do universal garantida pelo culto à razão. Aqui interessa esse segundo aspecto dos Salões, a saber: sua produção teórica a partir da perspectiva dessa nova sensibilidade, mais exatamente: o pensamento estético acerca do Gosto daí decorrente a partir de uma das mais célebres representantes dessa forma de pensar: Madame de Lambert cujas ideias ecoaram em grandes nomes da história da filosofia, em geral, e da estética, em particular; não obstante a miopia voluntária da história da filosofia tradicional face à produção de filósofos de então. Explica Magda sobre essa invisibilidade da história da filosofia atribuída às pensadoras das Luzes:

A história da filosofia apenas menosprezou as contribuições intelectuais de suas [das Luzes] protagonistas, como se tratassem de meras anfitriãs [dos Salões], que possibilitaram certa relevância pública aos *philosophes* – esses sim verdadeiros estandartes das Luzes, que ocupam um lugar permanente na genealogia do pensamento (MAGDA, 2007, p. 20).

Em questionamentos como “as mulheres não podem dizer aos homens: que direito vocês têm de nos impedir o estudo das ciências e das belas-artes?” (LAMBERT, 1808b, p. 165), Madame Lambert faz-se conhecida em sua época por ser uma das figuras principais da luta pelos direitos das mulheres e, portanto, uma referência importante na história do feminismo do início do século XVIII francês: ela se insere, à revelia da história da filosofia “oficial”, como um “estandarte na genealogia do pensamento” filosófico das Luzes, escrevendo sobre assuntos ligados à tema como condição feminina, educação, amizade, filho e filha, riqueza, velhice... e estética. Em sua numerosa obra, destacam-se os textos escritos na década de vinte: *Advertências de uma mãe a seu filho*; as importantíssimas *Reflexões novas sobre a mulher ou Metafísica do amor*; *Advertências de uma mãe a sua filha*; *Tratado da amizade*; *Tratado da velhice* e, entre tantos outros assuntos, os textos que mais diretamente interessam ao presente debate: *Discurso sobre a delicadeza de espírito e de sentimento* e as *Reflexões sobre o gosto*.

O pensamento estético de Madame de Lambert situa-se na transição dos séculos XVII e XVIII, período no qual se identifica a conversão da objetividade do Gosto, da chamada Estética clássica, ao subjetivismo subsequente em relação ao Gosto, da denominada Estética do sentimento (Cf.: CASSIRER, 1997).

O que aqui se identifica como Estética clássica é aquela erguida sob as bases do cartesianismo, quando, nos termos de Marc Jimenez, “tudo parece ser calculado pela medida de uma razão tomada como critério do julgamento verdadeiro” (JIMENEZ, 1999, p. 58). Esse racionalismo, oriundo do pensamento de René Descartes, é o movimento que coloca a razão no coração de todo processo de conhecimento. Estabelecida igualita-

riamente pela natureza em todo ser humano, a razão se desenvolve segundo um método, seguindo uma ordem, a ordem das razões, ordem idêntica àquela da natureza, que se torna inteligível e objeto da ciência. Em síntese: a razão tem o poder de representar, na instância de sua subjetividade, a realidade naquilo que ela tem de objetivo. Ou seja, o método possibilita a razão subjetiva descrever o mundo objetivamente. Embora, é preciso lembrar para evitar má interpretação, os filósofos racionalistas, adotando o mesmo ponto de partida, não são todos fiéis a Descartes, suas teses se multiplicam e tomam direções distintas nos cartesianismos particulares³.

Esse novo ideal instituído por Descartes tem a ambição de englobar não só todas as ciências, mas os modos de agir e a arte; esta será submetida à mesma orientação, explica Cassirer: a arte “deve ser aferida pela ‘razão’, ser testada pelas regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial” (CASSIRER, 1997, p. 371-372). A validade universal da arte deve ser estabelecida em alicerces firmes, deve ser apreendida em sua necessidade própria, sem a flexibilidade infinita do prazer e do desprazer. A teoria estética, se não deseja ser um aglomerado confuso de observações, deve se submeter a certos princípios, que o conhecimento necessita determinar, e a arte não deixa de ser afetada pela mesma obrigação. Conclui Cassirer: “A natureza está submetida a leis universais e invioláveis; deve existir para a ‘imitação da arte’ leis da mesma espécie e de igual dignidade” (CASSIRER, 1997, p. 373).

É no sentido desse novo ideal instituído por Descartes que se pode inserir, à guisa de exemplo, o pensamento de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), considerado como aquele que deu maior exatidão à doutrina da estética clássica. Segundo Célia Berrenttine, Boileau não foi o orientador das grandes produções artísticas de seu tempo, Molière e Racine já haviam criado suas obras-primas quando da publicação de *A arte poética* em 1674; mas Boileau foi “um definidor da doutrina chamada clássica” (BERRENTTINE, 2012, p. 7). O pensamento de Boileau, como já foi dito acerca de toda doutrina clássica, foi erguida sob as bases do cartesianismo, mas sem muita fidelidade⁴.

3. Sobre isso, ver: COMBRONDE, Caroline. Réflexions esthétiques dans le rationalisme classique. In: LENAIN, Thierry; LORIES, Danielle. (Org.) Esthétique et philosophie de l'art: repères et thématiques. Bélgica: De Boeck, 2014.

4. A identificação da determinação da influência cartesiana no pensamento de Boileau não é consensual. Por exemplo, assim Gustave Lanson explica a sua versão sobre a complexa relação de Boileau com o cartesianismo nos seguintes termos: “A redução da beleza e do ideal literário à verdade e à natureza, e do prazer à razão, isto é, em geral, o sentimento de inalterável identidade do espírito humano corresponde à confiança do sábio na razão; a condição de universalidade objetiva e formal imposta à poesia, correspondendo ao princípio da permanência das leis da natureza; a independência da razão universal mantém sob a autoridade do consentimento universal [...]: tudo isso está bem conformado ao espírito de Descartes e a Arte poética, que teve como efeito o de não ser apenas uma transposição das ideias cartesianas. É preciso não esquecer [...] que a Arte poética é o termo de uma evolução começada antes de Descartes e, por consequência, fora de sua influência: ela [Arte poética] é a expressão completa do espírito clássico, que não tem sua origem e sua causa no espírito cartesiano” (LANSON, 1919, p. 158).

Embora não sendo uma mera transposição das ideias cartesianas, *A arte poética* reflete significativamente os ideais da estética clássica, então, bem conhecidas da intelectualidade, a saber: a arte é uma imitação da natureza, tem a verdade como seu ideal, necessitando, assim, da razão. Boileau sustenta a primazia suprema da racionalidade: “que todos os escritos procurem sempre o brilho e o valor apenas na razão” (BOILEAU, 2012, p. 16). Eis alguns exemplos da consequência da adoção da razão como valor supremo para a poética, mais exatamente para os princípios de organização da arte⁵ na célebre obra de Boileau: na poesia, a rima deve ser submissa à razão, ou seja, é necessário que a rima seja sacrificada em nome do sentido, sua função é o de enriquecer a razão (Cf.: BOILEAU, 2012, p. 16), esta exige moderação⁶. Aconselha Boileau:

Fuja da abundância estéril desses autores, e não se sobrecarregue com um pome-nor inútil. Tudo o que dizemos a mais é insípido e desagradável; o espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se jamais soube escrever (BOILEAU, 2012, p. 17).

O mesmo se diz sobre a “variação”⁷ para cativar o público⁸: “Um estilo por demais igual e sempre uniforme, brilha em vão aos nossos olhos e, obrigatoriamente, nos adormece. [...] Feliz é aquele que, em versos, passa do tom grave ao doce, do divertido ao severo!” (BOILEAU, 2012, p. 17). E assim Boileau segue em sua *A arte poética*, um poema didático-artístico, uma reflexão sobre obras anteriores com o fim de precisar os ideais da razão da estética clássica.

Contudo, o século XVII, o “século da razão”, e o século XVIII apresentam também os limites dessa razão: surge a suspeita, então, de que ela não é uma, absoluta, e que, sobretudo, não constitui a única fonte de conhecimento; conseqüentemente, desconfia-se de que esse sentimento não seja de todo enganoso. O edifício racionalista apresenta fissuras no âmbito do debate estético, levantando dúvidas: as regras da arte cor-

5. Os “princípios de organização da arte” são recursos utilizados para organizar os “elementos da arte” (linha, figura, valor tonal, textura e cor), são eles: harmonia, variação, equilíbrio, proporção, dominância, movimento e economia.

6. A “moderação” é um princípio de organização da arte que equivale ao princípio da “economia”, isto é: trata-se de reduzir os elementos da composição aos princípios básicos para se obter uma clareza de apresentação; trata-se de expressar uma ideia tão simples e direta quanto possível, evitando o uso arbitrário ou excessivo dos elementos de composição.

7. Como foi dito, a “variação” é também um dos “princípios de organização da arte” e se trata das diferenças realizadas por meio da oposição, do contraste, da diversificação dos elementos de composição.

8. Aqui se insere a crítica de Cassirer à estética clássica: a confusão entre ideais estéticos e sociais. A crítica de Cassirer é assim direcionada: “As deficiências de execução, aquelas que aparecem quando da aplicação dos princípios clássicos à consideração de gêneros artísticos e de obras particulares” (CASSIRER, 1997, p. 387). Que deficiência de execução é essa? No estabelecimento da defesa da teoria clássica, “misturam-se [...] motivações que, longe de serem logicamente inferidas de seus princípios gerais [...], provém do contexto particular dessa problemática, da estrutura intelectual histórica do século XVIII” (CASSIRER, 1997, p. 387). Isto é: para Cassirer, a estética clássica, ao falar como legisladora da razão e em nome da razão, vai buscar sua medida fora da razão, ou seja, vai buscar sua medida no mundo em que vive, no ambiente imediato, no hábito e na tradição.

responderão sempre às regras racionais, não haverá outra coisa que venha acrescentar que acompanha a beleza e que nenhum raciocínio possa explicar? Essa é a perspectiva, por exemplo, adotada por Charles Batteux em *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746) cujo título já indica sua pretensão de estabelecer tal princípio unindo, em sua expressão, “a luz do espírito com o sentimento” (BATTEUX, 2009, p. 5). Batteux identifica esse princípio das belas-artes como o da imitação e garante que o Gosto é um sentimento que tem como alvo as obras de arte, e é esse sentimento que nos adverte, objetivamente, “[...] se a bela natureza foi bem ou mal imitada” (BATTEUX, 2009, p. 50). Contudo, a publicação da principal obra de estética de Batteux encontra já uma trilha desbravada para a Estética do sentimento por, entre outros teóricos e outras teóricas, Madame Lambert.

Uma mutação metodológica conduz a investigação que tinha a obra de arte como objeto para a “consciência estética” (CASSIRER, 1997, p. 394), isto é, doravante, o que está em foco é a impressão que a obra de arte causa sobre quem a contempla e o julgamento no qual essa impressão é fixada. O debate sobre o Gosto constitui-se vinculado à subjetividade humana que, em última instância, se definirá pelo sentimento que suscita. Por essa razão, a questão central da reflexão estética do momento é saber quais os critérios de valoração do belo fundados no Gosto. Com efeito, instaura-se uma tensão no pensamento estético: por um lado, a fundamentação do belo vincula-se à subjetividade mais íntima do Gosto; por outro, não se deseja renunciar um caminho para a formulação de respostas críticas se se pretende que a beleza se forme, comunique-se e participe coletivamente, ou seja, não se deseja renunciar a universalidade do belo e, portanto, do Gosto. É precisamente neste horizonte da história da filosofia francesa, repleta de tensões estéticas, que se deve situar o pensamento e a importante contribuição de Madame de Lambert: é entre a potente herança da estética clássica e as novas abordagens mundanas que, inevitavelmente, vão abrindo passagem a argumentos em favor da subjetividade, associando a teoria do Gosto às atividades dos Salões, que se fundam em uma Estética do sentimento na obra dessa filósofa.

Considerando que o Gosto era um tema recorrente nos Salões, explica Lontrade: o Gosto possibilitava a orientação no mundo cultural dos Salões recentemente introduzidos na Europa; o homem ou a mulher de gosto é aquele que se orgulha do seu instinto; seu espírito antirracionalista direciona-se à sociedade e ao mundo: “Assim, o gosto permite qualificar um comportamento a meio caminho entre ética e estética” (LONTRADE, 2004, p. 25). O uso, inicialmente, do Gosto é social e político, antes de ser filosófico porque se considerava que o Gosto seria útil na aprendizagem da conduta em sociedade, tratava-se, então, de uma apanágio de uma nobreza da corte que buscava demarcar uma nova nobreza de origem burguesa. Por esse motivo, Madame de Lambert

inicia seu texto, *Reflexões sobre o gosto*, destacando a difusão do tema e expondo um paradoxo: “Todo mundo fala do Gosto [...]; contudo, nada é menos conhecido do que o Gosto”⁹ (LAMBERT, 1808c, p. 195). Para a autora, todo mundo fala do Gosto porque reconhece haver uma necessidade de tê-lo. Qual a razão dessa necessidade? Responde: “[...] o espírito de Gosto está acima dos outros” (LAMBERT, 1808c, p. 195). Essa superioridade do espírito de Gosto, que explica a necessidade de tê-lo, por sua vez, foi desenvolvida e assim elucidada em *Reflexões novas sobre as mulheres*: “A sensibilidade socorre o espírito e serve à virtude” (LAMBERT, 1808b, p. 169-170). Socorre o espírito porque o sentimento fornece novas agudezas ao entendimento, “que o iluminam de maneira que as ideias se apresentam mais vivas, mais nítidas e mais deslindadas; é como prova de tudo isso que se diz: todas as paixões são eloquentes” (LAMBERT, 1808b, p. 169). Serve à virtude porque o Gosto, além de fazer perceber de maneira viva e rápida o que há a ver em cada coisa: “No coração, o Gosto dá sentimentos delicados; no trato com o mundo, uma certa polidez atenta, que nos ensina a manear o amor-próprio daqueles com quem convivemos” (LAMBERT, 1808b, p. 168). Como considera que não há nada menos conhecido do que o Gosto, a filósofa se põe, então, a expor o que entende por Gosto.

Embora o Gosto tenha a ver com uma certa orientação de conduta na sociedade dos séculos XVII e XVIII a partir dos Salões, ele também tem a ver, então, com uma faculdade de julgar, um sentimento que não é apenas razão ou pensamento lógico, pois julga sem discurso, sem conceito. As *Reflexões sobre o gosto* recorrem a fontes teóricas que lhe antecederam¹⁰, estas apresentam o Gosto como um acordo do espírito e da razão, ou uma união do sensível com o espírito, e que um e outro formam o julgamento. Eis a dificuldade em definir o Gosto: trata-se de uma tensão entre sensação e intelecto, explica Lontrade:

O sentimento, tal como o Gosto, situa-se a meio caminho da sensação e do espírito, causa do perpétuo vai-e-vem entre essas duas origens distintas e que, definitivamente, remete à separação filosófica entre alma e corpo. O Gosto, tal como o sentimento, oscila entre uma definição sensual e uma definição racionalista (LONTRADE, 2004, p. 28).

Posicionando-se face a suas fontes teóricas, Madame Lambert define o Gosto nos seguintes termos: “O Gosto é o primeiro movimento e uma espécie de instinto que nos arrasta e que nos conduz mais seguramente do que todos os raciocínios” (LAMBERT, 1808c,

9. Curioso perceber que esse início de texto é semelhante a obras que tratam do Belo com publicações posteriores, mas próximas às *Reflexões sobre o gosto*, por exemplo: as primeiras linhas do *Ensaio sobre o belo* de Yves Marie André (1741) e do verbete *O Belo de Diderot* (1752), reeditado, separadamente, sob o título de *Tratado sobre o belo* (1772). E em nenhuma dessas obras, há referência à Madame de Lambert.

10. A edição das *Œuvres complètes* de Madame Lambert aqui trabalhada apresenta, em nota, que a primeira fonte teórica a que se refere a filósofa inicialmente no texto é Anne Lefèvre-Dacier ou Madame Dacier (1654-1720): filósofa, tradutora e helenista, uma das protagonistas na “Querela dos Antigos e dos Modernos”, assídua frequentadora do *Hôtel de Nevers* e autora de, entre outras obras, *Des causes de la corruption du goût* (1716).

p. 196). Assim, o Gosto, assegura a filósofa, está mais ligado ao sentimento do que à razão, o que explica não se poder dar a razão de seu Gosto “porque não se sabe por que se sente” (LAMBERT, 1808c, p. 196), ao passo que sempre se dá a razão dos seus conhecimentos. Madame Lambert ratifica a noção segundo a qual não há relação ou ligação necessária entre os Gostos devido a estes estarem mais ligados ao sentimento, diferentemente do que ocorre com as verdades, pois é possível conduzir – pensa a filósofa – qualquer pessoa inteligente a uma opinião, mas não se tem certeza de conduzir qualquer pessoa sensível a um determinado Gosto: “pode-se levar uma pessoa inteligente a sua opinião, mas nunca se está seguro de levar uma pessoa sensível a seu Gosto: não há ligação, não há estímulos para atrair a si, nada se liga nos Gostos” (LAMBERT, 1808c, p. 196).

O Gosto irrompe na filosofia, adverte Agnès Lontrade, “[...] sob a forma de um espírito de fineza cuja sutilidade e a delicadeza opõem-se àqueles que são acostumados a raciocinar por princípios e que não compreendem nada das coisas do sentimento” (LONTRADE, 2004, p. 29). Nessa direção, Madame Lambert expõe uma certa herança de Blaise Pascal ao citá-lo como suporte à ideia de que a causa do Gosto é natural, mais exatamente, a disposição dos órgãos e a relação entre eles e o objeto. Para Pascal, o modo de agrado e de beleza consiste na relação entre nossa natureza e o objeto. Contudo, e isso é um ponto crucial aqui, ignora-se que modo seja esse. Diz Pascal em *Pensamentos*: “Há um certo modo de agrado e de beleza que consiste em certa relação entre nossa natureza fraca ou forte tal qual é a coisa que nos agrada. Tudo o que é formado a partir desse modelo nos agrada [...]. Não se sabe o que é esse modelo natural [...]” (PASCAL, 2000, p. 256). Pascal sabe que o coração tem suas razões e que a razão não as conhece, e que o irracional se situa no coração do racional. A partir daí, Madame Lambert chega a duas conclusões peremptórias: a primeira, o gosto é natural: “é a natureza quem lhe dá, não se adquirir; o mundo delicado apenas o aperfeiçoa” (LAMBERT, 1808c, p. 197); a segunda, não se pode dar regras ao objeto do gosto devido ao caráter sutil, tênue de seu objeto: “O Gosto tem por objetos coisas tão delicadas, tão imperceptíveis, que escapam às regras” (LAMBERT, 1808c, p. 197).

A imprecisão do objeto do Gosto não condena esse julgamento à pura subjetividade como preferência exclusivamente pessoal, não exila tal subjetividade à pátria do relativismo, onde nada pode ser indicado com alguma precisão e, por isso, julgado com alguma pretensão à universalidade. Mesmo considerando a ausência de preceitos, própria ao objeto do Gosto, Madame Lambert garante: “Há, contudo, uma exatidão de Gosto como há uma exatidão dos sentidos” (LAMBERT, 1808c, p. 197). Ou seja, a universalidade do Gosto é resgatada pela exatidão de julgamento acerca de tudo que se chama sentimentos, decoro, delicadeza ou, como resume a filósofa, das “flores do espírito”; em uma palavra, a universalidade do Gosto é possibilitada pela exatidão de julgamento

daquilo que transborda a razão, que lhe escapa. Nesse momento, Madame de Lambert, para indicar o que vem a ser a possibilidade da exatidão do julgamento de Gosto, recorre a uma expressão em voga no fim do Classicismo, tornada célebre na obra de Dominique Bouhours, de André Félibien etc: *o je ne sais quoi*¹¹.

Em 1671, Bouhours publicou os *Diálogos entre Ariste e Eugene* e, nas palavras de Annie Becq, “ele contribuiu ao orientar a estética em uma direção diferente” (BECQ, 1994, p. 97). Naqueles *Diálogos*, a expressão “não sei quê” designa tudo o que resiste à categorização lógica, indica a impotência conceitual, sua indeterminação racional; trata-se de algo sutil demais para ser analisado pela razão, impossível de ser definido com termos precisos. Essa expressão entra definitivamente no domínio da estética e se torna indispensável à reflexão sobre o Gosto, indicando a possibilidade do conhecimento através das operações do coração: “é preciso conceber nisso [no objeto do Gosto], ao mesmo tempo, o *não sei quê* de misterioso e de claro ou, antes, algo que não seja nem claro demais, nem obscuro demais” (BOUHOURS, 1671, p. 325. Grifo nosso). Já em 1685, Félibien, em seus *Diálogos sobre a vida e as obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos*, assim se expressa sobre o “não sei quê”:

Esse *não sei quê* [...] é como que o nó secreto que junta as duas partes, o corpo e a alma. [...] Mas como essa união se dá através de meios extremamente sutis e misteriosos, não conseguimos percebê-lo, nem o conhecer bem o bastante para que possamos representá-lo e exprimi-lo como gostaríamos (FÉLIBIEN, 2004, p. 64. Grifo nosso).

É inserida nesta tradição que pensa Madame de Lambert: esse “não sei quê” é um indizível, um inefável, é exatamente o contrário de uma ideia clara e distinta cartesiana, e provoca admiração sem que se possa explicar nem como, nem por quê: “A justeza de Gosto julga tudo o que se chama agrado, sentimento, decência, delicadeza ou flor do espírito (se se ousa falar assim)” (LAMBERT, 1808c, p. 197). Madame de Lambert recupera essa expressão para, todavia, atribui-la uma exatidão do Gosto e diz ser este “*não sei quê* sábio e hábil que conhece o que convém, que faz sentir em cada coisa a medida que lhe é preciso guardar” (LAMBERT, 1808c, p. 197. Grifo da autora).

O objeto do Gosto não está subordinado a regras da beleza, mas ao inefável, a algo indeterminado ou mesmo indeterminável. Assim, afirma a filósofa: “o Gosto é esse ‘não sei quê’ que se sente e que não se pode dizer, que lhes atrai e que lhes une tão intimamente” (LAMBERT, 1808c, p. 198). Todavia, ao mesmo tempo, o Gosto é esse “não sei quê”, no sentido de uma delicadeza natural do espírito, que faz perceber de uma maneira viva e imediata, sem nada custar à razão, o que há a ver em cada coisa. Há uma verdade

11. Doravante, traduzido aqui livremente por “não sei quê”.

alcançada pelo gosto e só por ele. Em que consiste essa verdade? Essa verdade “consiste em bem estabelecer seus princípios [de coisa], em extrair deles consequências justas, em sentir as relações que há entre uma coisa e outra, sejam as que lhes unem ou as que lhes separam” (LAMBERT, 1808c, p. 197). Essa exatidão do Gosto origina-se, nos termos da filósofa, do “bom sentido” e da “reta razão”, e assegura: “aqueles que têm o sentido justo o sabem” (LAMBERT, 1808c, p. 197).

Assim, o Gosto depende “de um sentimento muito delicado no coração e de uma grande justeza no espírito” (LAMBERT, 1808c, p. 198). O Gosto é esse “não sei quê” que possibilita no âmbito de sua subjetividade, desfazendo a tensão no pensamento estético entre sensação e intelecto, a exatidão do juízo de gosto, sua universalidade, e de cuja ausência nada pode agradar em certo grau.

Situada entre dois séculos, o pensamento estético de Madame de Lambert corrobora a importância da reflexão sobre o gosto e o sentimento, explicitando as bases da antinomia do gosto, concentrando todas as tensões que o século XVIII tomará como tarefa a resolver. Consciente da oposição entre o domínio da sensibilidade e o domínio da razão, o Iluminismo também se caracterizará pela preocupação em explicar a obscuridade da noção de Gosto, delimitando o domínio de competência e circunscrevendo as condições de possibilidade de seu exercício. Nesse sentido, o século XVIII será o século da crítica e encontrará em Kant sua efetivação.

Referências

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. Natália Maruyama. São Paulo: Humanitas, 2009 (Coleção “A formação da estética”, 3).

BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne: de la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680-1814)*. Paris: Albin Michel, 1994.

BERRENTINE, Célia. Prefácio. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Elos, 34).

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Elos, 34).

BOUHOURS, Dominique. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris: Imprimerie Royale du Louvre, 1671.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. 3ed. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997 (Coleção “Repertórios”).

COMBRONDE, Caroline. Réflexions esthétiques dans le rationalisme classique. In: LENAIN, Thierry; LORIES, Danielle. (Org.) *Esthétique et philosophie de l'art: repères et thématiques*. Bélgica: De Boeck, 2014.

FÉLIBIEN, André. Diálogos sobre a vida e as obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. Vol. 4: O belo. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

LAMBERT, Madame de. Discours sur la delicatessen d'esprit et de sentiment. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Collin, 1808a.

LAMBERT, Madame de. Réflexions nouvelles sur les femmes. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Collin, 1808b.

LAMBERT, Madame de. Réflexions sur le Goût. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Collin, 1808c

LANSON, Gustave. *Boileau*. 5éd. Paris: Hachette, 1919.

LONTRADE, Agnès. *Le plaisir esthétique: naissance d'une notion*. Paris: Harmattan, 2004.

MAGDA, Rosa Maria Rodríguez. Introducción. Madame de Lambert: la exigencia del sentimiento. In: LAMBERT, Madame de. *Reflexiones sobre la mujer y otros escritos*. Traducción Josep Monter Pérez. València: MuVIM, 2007.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

O mal da literatura: a crítica da forma e da significação em Georges Bataille

De profundis clamavi ad te, Domine.

Robson Breno Dourado de Araujo*

Universidade Federal do Ceará

Álvaro Lins Monteiro Maia**

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

Pretendemos pensar neste artigo a noção de comunicação, em Georges Bataille, como o que define, de modo mais rigoroso, a experiência da literatura. Partimos, em princípio, de sua polêmica com o surrealismo de 1930 para demarcar o fato de que literatura é o oposto de uma composição formal que obedece a uma expressão intencional do sentido. Ela é antes comunicação que acede ao inominável, fletindo a separação sujeito-objeto para fazer ver, na linguagem, a nudez da experiência de angústia do autor; momento em que, para Bataille, a linguagem, o dizer, coincide com a materialidade de sua enunciação: o baixo material da vida humana. Deste modo, a literatura como comunicação arreda-se de uma exposição realista e constativa do mundo, no afã de traduzir o referente em significação, para reclamar a possibilidade de dizer a experiência humana ali onde o dizer se subtrai, isto é, na proximidade do enunciador com a experiência limite de sua angústia.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Literatura. Angústia. Linguagem. Baixo.

ABSTRACT

In this article, we intend to think about the notion of communication in Georges Bataille as what defines, in a more rigorous way, the experience of literature. We depart, in principle, from his controversy with surrealism in the 1930s to demarcate the fact that literature is the opposite of a formal composition that obeys an intentional expression of meaning. Rather, it is communication that accesses the unnameable by bending the subject-object separation to make one see, in language, the nudity of the author's experience of anguish; moment in which, for Bataille, the language, the saying, coincides with the materiality of its enunciation: the material base of human life. In this way, literature as communication moves away from a realistic and demonstrative exposition of the world, in the eagerness to translate the referent into meaning, to claim the possibility of saying the human experience there where the saying is subtracted, that is, in the proximity of the enunciator with the limit experience of his anguish.

KEYWORDS: Communication. Literature. Anguish. Language. Base.

A literatura é comunicação. Essa frase, se já não pertencesse ao horizonte conhecido do texto batailliano, poria de antemão enormes discussões, dada a ojeriza, em se tratando de teoria literária em particular e de ciências humanas em geral, ao termo

*Mestre em Filosofia (UECE) e Doutorando em Filosofia (UFC). E-mail: robson.caern@gmail.com.

**Doutor em Filosofia (UFPB). E-mail: alvarolinsmm@gmail.com.

Recebido em 09/03/2023

Aprovado em 25/06/2023

comunicação. Subentende-se, haja vista o lugar comum da crítica, uma espécie de transmissão linear de certo conteúdo e, nessa mesma concepção, uma estrutura relacional binária em que o dado comunicado seja, por assim dizer, bem conduzido, para não dizer, bem enunciado. Há, portanto, nessa ideia comum de comunicação, a projeção de um cálculo onde o conteúdo (e nesse caso, conteúdo literário, o seu fundo) atinge o êxito da emissão. O texto literário que bem comunica o seu conteúdo, o seu teor, é aquele que perfaz em sua forma a ilustração ideal de seu objeto, assumindo no acabamento de seus limites, em sua presença a si, a estrutura sintética da Obra, isto é, uma adequação entre o transmissível, o sentido elementar que subjaz à composição real de um texto, com a forma a partir da qual o pensamento ilustrado seja capaz de identificar, sem o choque do raciocínio forçado, a idealidade última com a qual um texto literário recebe seu batismo: literatura e não outra coisa. A forma é capaz de universalizar a particularidade fechada e unilateral do sentido; ela comunica o sentido como objeto a ser recebido por um destinatário absoluto. Ao fim e ao cabo, comunicação seria ainda o bom trânsito entre a forma dos gêneros literários e o sentido que subjaz encerrado na estrutura genérica da composição; o que faz, portanto, o crítico reconhecer que isto é um poema, e não um romance. É exatamente pelo efeito da boa comunicação que um tal reconhecimento pode ter lugar: tornando presente, por meio da forma, o sentido instituído pelo texto.

Se para Bataille literatura é comunicação, é justamente extraviando o destino exato de uma significação intencional do mero dado pelo texto, abrindo mão de certo realismo constatativo, cuja Obra seria, para falar com os modernos, uma pintura da excelente essencialidade do mundo. Comunicação é, antes de tudo, a realização de uma torção da linguagem a uma tal intensidade que o dito seja um excesso que subjogue a linguagem a enunciar a extremidade do dizível, onde forma e sentido já não sejam a adequação da harmonia do dizer, mas o embaraço da experiência no esforço de fazer ver a fundura do humano.

É sob essa perspectiva que a crítica de Bataille ao segundo momento surrealista acerta seu propósito. Ele reprova os “camaradas escritores”, os idealistas pé no saco (SURYA, 1987, p. 146), e em especial André Breton, o leão castrado (BATAILLE, 1970a, p. 218), por assumirem, no segundo manifesto, um certo estetismo da transgressão cujo uso da linguagem poética culminara em uma fraseologia que não levava às últimas consequências a excreção dos impulsos das massas revolucionárias. Ao se identificarem com a baixa classe proletária, os surrealistas, segundo Bataille, viram no furor dos movimentos de classe apenas o sintoma de seu reconhecimento, a excreção mesma, o objeto expelido da ordem homogênea do mundo e não, em sua verdade, o funcionamento do fato social ele mesmo. Uma tal identificação com o objeto excremental é a razão pela qual, para Bataille, os surrealistas fizeram da poesia a ilustração dos valores do Alto, supondo, em sua

fraseologia, atingir, depois de Freud, o efeito simbólico da elaboração dos valores do Baixo – sexualidade, linguagem, dejetos etc (BATAILLE, 1970b, p. 103) – como a consequência real da literatura, isto é, assumindo a produção da narração em si como repercussão da existência humana em sua extremidade. Os surrealistas, ao fazerem do saber acerca da experiência limite do homem adereços que contornam a poesia, regressaram em direção à totalidade homogênea do mundo que reprime o excedente como a condição, por excelência, de sua conservação. A poesia surrealista se tornara, então, a exaltação separada e especializada do soerguimento das camadas baixas da vida humana, para converter-se em uma “fraseologia violenta”, uma “revolta do Espírito” (BATAILLE, 1970b, p. 95) que, em síntese, acabou por consubstanciar-se com aquilo mesmo que, em dado momento, significou o rastilho do movimento: a crítica da boa forma literária como homologia essencial da representação do mundo. Se o surrealismo emergira das baixas ordens individuais das partes humanas, ele as aclama, agora em seu segundo momento, por meio das partes nobres, se antes ele advinha da obscuridade terrificante das tumbas e cavernas, agora ele se entria do esplendor da luminosidade dos céus (BATAILLE, 1970b, p. 98). É a esse duplo caráter da experiência humana que Bataille faz referência, em *La Haine de la Poésie*, ao discernir o objeto por excelência da poesia – o prazer da violência, o horror e a morte – em oposição àquele do mundo da utilidade, que encobre o trauma do imediato na conversão do terrífico desconhecido em elemento da atividade universal do homem. A poesia que não seja o mero discurso realista acede ao impossível evocando-o; ela “não teria um sentido soberano senão na violência da revolta” (BATAILLE, 1970b, p. 77).

A denúncia de Bataille gira em torno, então, do classicismo literário que transformara a capacidade da poesia em mover as forças da materialidade da vida, desnudando a sordidez do mundo como a humanidade mesma do humano, em um arredamento apologista, uma banalização do escândalo, que sublima a verdade do baixo como mecanismo atenuante de sua realidade insuportável. Em uma “atitude icariana”, como ironicamente se refere Bataille, os surrealistas reservaram-se às alturas do sol, à luz reveladora e dissipadora do tenebroso desconhecido; eles são, em suma, a toupeira (referência metafórica às classes baixas que se maculam na terra) que ousou se transmutar em água. Essa postura trai o verdadeiro sentido da poesia, que é, para Bataille, o lugar por excelência da experiência literária. Mas a poesia não é o poema. “[...] o mundo, irreduzível, insubordinado, incarnado na criação híbrida da poesia, traído pelo poema, não o é pela via inviável do poeta. Só a longa agonia do poeta revela, com rigor e em última instância, a autenticidade da poesia” (BATAILLE, 1988, p. 199). Por essa razão não se deve entender por poesia a composição formal de um gênero literário, mas a singularidade insubstituível da experiência humana tornada narração, a um ponto tal que a separação entre texto e autor sejam profundamente desestabilizadas em

uma disseminação indecível. Poesia torna-se, então, na posição de Bataille, sinônimo de literatura, lá onde a linguagem é capaz de abrir mão do mero dizível e fazer vir à tona a eventualidade do impossível; a literatura comunica a extremidade da experiência humana desapossada de seus atributos, ela é a enunciação do evento da humanidade em sua redução radical sem aquém, ela é a comunicação da angústia, como diz Blanchot (1981, p. 20), da Coisa Mesma. Dessa forma, é lamentável, diz Bataille (1988, p. 105), que as “as formas insalubres sejam limitadas às formas poéticas” pelos surrealistas. Bataille é ainda mais pontual em sua crítica, o “infantilismo moral” (BATAILLE, 1988, p. 107) assumido pela aversão sublimada do baixo é próprio de uma afinidade com certo lugar privilegiado do pensamento filosófico que é, precisamente, o da revelação enunciativa que determina o imediato em expressão; em outras palavras, trata-se da postura do Senhor diante do Escravo. É frente a esse hegelianismo irrefletido que Bataille pretende reaver a verdade da experiência da comunicação. O Senhor é aquele que recebe o trabalho já efetuado da mão de seu Escravo, reconhecendo o objeto como já determinado e instituído pela transformação do mero dado, o mundo da atividade; portanto, ele é este que será responsável pelo assentamento do sentido exatamente porque é o lugar por excelência da razão reconhecidora que dissolve a pertença do objeto à vida substancial do ser imediato. O Senhor comercializa o objeto já transformado por seu escravo no plano da universalidade discursiva do saber filosófico. Como diz Derrida (2014, p. 373): ao Senhor pertence o “tempo da mediação da coisa”. É porque, para Bataille, a poética surrealista ainda está às voltas com a revelação do imediato em comunicação extensiva e intencional dos objetos que *são-para* o pensamento, que é preciso antes tornar patente que a experiência real da literatura é outra coisa que uma neutralização do imediato; ela é ruptura com a ordem do reconhecimento e renúncia ao sentido vinculado à forma, ela é não-sentido, experiência interior do homem em sua angústia pelo fato de ser. Por essa razão, a identificação que Bataille discerne no trabalho surrealista com a obra de Hegel é exatamente o lugar onde o pensamento filosófico abre mão de se haver com o dissabor do imediato¹, objeto fóbico do sistema, que encontra precisamente sua dissolução com a emergência da consciência de si. Tal emergência, lembremos da *Fenomenologia do Espírito*, é, para Hegel, o lugar mesmo da universalização concreta do ser imediato, onde a consciência reconhece a si mesma na forma do objeto para si determinado; somente aí ela poderá

1. Diz Hegel (1995a, p. 176): “Quando se começa a pensar, não temos outra coisa que o pensamento em sua carência-de-determinação, pois para a determinação já se requer *um* e um *Outro*. O carente-de-determinação, como termos aqui, é o imediato, e não a mediatizada carência-de-determinação; não a supressão de toda determinidade, mas a imediatidade da carência-de-determinação, a carência-de-determinação prévia a toda determinidade, o carente-de-determinação enquanto o que é primeiro-de-todos.”

sair da reclusão do Eu simples separado do mundo², e enunciar, pela expressão, o dado de seu conhecimento para o Nós da comunidade dos homens. Todo o problema incide no fato de que, para Bataille (1970b, p. 107), é exatamente cedendo ao lugar do Ser que os surrealistas caíram na “imensidade brilhante do céu” do saber filosófico, ou seja, deixando para trás a severidade inexpugnável do Ser-Nada que ainda não sofrera a torção mediadora da Essência. A literatura é o excesso da linguagem intencional, o extravio do sentido, e, para Bataille, o “excesso está do lado de fora da razão” (DERRIDA, 2014, p. 374). A experiência da literatura é alheia à experiência da consciência, portanto, a uma fenomenologia; ela só pode se realizar na violência máxima do dispêndio onde a narração é sincrônica à existência do ser que se entrega à paixão absoluta, ao desfalecimento da ação voluptuosa, como diz Bataille (2015, p. 27): “é somente nos limites do humano que aparece a transcendência das coisas em relação à consciência (ou da consciência em relação às coisas)”. Nesse sentido, a separação entre autor e escritura, extensão da cisão sujeito-objeto, dá um passo além da suprassunção, ela é mais negativa que a negação simples da contradição e, portanto, passagem complexa de um a outro, a um tal estágio que é indiscernível, para a antipatia dos formalistas, o lugar do autor concreto, existência real do ser que se angustia, e o da voz narrativa, forma abstrata da descrição que performa o discurso. A literatura como experiência interior é o testemunho da dissolução dessa fenda, o lugar onde escritura deixa de ser representação da vida para ser a vida mesma do sujeito. Ela guarda a violência de tudo dizer sem ser o dizer do todo; a literatura mostra o pior. Uma tal mostra é o averso da exposição de um objeto como presença a si da consciência, objeto feito “conceito das coisas”, como dizia Hegel, que é a apreensão da universalidade disso que se mostra e se reitera na experiência vivida deste presente factual interiorizado. A literatura, para Bataille, é a comunicação poética do que sobra de uma tal síntese categorial, é a remissão de uma relação com o objeto em sua impossibilidade de ser um *em-si* da consciência. Uma tal comunicação teria lugar no momento em que existência e escritura coincidem na febre, no êxtase, no sacrifício do sentido, no dispêndio delirante do riso (que ri do sistema); exatamente onde narrar não signifique a enunciação destinal de um vivido da consciência, mas seja já o extremo do possível. Expressão paradoxal, bem ao gosto de Bataille, mas que denota o desvio em torno do con-

2. Nas afirmações de Hegel (1995b, p. 183): “O Eu certo de si mesmo é assim, no começo, ainda o subjetivo totalmente simples, a liberdade totalmente abstrata, a completamente indeterminada idealidade ou negatividade de toda a limitação. Repelindo-se de si mesmo, o Eu chega pois, antes de tudo, apenas a algo diferenciado dele formalmente, e não efetivamente. [...] Esse desenvolvimento resulta, em relação ao Eu, de modo que este – não recaindo no antropológico, na unidade inconsciente do espiritual e do natural, mas permanecendo certo de si mesmo e mantendo-se em sua liberdade – faz seu Outro desdobrar-se em uma totalidade igual a totalidade do Eu, e precisamente assim transforma-se, de algo corpóreo pertencente à alma, em algo que se vem colocar perante ela, como autônomo: em um objeto no sentido próprio da palavra, porque o Eu é, de início, apenas o subjetivo totalmente abstrato, o “diferenciar-se-de-si” puramente formal, sem conteúdo; assim a diferença efetiva, o conteúdo determinado encontra-se fora do Eu, pertence só ao objeto.”

ceito que a palavra comunicação assume em seu texto, renunciando ao isolamento metafísico da cisão sujeito-objeto. Comunicar o possível é exatamente repetir a constatação da presença de um objeto qualquer diante da zona intuitiva da consciência, portanto, o simples dizer é um replicar desta presença sensivelmente separada como algo presente *para mim*, na representação, duplicando o objeto em um comparecimento mais concreto ao pensamento. Dizer o possível é, ao fim e ao cabo, nada dizer. É a ratificação de uma mera circularidade perceptiva. A Comunicação como experiência da extremidade do possível é o dom da violência da palavra que abriu mão da boa forma para se abeirar da gravidade máxima da existência. Somente no estado da angústia de se saber próximo do cúmulo do excesso é que ser e dizer coincidem; “a angústia supõe o desejo de comunicar” (BATAILLE, 2016, p. 87). Tal identidade, que é o negativo radical da identidade que funda a Filosofia, é a operação de uma fusão extraordinária com aquilo que se pretende comunicar: o baixo material da vida humana. “É a o inacabamento, a ferida, a miséria e não o acabamento que são a condição da comunicação” (BATAILLE, 2017, p. 229). Nesse sentindo, a literatura na medida em que é a oposição excessiva do Bem dizer pela forma, é o Mal dizer pelo dispêndio. O objeto da literatura, seu conteúdo, é o Mal. Dizer o Mal é ser o Mal. Essa fusão é, para Bataille (2016, p. 95), a abertura radical para a vinda do Outrem que é o antagonismo do objeto para si da consciência, que se mostra como o abjeto miserável não integrado ao reino do Bem, isto é, da adequação entre forma e sentido. Dizer o Mal é a transmutação desse que o diz na canalha, mescla erótica entre o baixo e a alteridade absoluta que se manifesta no não-saber. O *bas-fond*, para Bataille, a baixeza extrema a partir de onde a experiência humana³ atinge o limite entre vida e morte, é a *queda para fora de*, o *jecto*, do *ob-jecto*. O baixo é a proximidade com o que do *ob-jeto* é *de-jeto*: com o *jacere*, o lançar para fora o inapreensível. Assim, não é pelo simples dizer o *jecto*, esta exterioridade última, que a literatura assume a extremidade do possível, como suspeitavam os surrealistas, mas fazendo de si mesmo, o sujeito que fala, esse *jecto* heterogêneo, essa queda para fora da assimilação dignificadora da luz do saber. Assumir a derrelição de ser o *de-jeto*, o que tomba para além de, é tornar a extremidade do possível o que verdadeiramente realiza o dizer singular da literatura.

Com os surrealistas, a literatura reclama mais uma vez o direito de introduzir o sentido no significante, esse “vício estrutural de origem”, como nos diz Lacan (2005, p. 152). Para Bataille, a urgência de última ordem é que a queda da função meramente significativa da literatura seja igualmente a queda existencial de seu narrador que sustenta o seu discurso no desamparo de se fazer reconhecido, portanto, um discurso que

3. “Na origem da baixeza, percebo o valor enfático atribuído à espécie humana” (BATAILLE, 2016, p. 254).

seja identidade apenas no limite, onde assumir a função de dejetivo, de queda do sentido, signifique “uma descida para fora de si do sentido” (DERRIDA, 2014, p. 40) atravessando a necessidade de anuência intencional com o referente. A literatura é assim a comunicação da angústia de um silêncio; postura que é o contrário absoluto da taciturnidade ou do mutismo religioso, mas um silêncio que se esquia a dizer o sentido como vinculação mediadora da palavra à coisa. Ela é o dizer do Mal que comparece na enunciação e no constrangimento da ambiguidade mediante a qual o dizer do sujeito funde-se com o seu ser mais imediato. Diz-nos Bataille (2016, p. 48) ao se referir à experiência interior:

Darei apenas um exemplo de *palavra* escorregadia. Digo *palavra*: poderia ser também a frase em que inserimos a palavra, mas limito à palavra ‘silêncio’. Ela já é, como disse, a abolição do barulho que a palavra é; entre todas as palavras, é mais perversa, ou mais poética: ela própria é garantia de sua morte.

O que um tal silêncio delata, para além do retraimento discursivo, é que o vínculo tendencial por meio do qual a linguagem cinge o mundo seja o da mediação conciliadora entre sujeito e objeto como simples reflexo expositivo do dado. A literatura é possível somente pela fusão do sujeito que narra com o objeto narrado, lá onde sujeito e objeto se confundem na aproximação absoluta de um com o outro⁴. Uma tal proximidade do sujeito que narra com o seu objeto é precisamente, para Bataille, a experiência da angústia; angústia de se apreender na noite escura do não-sentido, onde o objeto deixa de ser a claridade determinada pela percepção, para existir como desconhecido. A enunciação que parte desse não-lugar só pode ser o laceramento do véu que divide o mundo como este ente, disponível e possível, presente para o saber, interpelando a “outra cena” que diz o mundo mais do que sua asseveração, por meio da perversão poética que é proximidade com o imediato, o condenável elemento do sistema.

A literatura, como produção da vida – manifestação da vontade livre pela atividade – é ao mesmo tempo, paradoxalmente, um objeto do mundo da utilidade. O objeto útil – e Bataille (2016, p. 240) não deixa de se fazer herdeiro da crítica de Heidegger à *Vorhandenheit* – é este cuja apreensão do possível pela transmutação da disposição do dado, torna-se conhecimento. É o mundo do sólido. Bataille joga com o “concreto” de Hegel ao nomear os objetos do conhecimento por sólidos. O sólido seria, então, para Bataille, a melhor alegoria que ilustra o objeto da consciência no interior do sistema; é um elemento coeso e homogêneo que resiste, por sua dureza, à intervenção da exterioridade, o sólido

4. “Não há mais sujeito=objeto, mas ‘brecha escancarada’ entre um e outro, e, na brecha, o sujeito, o objeto se dissolvem, há passagem, comunicação, mas não de um ao outro: o *um* e o *outro* perderam a existência distinta. As perguntas do sujeito, sua vontade de saber são suprimidas: o sujeito não está mais ali, sua interrogação não tem mais sentido nem princípio que a introduza. Da mesma forma, nenhuma resposta permanece possível. A resposta deveria ser “tal é o objeto”, quando não há mais objeto distinto” (BATAILLE, 2016, p. 94).

é o objeto que chegou à unidade de si mesmo pela atividade. A literatura, assim como o conjunto de artefatos elaborados pelo projeto da ação humana é também uma espécie de quase-objeto, na medida em que obedece ao exercício da exteriorização e concreção de si como presença no mundo. No entanto, o paradoxo consiste exatamente no fato de que, para que a literatura realize a soberania de tornar-se a identificação com o que ela mesmo sacrifica, o sentido, ela requer a destruição de seu material prévio, isto é, da anterioridade substancial que a forma: a linguagem. A literatura, como linguagem em geral, é a destruição de si mesma; advém como tal tornando-se outra, lá onde a predicação elementar de “um isto é um isto” deixa de ser o núcleo da ação poética para aproximar-se da soberania imediata do ser. A linguagem do mundo da utilidade convencionou entender, pela adequação do instrumento, que um cavalo é um cavalo, assim como uma manteiga é uma manteiga, como Bataille (2016, p. 176) nos elucida no opúsculo sobre Proust. Uma tal linguagem não é outra coisa senão uma reprodução uniforme do mundo da atividade, que compreende o dado inserido na ordem geral do sentido. O poder soberano da literatura, da linguagem poética, é o de declinar ao deslocamento subserviente dos objetos ao plano da comunicação, ela é o “desvanecimento do real discursivo” (BATAILLE, 2016, p. 253). A literatura como comunicação é a capacidade de fazer ver, na torção do significante, um cavalo de manteiga, ela é o “limite da possibilidade miserável da palavra” (BATAILLE, 2016, p. 232)⁵. Assim, a linguagem poética supõe a destituição da servidão do significante ao referente instrumental, ela implica a aproximação com o estado de súplica que é a angústia, e uma tal comunicação da náusea, do horror íntimo de ser que é, para Bataille, o extremo do possível, é irrealizável pela enunciação sólida de um saber psicológico. É antes pelo dizer do inadmissível onde a linguagem poética não seja a efetivação da resposta ao “o que é literatura” – pergunta filosófica pelo fundamental – mas ao assombro da questão sobre “qual é a pior aberração” (BATAILLE, 2016, p. 226). Diz-nos Bataille (2016, p. 72):

Por definição, o extremo do possível é esse ponto onde, apesar da posição inteligível para ele que tem no ser, um homem, tendo se desvencilhado do engodo e do temor, *avança tão longe* que não se pode conceber uma possibilidade de ir mais longe. [...] O extremo do possível supõe riso, êxtase, aproximação aterrorizada da morte; supõe erro, náusea, agitação incessante do possível e do impossível, e, para terminar, quebrado, todavia, gradual, lentamente desejado, o estado de súplica, sua absorção no desespero. [...] Cada ser humano que não vai até o extremo é o *servidor* ou o *inimigo* do homem.

5. Sobre essa mesma questão, Derrida (2014, p. 14) descreve com precisão o verdadeiro poder da linguagem poética: “Este verdadeiro poder revelador da linguagem literária como poesia é na verdade o acesso à palavra livre, aquela que a palavra “ser” (e talvez o que visamos com a noção de “palavra primitiva” ou de “palavra princípio” [Buber] liberta das suas funções sinalizadoras. É quando o escrito está defunto como signo sinal que nasce como linguagem; diz então o que é, por isso mesmo só remetendo para si, signo sem significação, jogo ou puro funcionamento, pois deixa de funcionar como informação natural, biológica ou técnica, como passagem de um sendo a outro ou de um significante a outro”.

É na assunção da danação, por aquele que vive e narra, que a literatura abala a organização do sentido estruturado pela forma, arrancando a identidade do texto a si mesmo como Obra, ou tipo ideal exemplar da composição poética, para tocar no ápice do pavor voluptuoso, como diz Bataille, onde a dissolução da separação sujeito-objeto – efetivação do conhecimento teórico – em uma fusão erótica com o imediato, seja a condição da literatura, isto é, onde esta seja a eventualidade mesma da existência e não o seu adiamento. Assim, nesta fusão onde o Eu se dissipa no abismo do objeto, narrando a aterradora proximidade com a extremidade da vida, a linguagem é o ser mesmo sem delongas (BATAILLE, 2016, p. 79). Uma tal fusão só pode ser o avesso da conciliação onde a consciência finalmente reencontra o saber de seu objeto no conceito, ou seja, “[...] o extremo do saber que me refiro está além do saber absoluto” (BATAILLE, 2016, p. 86). É, a valer, o desnudamento do imediato como não-saber, aproximação do ser pela paixão que comunica o êxtase de estar no ser, vulnerabilidade da nudez do imediato, e de seu narrador, e o si-mesmo de sua experiência na despossessão dos atributos do reconhecimento, despossessão de se saber resíduo e existência não retida na luz presentificadora da consciência. Daí porque Bataille (2016, p. 86) pode afirmar que a comunicação da angústia é o lugar por excelência onde “minhas narrações (*récits*) alcançam claramente o impossível [...] Essa gravidade se liga talvez ao fato de que o horror teve, às vezes, na minha vida, uma presença real”, vida que é o testemunho do impossível no êxtase da sincronia do ser com o dizer.

Por essa razão, Bataille (2017, p. 58) insistirá que dizer o “fundo do mundo” só é possível pela iminência de uma falha que é a comunicação mesma. O discurso realista que assente com a utilidade ordinária dos objetos transmite a experiência humana como um *achèvement*, um acabamento realizado diante do qual a literatura seria a atestação de uma fuga frente ao horror do Ser. O fundo do mundo, o Ser mesmo, é dizível, para Bataille (2013a, p. 33), se e somente se este que o evoca confunde-se com a abertura brutal do erótico puro, a *diferença* não lógica, onde o objeto deixa de ser o *aí essente*, para ser sorvido na proximidade absoluta com o inacabado – o humano por excelência. A falha, portanto, da comunicação, que é a literatura em seu sentido radical, é essa imediação com o inacabado: falha da vida, falha da literatura em ser representação sem mácula do mundo. Assim, a literatura se diz, nas palavras de Bataille (2016, p. 129), em uma definição que só poderia ser claudicante: “o que eu quis: a comunicação profunda dos seres, excluídos os laços necessários aos projetos que o discurso forma”. Em outras palavras, a literatura “não poderia se tornar o espelho de uma realidade dilacerante se não tivesse de se quebrar” (BATAILLE, 2016, p. 133). A tarefa da literatura é *suspender* a maldição em seu duplo sentido: por um lado, suspender interrompendo o efeito de sinalização da aparência na linguagem literária, e por outro, suspender desnudando o real na linguagem em

um uso hiperbólico até que ela atinja a falha do inacabamento⁶. Verdadeiro préstimo, diga-se de passagem, da suspensão (*Aufhebung*) que não insiste na posituação racional do dado. Somente o uso da linguagem como dispêndio máximo sem reservas pode produzir a comunicação dessa experiência de proximidade com o extraordinário. A simples enunciação do dado seria, para Bataille, uma repetição da atividade utilitária onde o mundo se torna objeto, apagamento do imediato em uma “negatividade reconhecida”, lá onde o significante obedece a uma sinalização referencial de sentido. Uma tal negatividade, como já insistimos, é justamente aquela que revela o objeto como Saber para um sujeito. Em carta a Kojeve de 1937, Bataille (2017, p. 159) insiste no fato de que o reconhecimento do objeto é já o efeito de uma determinação abstrativa do pensar sobre a neutralidade do ser simples oposto à consciência, portanto, o mundo determinado pela atividade do pensamento é a circunscrição da subjetividade transposta para fora de si como efetividade, isto é, como não-Eu. Não-Eu que seria, para o saber da consciência, o elemento referencial do que ela assimilara, em seu Desejo, sob a forma do conceito: objeto para-si interiorizado uma vez deposto o imediato. O mundo da negatividade reconhecida é o da atividade que produz o objeto útil direcionado à satisfação, ao consumo orientado, porque já destinado, ao fim definitivo de seu projeto.

Ora, o esforço da literatura é, na realidade, um efeito da perda desse elemento indicado, ela é puro impacto do significante sobre si mesmo, gasto superlativo do dizer que se mescla com a festa do uso da vida que se dá a ver, como diz Paul Éluard, na proximidade radical com a austeridade do imediato⁷. Uma imediação que não é um retorno à certeza sensível, nem mesmo à premência da intuição, à qual bem se dispunha a crítica pós-hegeliana, isto é, fincando os pés atrás da síntese categorial. Não se trata da imanência animal ou mesmo de uma regressão reativa ao estado de bestialidade; Bataille insiste que um tal estado, o da animalidade, o bestial, é o âmbito da ausência de diferença, donde nada podemos saber; instância onde a relação entre o animal com o mundo é semelhante àquela da relação da água com a água, isto é, sem descontinuidade. Para Bataille, a literatura apresenta-se como “negatividade sem emprego”; termo que, segundo Tomasz Swoboda (2006, p. 271), aproxima-se da noção de dispêndio, particularizando uma ideia de ação não submetida à economia do trabalho, portanto, afastando-se de uma concepção de composição, de fabricação, próprias ao mundo da economia geral. A

6. “o êxtase, a angústia, o riso, a efusão erótica e sacrificial ilustram essa revolta que não é aqui senão um apelo à autoridade silenciosa do *pathos* sem finalidade nem sentido, enquanto que a apreensão imediata da fuga de ser e cuja descontinuidade exerce uma incessante intimidação da linguagem” (KLOSSOWSKI, 1984. p. 30).

7. “A poesia [...] expressa na ordem das palavras os grandes dispêndios de energia, ela é o poder que as palavras têm de evocar a efusão, a despesa imoderada de suas próprias forças: ela acrescenta assim à efusão determinada (cômica, trágica...) não apenas as ondulações e o ritmo dos versos, mas a faculdade inerente à desordem das imagens de aniquilar o conjunto de signos que a esfera da atividade é” (BATAILLE, 2016, p. 242).

literatura realiza a violência de mostrar a tensão explosiva das paixões que o mundo da atividade retém. Com efeito, ela é enquanto atividade poética que reúne na angústia o ser com o dizer, a assunção da vida insatisfeita que recusa a morosidade do homem econômico fixado ao uso dos objetos e seus fins limitados. Ela é, assim como a vida na festa, a dilapidação do sentido definitivo moldando a paixão do poeta à violência do dizer: “a negação, onde a própria poesia se ultrapassa, tem mais consequências que um refluxo” (BATAILLE, 1988, p. 12). Lá onde o trabalho cria, a poesia destrói. Assim, é pela literatura que, segundo Bataille, o homem se aproxima de sua existência restituída a sua verdade mais íntima. Ela é restituição do homem ao homem, restituição do imediato privado pela produção do objeto útil. A linguagem poética sacrifica o dado natural⁸ da adequação da forma com o sentido para aproximar-se da extremidade do possível. Bataille deixa demarcado que o homem da negatividade sem emprego é aquele que renuncia ao trabalho utilitário, à subordinação do particular à mediação do conceito, e se entrega ao dispêndio improdutivo; portanto, negatividade absoluta que não se transmuta em objetividade interiorizada; é a vida, insiste ele, a sua própria, como refutação do sistema, a partir de onde a comunicação não é a conciliação com o transcendente efetivo, mas a apresentação do êxtase do ser falante a partir de sua angústia e imerso na lancinante noite escura do imediato impossível.

Do que resta

Se para Bataille a literatura é o evento a partir de onde a comunicação se efetiva por meio de uma coalescência entre sujeito e objeto, esta não é outra coisa senão a imersão do ser de linguagem na materialidade feroz da vida, onde o enunciador vive o impossível de viver – experiência do limite em que a imediação desprioriza o privilégio do Eu no discurso simples – para mesclar-se no êxtase da intimidade com o seu objeto. Contato brutal que só se realiza pelo abandono de certa primazia do reconhecimento, onde a literatura renuncia a uma reprodução imagética do mundo vivido para ser o testemunho da consagração da linguagem à transgressão que nomeia o abjeto inominável. “É, afinal, pela via desses nomes inomináveis, que o horror geral se formula em nós, que não pertencemos ao mundo decaído” (BATAILLE, 2013b, p. 163). *Langage ordurier* que se coloca no mesmo patamar do Mal que precede o enunciador e exige a sua nomeação por este que se rebaixa ao nível de sua força. É assim que Bataille põe na boca (figura

8. “A poesia abre o vazio ao excesso de desejo. O vazio deixado pela devastação da poesia é em nós a medida de uma recusa – de uma vontade de exceder ao dado natural. A poesia, ela mesma, excede o dado, mas não pode mudá-lo. Ela substitui a servidão dos laços naturais pela liberdade da associação verbal – a associação verbal destrói os laços que se quer, mas verbalmente” (BATAILLE, 1988, p. 12).

por excelência do horror) de uma prostituta o clamor de uma tal proximidade com a angústia: a baixeza do objeto imediato da vida. Madame Edwarda é o desnudamento disso que Bataille nos apresenta como supressão da separação sujeito-objeto. Em um momento de profunda confusão onde a personagem é afetada por um gozo avassalador, o narrador – amante da prostituta e interlocutor privilegiado da cena, ao se destacar, na análise – é tocado pela indiscernibilidade quanto ao fato de não saber se Edwarda, em seus espasmos e frenesis, morria ou gozava. Tudo em Edwarda convocava ao sentimento mais próximo da enormidade do horror, do rebaixamento. A sua nudez – que era mais do que a exposição da pele vulnerável, mas a mostraçãõ do ser em sua imediatez – era o momento de fusão, de negação do objeto, para ser o objeto mesmo, sintonia com o rebaixamento, lugar do dom violento da palavra, lugar da literatura, que diz a verdade do mundo, o objeto vil, porque disposto na convulsão erótica. Assim, Bataille (2002, p. 34) realiza com Edwarda a proximidade com o absurdo e a remissão ao aspecto profano da palavra: “Tu vês, eu sou DEUS”, diz a prostituta, enunciando o Mal suportando o Mal. Essa concordância é tudo menos o privilégio do *lugar* em si; é antes a recusa de um tal privilégio, porque o Mal é renúncia à dignidade do reconhecimento. Assim, a literatura é possível como experiência limite da degradação que se mantém ao lado do Mal. Edwarda é, para Bataille (2017, p. 49), “a comunicação sentida como nudez”, a intimação do horror no interior do mundo honesto porque participa da abjeção, da escória, para cujos seres acabados “a ferida do inacabamento os abre. Por meio do que se pode chamar de inacabamento, nudez animal, ferida, os diversos seres comunicam, ganham vida perdendo-se na comunicação de um ao outro” (BATAILLE, 2017, p. 49). A literatura, portanto, enuncia a violência da imediatez a partir de dentro, da decadência; ela funda retroativamente a baixeza da comunicação, sendo ela, Edwarda (a literatura), esta queda para fora do reconhecimento porque fez de si mesma negação violenta: assim, com Bataille (2013b, p. 210), a literatura assume a significação do Mal, causa do horror no homem, proximidade com o imediato impossível e, além de tudo, sem meias-palavras, como o linguajar chulo da prostituta, “negação dos princípios sobre os quais a nossa sociedade se funda”.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad. Fernando Scheibe, 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Catañon Guimarães, 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.
- BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Paris: Éditions 10/18, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O culpado*. Trad. Fernando Scheibe, 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1970a.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 1970b.
- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes XI*. Paris, Gallimard, 1988.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Fernando Scheibe, 1 ed. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas I*. Trad. Paulo Menezes com colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995a.
- HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas III*. Trad. Paulo Menezes om colaboração de José Machado. São Paulo: Loyola, 1995b.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *La Ressemblance* Paris: Éditions Ryau, 1984.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introduction à lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1980.
- SANTI, Sylvain. *Geroges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*. Paris: Faux Titre, 2007.
- SURYA, Michel. *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*. Paris: Éditions Garamont, 1987.
- SWOBODA, Tomasz. *Le non-savoir de Georges Bataille et les arts*. In: *La Négation, Formes, figures, conceptualisation*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, p. 271-281, 2006.

Surrealismo: filosofia de vida e processo de escritura

Rafael Eduardo Franco*

José Francisco Miguel Henriques Bairrão**

Universidade de São Paulo

RESUMO

Apresenta-se uma possível definição para o surrealismo francês, centrada nas ideias de André Breton, a partir de dois caminhos. Primeiro, considera-se o surrealismo como uma forma de filosofia de vida, que constrói, segundo as suas proposições e intenções, uma ética, uma estética e uma circulação pelo campo político, categoricamente surrealistas. Segundo, considera-se também o surrealismo de André Breton como um processo de escritura, que encarna, suplementa e confere expressão para a primeira definição. A partir dessas perspectivas, compreende-se o surrealismo bretoniano como movimento dinâmico de revisão e contestação ao espírito de sua época.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo. André Breton. Escrita automática. Linguagem. Modernidade.

ABSTRACT

A possible definition for French surrealism is presented, centered on the ideas of André Breton, from two paths. First, we consider surrealism as a form of philosophy of life, which builds, according to its propositions and intentions, an ethic, an aesthetic, and a circulation through the political field, categorically surrealists. Second, André Breton's surrealism is also considered as a writing process, which embodies, supplements, and gives expression to the first definition. From these perspectives, Breton's surrealism is understood as a dynamic movement of revisiting and contesting the spirit of its time.

KEYWORDS: Surrealism. André Breton. Automatic writing. Language. Modernity.

1. Surrealismo como filosofia de vida

Ao menos em sua dimensão literária, o surrealismo francês, centrado na figura de André Breton, compõe-se de duas camadas definidoras, as quais se articulam entre si e produzem, em última instância, uma estética, uma implicação política e uma ética. No primeiro plano nocional, mais amplo, o surrealismo é concebido como filosofia de vida, uma forma de viver, isto é: “o surrealismo denuncia um estado crítico da sensibilidade, dos costumes, do pensamento, de toda a configuração social que o produziu” (MONNET, 1945, p. 86). Em outras palavras, ele é um conjunto de ideias e atitudes que orienta a forma de se relacionar com as artes, com os processos sociais e culturais, como a moral e os valores civilizatórios, com a subjetividade, o desejo e as instâncias eróticas da vida. Dessa maneira, o surrealismo não se limita ao “significado de suas obras, pois não é uma

*Doutorando em Psicologia (FFCLRP/USP). E-mail: rafael.e.franco@gmail.com.

**Docente no Departamento (FFCLRP/USP). E-mail: bairrao@usp.br.

Recebido em 07/06/2023

Aprovado em 12/07/2023

escola (ainda que constitua um grupo ou seita), nem uma poética (apesar de que um de seus postulados essenciais seja de ordem poética: o poder libertador da inspiração), nem uma religião ou um partido político” (PAZ, 1990, p. 31). Em outras palavras, o surrealismo é uma atitude do espírito concebida, segundo Chénieux-Gendron (1992), como uma maneira de viver e de pensar, uma “loucura de viver e de pensar” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 12) que almeja de uma só vez transformar o mundo e mudar a vida.

Mudar a vida, na medida em que o surrealismo a considera esfacelada por uma metafísica do comum, dominada por *a priori* lógicos que estreitam a liberdade do espírito em convencionalidades, arbitrariedades ou necessidades. Nesse sentido, Breton proclama também no *Primeiro Manifesto Surrealista* (BRETON, 1985), que o indivíduo ainda vive sob o império da lógica, isto é, sob o regime das utilidades imediatas, do bom-senso e da racionalidade instrumentalizada para os fins. Tal regência aprisiona, segundo crítica a leitura de Michael Löwy (2002), a experiência em uma gaiola de ferro, na medida em que “a pretexto da civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo o que se pode tachar com ou sem razão de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum” (BRETON, 1985, p. 40). Nesse sentido, a vida se limita, segundo Breton (1985), a uma atitude puramente realista, caracterizada por cercear qualquer impulso de libertação intelectual, existencial ou moral, bem como por reduzir o sonho e a imaginação, substratos para a emancipação do espírito, a meio mastro – “[...] esta imaginação que não admitia limites, agora só se lhe permite atuar segundo as leis de uma utilidade arbitrária [...]” (BRETON, 1985, p. 34).

Transformar o mundo, uma vez que o surrealismo também contesta os alicerces sociais e institucionais da modernidade, pois “todas as instituições sobre as quais repousa o mundo moderno, e que acabam de ter como resultante da Primeira Guerra Mundial, são consideradas por nós [os surrealistas] como aberrantes e escandalosas” (BRETON, 1951, p. 42). Dessa maneira, o surrealismo se opõe à mercantilização, à coisificação e à quantificação das relações determinadas pelo capitalismo: “onde quer que reine a civilização ocidental, todos os vínculos humanos cessaram, com exceção dos que tinham como razão de ser o lucro [...]. Há mais de um século que a dignidade humana vem sendo rebaixada à categoria de valor de troca” – declara André Breton em “*La Révolution d’abord et toujours!*” (apud LÖWY, 2008, p. 840). Do mesmo modo, o surrealismo também diverge da racionalidade científica moderna, que compreende o mundo segundo bases matemáticas – a partir das quais a natureza deixa de ser mística, mágica e encantada, reduzindo-se a um campo de caracteres lógicos, enumeráveis e modelares. Por desdobramento, o surrealismo critica a “desdivinização” da natureza, promovida pela desmitificação da relação do homem com os fenômenos naturais e com as práticas mágico-sacramentais (LÖWY, 2002). Sendo assim, o surrealismo se posiciona contra o desencantamento do mundo burguês, que faz do capital, da ciência e da dessacralização do mundo alguns de seus alicerces:

Dia a dia se faz mais patente que a casa construída pela civilização ocidental se tornou uma prisão, labirinto sangrento, matadouro coletivo. Não é estranho, portanto, que questionemos a realidade e busquemos uma saída. O surrealismo não pretende outra coisa: é um questionamento radical do que até agora tem sido considerado imutável por nossa sociedade, tanto como uma desesperada tentativa de encontrar a via de saída. Certamente, não em busca da salvação, e sim da verdadeira vida (PAZ, 1991, p. 29).

Para sublevar tais condições do mundo e da vida, o empreendimento surrealista recorre – conforme Breton proclama, no *Primeiro Manifesto Surrealista* (BRETON, 1985) – à imaginação como força motriz: “só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível, é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar” (BRETON, 1985, p. 35). Para o surrealismo, a imaginação impulsiona o espírito para além de determinados interditos e paradigmas da modernidade, isto é: de sistemas de exclusão e divisão que dizem e expressam somente o concebível como códigos de sanidade (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992). Nesse sentido, a imaginação surrealista se configura como potência inventiva, já que ultrapassa tais diferenciações basais da modernidade, visando resgatar certa dimensão de pureza para o pensamento. Contudo, não se trata de uma pureza que simplesmente retorna ao passado, e retrocede à condição pré-civilizatória e de bom selvagem do homem. Ao contrário, a pureza da imaginação surrealista se inscreve no presente e lança luz ao futuro. A sua atividade almeja atravessar e positivar – em alusão a Walter Benjamin (2012) – a barbárie e o empobrecimento da experiência (*Erfahrung*), determinados pela racionalidade instrumental e pela crise anti-humanista do século XIX: trata-se da relativização da consciência teórica e racionalizada, com o objetivo de ampliar e aprofundar a compreensão do mundo, a partir do que é previamente dado à consciência – “operação por meio da qual a linguagem é direcionada à experiência que precede a própria linguagem” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2002, p. 78). A imaginação surrealista se configura, nesse sentido, como um processo de reconstrução da experiência (*Erfahrung*), o qual – ao invés de se inscrever no passado e encontrar nele o único substrato para a ressignificação do presente e do futuro -, parte do próprio presente com o objetivo de produzir um imaginário que se levante das ruínas e do acinzentamento do mundo e da vida, determinados pelo esmaecimento da experiência (*Erfahrung*).

Esse enaltecimento da imaginação coloca, em certa medida, o movimento surrealista na esteira da filosofia que forma o Romantismo alemão do século XVIII. Tanto um como o outro empregam a imaginação como forma de conhecimento do mundo e da vida. De sua parte, o romantismo se estrutura como uma corrente de pensamento sobre o ser, em que a imaginação é empregada para se reencontrar e conhecer o paraíso perdido – isto é, a Natureza e a condição de bom selvagem do homem. Por sua vez, o

surrealismo opera no nível da existência – e não do ser, como o Romantismo –, de modo que atribui uma função diretora para a imaginação (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992). Em outras palavras, a imaginação surrealista se diferencia do passado romântico perdido, na medida em que atribui existência para formas que nascem da própria da imaginação – mesmo que elas sejam inapreensíveis pela racionalidade voltada para os fins. Com efeito, a imaginação no surrealismo é de ordem prática. Ela transforma, por exemplo, a figurabilidade do sonho em objeto tangível: o imaginário onírico elaborado por Salvador Dalí, em *Girafas em Chamas* (1937), ao condensar o corpo humano com gavetas de um possível móvel, materializa uma nova forma de compreensão do homem e da realidade. Em um duplo movimento, a imaginação surrealista integra elementos do que já é comumente entendido e ressignifica, a partir dessa síntese, as ordens estabelecidas, em termos sociais, estilísticos, linguísticos e mesmo lógicos, produzindo um conhecimento singular sobre o homem e a realidade que se configura como uma atitude de espírito propriamente surrealista, embora faça referência ao Romantismo (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992).

A partir desse trabalho da imaginação, o surrealismo inaugura uma estética categoricamente surrealista. O pensar estético surrealista não corresponde a uma estética ontológica, que se ocupa em dizer o “ser” do Belo, tampouco é de inspiração platônica ou kantiana (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992). Ao contrário, ela se desdobra, ainda segundo Jacqueline Chénieux-Gendron (2008), da noção de corte do olhar (*l’oeil tranché*) e do consequente mergulho na interioridade do ser humano. Dessa maneira, ela se caracteriza por abandonar os códigos que conferem forma e conteúdo para a vista – trata-se de perder a vista para encontrar a visão: o “olhar é solicitado a abandonar o maior número possível de códigos [ocidentais], a fim de empregar sua sensibilidade sem reserva” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 93). Nesse sentido, o surrealismo se distancia da experiência estética puramente descritiva, centrada na iconografia, e abre espaço para uma forma de iconologia, isto é, para uma experiência que se fundamenta na psicologia do observador, associada também a sua própria visão de mundo (*Weltanschauung*), permitindo uma lógica própria, individual, de interpretação do objeto artístico. Segundo essa perspectiva, o surrealismo cria, a partir de suas obras de arte, uma reflexão sobre *o que é* uma obra, entendida, nesse sentido, como um objeto que visa o cegamento da vista, a fim de oferecer acesso – por meio da própria atividade de ver – ao poder visionário da visão: não é mais um, é um *outro* modo de percepção, que emprega a interioridade e a imaginação como básculas (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 87).

O prólogo do roteiro de *Um Cão Andaluz* (dirigido por Luis Buñuel e Salvador Dalí, em 1929) é exemplar para expressar as concepções de corte do olhar e interioridade, propostas pelo surrealismo:

Era uma vez... Um balcão de noite. Um homem afia sua navalha junto do balcão. O homem *olha* o céu através dos vidros e vê... Uma nuvem clara avançando para a lua cheia. Depois, uma cabeça de moça, de olhos arregalados. A lâmina da navalha dirige-se para um dos olhos dela. Agora a nuvem passa pela lua. *A lâmina da navalha atravessa o olho da moça, seccionando-o* (BUÑUEL e DALÍ, 1929, n.p. , itálico nosso).

Assim como diversas outras obras do surrealismo – composta pela temática do olho cortado – a cena do golpe de navalha, presente em *Um Cão Andaluz* (BUÑUEL e DALÍ, 1929), também oferece abertura para a compreensão do pensar estético surrealista, isto é, de um estética do sujeito, que reflete – tal como algumas estéticas contemporâneas – a noção do modelo interior e da transformação do olho em visão, possibilitando o abandono e a ressignificação do máximo possível de códigos, para colocar em voga a sensibilidade do espectador. A cena final do prólogo configura-se, nesse sentido, como um descentramento do espectador, na medida em que o olho seccionado promove uma ruptura da comunicação recíproca entre o filme e o observador. Mais do que *tematizar* a perda da visão (o que viria a ser uma doutrina poética), a cena em si revela, de um lado, a cegueira necessária do cineasta para a reflexão sobre *o que é* uma obra fílmica (o que viria ser um pensar estético sobre a origem da obra), bem como apresenta, de outro lado, a desconexão também imprescindível entre obra e espectador, para que este mergulhe em sua própria interioridade movido pela *percepção* dos elementos da obra (o que viria a ser uma estética). Dessa maneira, o filme possibilita o pensamento sobre o lugar polissêmico da linguagem no jogo das formas que o compõe, na medida em que promove uma experiência autorreflexiva para o espectador, levando-o a se aproximar, ainda que em estado de vigília, dos mecanismos que originam composições oníricas, enquanto modos de produção de formas (figurabilidades).

O surrealismo não apenas problematiza o estatuto da obra de arte, abrindo espaço para a criação de um pensamento estético. Ele também se ocupa da legitimidade da obra de arte, criando caminho para se pensar, nesse caso, o lugar dela na vida e na sociedade. A partir dessa perspectiva, para o surrealismo, a arte e o pensar estético adentram o campo político. Se o Romantismo e as vanguardas europeias do século XIX consideram que o estético precede o político, o surrealismo estabelece, por sua vez, a fusão entre ambos, originando uma amálgama que faz do pensamento surrealista não apenas uma estética, mas também uma implicação com a política (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008). Qual seria, com efeito, a função da arte não fosse a possibilidade dela lançar a humanidade em sua interioridade e imaginação e, ao mesmo tempo, transformar a vida e a sociedade, em sentido político? Conforme Breton escreve – em coautoria de Leon Trotski e contribuição de Diego Rivera -, em *Por uma Arte Revolucionária Independente* (BRETON e TROTSKI, 1985), a validade da arte estaria, nesse sentido, em transformar as

problemáticas humanas sob todas as formas, visando mudar o mundo e a vida: “a arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade” (BRETON e TROTSKI, 1985, p. 37-8). Por esse motivo, a arte seria um protesto contra a realidade, já que ela se configura – por sua natureza crítica e contestadora – como: “uma das forças que podem, com eficácia, contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana” (BRETON e TROTSKI, 1985, p. 39). Sendo assim, o empreendimento surrealista expressa uma atitude política para com a vida, as relações humanas e os processos sociais.

A implicação do surrealismo com a política consiste, em outras palavras, em *agir* no mundo e nas relações sociais e humanas, assim como em *inverter* a ordem dessas relações, destituindo-as, assim, de condições cristalizadas que dificultam a emancipação do espírito, no campo político, cultural e social. Entende-se, nesse sentido, que o surrealismo assume uma posição, dentro do espaço político, que se distancia de uma condição própria e unicamente partidária, embora muitos signatários do movimento, como Benjamin Péret, tenham se filiado a partidos políticos, tal como o Partido Comunista. Tampouco é ideológica, no sentido de o surrealismo aderir estritamente a correntes do pensamento político, como o marxismo e o anarquismo, ainda que saibamos dos pontos de tangências entre o pensamento anarquista e as ideias de André Breton, bem como reconhecamos a implicação do precursor do surrealismo em proclamar a transformação do mundo, no *O Manifesto Surrealista* (BRETON, 1985), em consonância à palavra de ordem de Marx. A circulação do surrealismo pela política consiste, na verdade, em uma revolta em todos os domínios da vida – subjetivo, social, cultural, antropológico, estético, dentre outros –, que não se limita apenas à disciplina partidária ou ao sistema ideológico, que são subordinados à razão instrumental – aplicáveis apenas para a resolução de problemas secundários, ainda segundo o *Manifesto* (BRETON, 1985). A relação do surrealismo com a política exalta, com efeito, a liberdade do espírito: o surrealismo se implica em defendê-la até o limite do impossível, sendo as ações e modalidades políticas apenas meios para o acesso a essa dimensão libertária (LÖWY, 2008). Nesse sentido, a circulação do surrealismo no campo político transforma a ideologia e o partidarismo apenas em instrumento para a construção de sínteses originárias, as quais são regidas, em termos de liberdade, pela imaginação como pulsação revolucionária.

Além da dimensão estética e política, o surrealismo também apresenta uma ética, a partir da qual as suas obras são pensadas como princípio de desejo, de prazer: “é neste sentido que a obra de arte verdadeira não é uma obra artística, mas uma obra que

tem um sentido no seio do mundo através da autenticidade, que é a verdadeira expressão do desejo” (COLI, 2008, p. 756). Ao passo que a ética tradicional trata da mesura da estrutura moral do indivíduo, segundo as suas posses, a modéstia, a temperança ou a uma moral do poder, do status quo, a ética do surrealismo trata, por sua vez, das formas de manifestações da interioridade do indivíduo, na medida em que ela busca oferecer vazão ao desejo em seu âmago. Dessa maneira, essa ética, associada ao trânsito do surrealismo pela política, posiciona-se contra a moral ascética e burguesa, a fim de privilegiar a expressão do desejo, enquanto possibilidade de desvendamento de uma realidade suprassensível, isto é, de uma suprarrealidade que se instala como subversão no interior da ordem do dia, no sentido de uma entropia prévia e superior ao princípio de realidade, que orienta e rege o estabelecimento sociocultural burguês. Para a ética surrealista, o desejo se configura como uma força subversiva das coerções que estruturam a sociedade, abrindo caminho para a revelação, subversiva, de universos superiores e que estão para além da ordem estabelecida: o desejo não pode ser como as coisas são, ele pode ser como elas não são.

Assim, o surrealismo ultrapassa a dimensão de uma escola descritiva no campo das artes plásticas, cinematográficas ou literárias. Ele, enquanto filosofia de vida, faz diferença no interior das estruturas que engendram o pensamento ocidental. Pode-se dizer que suas problematizações caminham, com efeito, em paralelo aos questionamentos e construções conceituais desenvolvidos pelas ciências humanas, em seu processo de formalização, no começo do século XX, como ciência (CHÉNIEUX-GENDRON, 2002).

2. Surrealismo como processo de escritura

Como desdobramento dessas atribuições, o segundo plano nocional do surrealismo de André Breton, configura-se, de acordo com Marcel Raymond (1997), como um processo de escritura, isto é: mais restritamente, estrutura-se como experiência que desenvolve uma articulação – por assim dizer, surrealista – entre linguagem e realidade, tomando como referência a estética, a política e a ética apresentadas como basais para filosofia do surrealismo. Essa relação entre linguagem e realidade estabelece aproximações insólitas entre a palavra e a sua função de designar o universo, na medida em que contestam a congruência lógica dos conceitos que representam o mundo, habitualmente. Com efeito, essa experiência de linguagem abre caminho para outra lógica de designação do real, a partir de especificidades linguísticas: em linhas gerais, por meio de catacreses e de metáforas *in absentia* e *praesentia*, a escritura surrealista inaugura, em ato, realidades nas quais “[...] copos cheios de líquidos granadas, em um intenso borbulhão, criavam foguetes brancos que tornavam a cair em cortinas brumosas [...]” – tal como

Breton escreve em *Les Champs Magnétiques* (BRETON, 1967, p. 53). Dessa maneira, ela valoriza a criação intrínseca entre palavras, a qual concebe a junção entre dois termos incongruentes não como sendo o absurdo, e sim como fonte de inauguração de imagens verbais que – embora desafiem o bom senso – revelam outras possíveis facetas da realidade. O processo de escritura surrealista se define por romper com a apreensão das coisas como são designadas habitual e tradicionalmente, expandindo, assim, as vias de compreensão sobre a síntese entre linguagem e realidade.

A partir dessa perspectiva, a escritura surrealista se caracteriza por romper, segundo Gérard Legrand, em *Surréalisme, Langage et Communication* (LEGRAND, 1968), com dois planos de linguagem, os quais, embora distintos entre si, objetivam uma mesma economia fundamental: a comunicação. O primeiro plano diz respeito à função denotativa da linguagem, segundo a qual a palavra é empregada em condição imediata, usual e convencional, de modo a propiciar a comunicação habitual e a indicar objetivamente elementos da realidade. Na função denotativa, prevalece o sentido próprio da palavra, na medida em que não ocorrem ampliações ou modificações de seu significado. Cria-se, assim, uma condição cristalizada do significado, no interior da natureza lógica que funda o signo linguístico, isto é, o significado se coloca em uma posição imutável na estrutura do signo; ao passo que o significante (plano da expressão), por sua vez, varia de acordo com o contexto social, cultural e linguístico. Um livro possui, nesse sentido, sempre o significado, o conceito, ainda que o seu plano de expressão seja determinado por significantes variáveis, como “*l-i-v-r-o*” (português), “*b-o-o-k*” (inglês), “*l-i-v-r-e*” (francês), “*l-i-b-r-o*” (espanhol) ou “*b-u-c-h*” (alemão). A partir da fixação do significado, a linguagem denotativa possui vida curta: ela se cumpre apenas a designar a realidade, de forma clara e evidente, e a se ocupar da comunicação em sentido literal. Após o exercício dessas funções, a palavra perde, por assim dizer, o seu valor. Ela morre assim que é compreendida (LEGRAND, 1968).

Ainda vinculado ao campo da comunicação, o segundo plano de linguagem diz respeito à função conotativa. Diferentemente do regime denotativo, essa concede maior amplitude e espaço de vida à linguagem, na medida em que corresponde a sua forma figurada, isto é, a linguagem ultrapassa a condição literal e assume a perspectiva alegórica, em que o significado da palavra é modificado ou expandido, de acordo com o contexto em que ela está inserida, não se limitando, assim, ao seu sentido convencional. Em outros termos, trata-se da linguagem originária dos poemas, da filosofia e das ciências, na medida em que em tais campos o significado, transformado em função de sistemas ou da estrutura poética, inova as vias de apreensão da realidade, assim como a compreensão de elementos da cultura. No caso da filosofia e das ciências, a alteração do significado origina conceitos que criticam e interrogam, no interior de uma teoria ou sistema, os

fenômenos naturais, sociais, culturais subjetivos, dentre outros. Por sua vez, a poesia elabora mensagens que também ampliam o significado da palavra para além de sua função dicionaresca, por meio de efeitos sonoros, rítmicos e das variadas figuras de linguagem que constituem o poema. Sendo assim, a função conotativa se ocupa das significações produzidas pela expressão ou representação de uma palavra, em determinado contexto.

O processo de escritura surrealista rompe, por sua vez, com esses regimes de linguagem centrados na comunicação, na medida em que nega as suas propriedades mais comumente aceitas. Dessa maneira, a linguagem sofre um processo de metamorfose, o qual promove a autossuficiência das palavras em relação ao mundo, independe dos procedimentos que se possa adotar para flexionar esse tipo de liberdade (LEGRAND, 1968). Essa perspectiva reforça, mais uma vez, a ressonância do Romantismo no espírito surrealista, pautada na independência da linguagem: “mas a característica da linguagem, sabendo que ela se ocupa simplesmente de si mesma, todos ignoram; por isso a linguagem é um mistério tão maravilhoso e fecundo” (LEGRAND, 1968, p. 22). Por meio da ocupação de si mesma, a linguagem ganha, tal como determinada pela escritura surrealista, autonomia, isto é, a palavra se desprende do dever de significar o universo, e assume a liberdade para originar outras realidades a partir de uma dobradura em si própria. Dessa maneira, ela é capaz de criar sínteses, sentidos e intencionalidades a partir de cadeias de significantes estabelecidas com outras palavras, da permutação de suas unidades fônicas, assim como do desligamento da lógica dicionaresca, que a inscreve no dever ser unidade de significação do mundo. Em função dessa independência da palavra promovida pela escritura surrealista, a linguagem expande, assim, o campo do significado e consequentemente as formas de existência do signo:

A linguagem não mais designa; ela simplesmente tende a *ser*, [...] O significado expande o signo como os corais expandem os atóis e os fazem crescer, como uma seiva expande um fruto até uma maturidade que, obviamente, é determinada pela árvore por sua própria periodicidade biológica, mas que, em princípio, não há ordem para que se pare em tal e tal momento para um poema (LEGRAND, 1968, p. 22).

Em outros termos, essa condição autossuficiente da escrita surrealista questiona a organização habitual dos signos, na medida em que ela inaugura signos compostos a partir da síntese entre os signos já existentes no corpo textual (LEGRAND, 1968). Ela promove uma síntese originária baseada nos elementos já constituintes do texto, formulando um sistema de significados determinado pela relação criativa entre um signo e outro. Segundo Gérard Legrand (1968), a escritura surrealista forma, nesse sentido, uma unidade textual dotada de vida própria, que se dobra e se redobra em si mesma, já que possui a sua própria matéria e a consome ao mesmo tempo. Dessa maneira, ela

inaugura formas de expressão da realidade que, ao sintetizar os componentes iniciais no texto, expõem algo que está para além do corpo textual primário, muitas vezes dito como a designação da realidade habitual, como a descrição do mundo ou como a única possibilidade de experiência, gradeada pelo éthos da modernidade. Trata-se – conforme a própria arquitetura conceitual do surrealismo – da expressão do surreal, isto é: do estado de resolução entre signos, aparentemente desconexo entre si, capaz de originar uma realidade absoluta – tal como a síntese, também contraditória na aparência, entre o pensamento onírico e o pensamento em vigília.

Segundo essa perspectiva, o processo de escritura surrealista romperia com as antinomias, os universais e as construções racionais ligadas à tradição do pensamento ocidental, demonstrando a possibilidade de síntese entre elementos contrários ou incongruentes entre si. Por meio dessa síntese, que também se faz originária, a escritura surrealista estabelece, segundo Maurice Blanchot (2011), uma máquina de guerra contra as formas tradicionais de reflexão e de linguagem: “a escritura surrealista é destinada a humilhar o orgulho humano, especialmente na forma que lhe foi dado pela cultura tradicional. Mas na realidade ela mesma é uma aspiração orgulhosa a um modo de conhecimento e abre às palavras um novo crédito ilimitado” (BLANCHOT, 2011, p. 97).

Essa abertura destitui a linguagem do campo do discurso, e a transforma em própria realidade e fonte de conhecimento, sem que também deixe de ser a realidade da própria linguagem: “que as construções racionais sejam rejeitadas, que as significações universais desapareçam, isso quer dizer que a linguagem não deve ser utilizada, que não deve servir para expressar, que é livre, a própria liberdade” (BLANCHOT, 2011 p. 97).

3. A Escritura surrealista: “selvageria do pensamento” e a influência da psicanálise

As proposições sobre a escrita automática, apresentadas por Maurice Blanchot, em a *Parte do Fogo* (2011), são particularizadas a partir dos argumentos de Jacqueline Chénieux-Gendron, no ensaio “*L’envers du monde, l’envers de la langue: un ‘travail’ sur-réaliste*” (2002). Segundo a autora, é irrefutável que o processo de escritura surrealista visa, em consonância às ideias de Blanchot (2011), a crítica das construções racionais, bem como o enaltecimento da liberdade da linguagem, a partir da ruptura com as formas de comunicação já estabelecidas – seja a conotação, seja a denotação. Entretanto, essa perspectiva acerca da escrita automática é passível de especificações, posto ela expressar, de acordo com Chénieux-Gendron (2002), diferenciações apreendidas segundo a ordem interna das razões, que forma o texto de André Breton. Assim, observa-se que os textos produzidos por Breton, entre 1916 e o final da década de 1920, revelam qua-

lificações específicas para a escritura surrealista. Seja em narrativas, como *Les Champs Magnétiques* (BRETON, 1967), seja em textos doutrinários, como *O Manifesto Surrealista* (BRETON, 1985) e *Le Surréalisme et la Peinture* (BRETON, 1979), a escritura surrealista de André Breton explora, a partir de suas dobraduras da linguagem, o território da “selvageria do pensamento” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2002).

Entende-se, nesse sentido, que a escrita surrealista direciona – de acordo com a mentalidade de André Breton, exposta nesse contexto do surrealismo – o pensamento para um espaço anterior ao campo da linguagem ordenada como discurso, ou sistema organizado de comunicação que possui a exclusividade e a eficácia perante a designação da realidade. Pode-se dizer, ainda segundo Jacqueline Chénieux-Gendron (2002), que esse campo pré-linguístico se caracteriza por conduzir o pensamento não à comunicação organizada, e sim ao estado “selvagem” do visual, da imagem verbal, das formas que não podem facilmente se colocar em palavras. Trata-se, ainda segundo Chénieux-Gendron (2002), do deslocamento do pensamento ordenado para o campo da imaginação – enquanto forma de pensamento criadora de imagens que se sintetizam entre si, originando sentidos inexistentes na tradição do pensamento ocidental. Dessa maneira, a experiência surrealista de linguagem expressa uma capacidade irrealizadora, ou seja, ela *cria* o que não existe – as palavras existem, mas mudam inteiramente de sentido, conforme os arranjos semânticos produzidos pelo ato da escrita.

Em outras palavras, a escritura surrealista desmorona a realidade habitual, engendradora pela lógica da conotação e da denotação, em favor da criação de outra realidade, de um mundo específico – um mundo surreal -, determinado pela “selvageria do pensamento”, isto é, pela negatização do pensamento-substância que se coisifica e se degrada na linguagem ordenada, em prol da afirmação da forma-do-pensamento, regido pela imaginação (CHÉNIEUX-GENDRON, 2002). Se a comunicação se estrutura a partir de uma coerência lógica mínima, essa escritura combate, então, a função comunicativa da linguagem. Por outro lado, se a comunicação se exerce por meio do retorno, conforme proposto, ao pré-linguístico, esse procedimento exalta, então, a função comunicativa da linguagem. A experiência surrealista da linguagem explora, nesse sentido, essas duas possibilidades da comunicação, isto é: ela desconstrói a comunicação determinada pela coerência lógica do discurso, para empregar os escombros dessa desconstrução na edificação não apenas de uma nova via de comunicação – regida pela síntese entre destroços -, mas também para inauguração de uma realidade categoricamente surreal. Dessa maneira, esse processo de escrita consiste, como se observa nas proclamações de *O Manifesto Surrealista* (1924), na síntese originária de uma suprarrealidade, que se coloca acima do real habitual – “[...] o surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele” (BRETON, 1985, p. 58).

Dentre outras ferramentas, a própria psiquê se configura, conforme se observa em *Manifesto Surrealista* (BRETON, 1985), como instrumento para a produção dessas formas de associações. Conforme afirma no *Manifesto* (BRETON, 1985), Breton reconhece que a exploração dos recônditos da alma humana não apenas permite o acesso à “selvageria do pensamento” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2002), e daí o resgate da imaginação enquanto força motriz, mas que também abre espaço para a apreensão da surrealidade, isto é, de uma realidade determinada pela síntese originária entre elementos que – aparentemente desconexos entre si – promovem, ainda assim, uma complementariedade entre as suas partes, capaz de ampliar a compreensão da vida e do mundo – para além dos regimes dados pela racionalidade europeia, presentes no início do século XX.

Essa perspectiva não seria apreensível por André Breton, não fosse o contexto histórico em que ele estava inserido, e que foi determinante para a gênese da escritura surrealista. Esse período é marcado pelo processo de difusão da psicanálise em solo francês, especialmente a partir das ideias de Régis e Hesnard (ROUDINESCO, 1989). A partir dessa perspectiva, Breton apreende que, ao longo da História, determinadas descobertas do saber feriram a onipotência da humanidade, ao demonstrar que ele não está no centro do universo, nem mesmo é espécie divina, e muito menos sua consciência é senhora de seu Ego. A revolução copernicana fora o primeiro ataque a esse narcisismo, pois derrubou o geocentrismo medieval ao comprovar que a Terra (e por consequência a humanidade) não ocupa o centro do universo, e sim o Sol. Em seguida, no desfecho do século XIX, o darwinismo contestou a semelhança entre o divino e a espécie humana, ao provar cientificamente que essa descende dos primatas superiores, remontando-a, assim, à sua origem animal. Na mesma época, a psicanálise teria – segundo argumenta Joel Birman, com base no artigo de Sigmund Freud, “Uma Dificuldade da Psicanálise” (2010), “retirado a última ancoragem da pretensão humana, o último reduto de sua suposta superioridade e arrogância, ao enunciar que a consciência não é soberana no psiquismo e que o Eu não é autônomo neste” (BIRMAN, 2003, p. 59).

As teses freudianas, nesse sentido, ressignificam a noção Moderna de Ego, na medida em que – ainda segundo Birman, fundamentado em Freud (2010) – “deslocaram a realidade psíquica decididamente da consciência e do eu para os registros do inconsciente e da pulsão, que passaram agora a regulá-la” (BIRMAN, 2003, p. 59). Em outras palavras, com uma radicalidade expressiva, Freud ao invés de propor um paradigma de sujeito determinado pela consciência e razão, ele recorre ao inconsciente, não apenas no sentido estrito dado a esse conceito, de conteúdo psíquico reprimido, e sim no sentido de atividade psíquica profunda da qual a consciência nada mais é que invólucro em contato com a realidade que ela percebe. O “Eu e o Id” (FREUD, 2011) talvez seja o ensaio que elucida melhor esse descentramento realizado por Freud: “a

psicanálise não pode pôr a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a ver a consciência como uma qualidade do psíquico, que pode juntar-se a outras qualidades ou estar ausente.” (FREUD, 2011, p. 11).

Esse deslocamento da consciência em relação ao inconsciente se configura como um dos substratos para o processo de escritura surrealista – e daí para a construção de sua “selvageria do pensamento”, que abre caminho ao desmoronamento da realidade em prol do surreal. A psicanálise apresenta, com efeito, a superação daquela racionalidade hegemônica que agonizava derrotismo e que, por outro lado, ocultava certas potencialidades do espírito humano, como o domínio do não-revelado, das formas que promovem alusão ao inquietante, daquilo que se revela na fissura entre a imagem e a palavra, entre o sonho e a vigília. O processo de escritura surrealista, enfim, converge com o pensamento freudiano, na medida em que esse auxilia o surrealismo na construção de procedimentos essenciais ao seu empreendimento, como: “o escândalo na subversão das imagens, a perturbação dos enigmas que as palavras carregam, a vacilação dos sujeitos diante dos confrontos e das inquietações, jogar com o reconhecível e o escondido, com o manifesto e o secreto, com a razão e a desrazão” (FRANÇA, 2008, p. 95).

4. Considerações Finais

Entende-se que o surrealismo de André Breton se trata de um movimento que produz diferenças, não apenas como espaço literário ou plástico específico, mas sobremaneira por se configurar como uma ambição intelectual, que adentra o campo da ética, da estética e da política. Nesse sentido, concebe-se o surrealismo bretoniano como uma forma de filosofia. Porém, não se trata de uma filosofia voltada à construção de sistemas de pensamentos que, em sua ordem das razões, almeja a validade ou a verdade filosófica. A filosofia surrealista de André Breton está para além de um conjunto ordenado de teses, premissas, sentenças e argumentos que se almejam claros e evidentes, conforme as formalidades do pensamento filosófico. Ao contrário, o surrealismo bretoniano se estrutura como uma filosofia de vida, isto é, uma maneira de viver e de pensar que buscou criticar e transformar – a partir de diversas atitudes do espírito – o regime civilizatório que governava a modernidade europeia no início do século XX.

O surrealismo de André Breton também não se definiria apenas como filosofia de vida. Ele engendra outras vias de definições, de maneira que também podemos concebê-lo – ainda que de modo mais específico – como processo de escritura. A escritura surrealista se configura, segundo Maurice Blanchot (2011), como uma “máquina de guerra”, na medida em que ela suplementa, ou coloca em prática, a definição geral do surrealismo, enquanto filosofia de vida: trata-se de um dos instrumentos para o ataque

às barricadas que defendiam – ou estruturavam – o espírito europeu hegemônico, no princípio do século XX. Segundo essa perspectiva, a escrita automática ataca a comunicação tradicional, no intuito de conferir liberdade e vida própria à linguagem.

Essa via de libertação da linguagem assume, segundo a mentalidade de André Breton, especificações que transformam a experiência surrealista da linguagem em uma forma de “selvageria do pensamento” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2002). Trata-se da condução do pensamento ao estado “selvagem” do visual, da imagem, da imagem plástica, das formas que não podem facilmente se colocar em palavras. Ao mesmo tempo, esse processo de escritura também apresenta uma historicidade, que diz respeito à influência de outros campos do conhecimento, tal como a psicanálise, sobre a gênese e estrutura dessa experiência de linguagem.

Surrealismo como filosofia de vida e processo de escritura. Assim o ensaio busca problematizar como essas duas perspectivas – suplementares entre si – possibilitam um caminho de compreensão para o surrealismo francês e para a escrita automática, centrados nas perspectivas de André Breton, levando em consideração também a maneira como eles se articulam com o espírito de sua época.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-232.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. São Paulo: Editora Rocco, 2011.
- BIRMAN, Joel. *Freud e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BRETON, André; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad. Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1979.
- BRETON, André. *Les champs magnétiques*. Paris: Gallimard, 1967.
- BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 31-82.
- BUÑUEL, Luis; DALÍ, Salvador. *Um cão andaluz*. Roteiro, 1929, n.p. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=Roteiro>. Acesso em 22 de julho de 2023.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. Jacques Lacan, o “Outro” de André Breton. *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, [s.l.], v. 29, p. 83-97, 2015.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. L’envers du monde, L’envers de la langue: Un « travail » surréaliste. In: WERNER, Spies. *La Révolution Surréaliste*. Paris: Centre Pompidou, 2002, p. 231-242.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. É possível falarmos em estética surrealista?. In: GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (orgs). *O Surrealismo*. Trad. Pérola Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 73-94.

COLI, Jorge. O Âmagô do desejo. In: GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (orgs). *O Surrealismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 751-75.

FRANÇA, Maria Inês. Surrealismo entre imaginário e real. In: GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (orgs). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 723-733.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, Volume 16: o Eu e o Id, "Autobiografia" e Outros Textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 09-64.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, Volume 14: História de uma neurose infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do princípio do prazer e Outros Textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 179-187.

LEGRAND, Gérard. Surréalisme, langage et communication. In: ALQUIE, Ferdinand (org). *Le Surréalisme*. Paris: Hermann Editions, 1968, p. 185-200.

LÖWY, Michael. *Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÖWY, Michael. Carga Explosiva: O Surrealismo como movimento romântico e revolucionário. In: GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (orgs). *O Surrealismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 839-846.

MONNEROT, Jules. *La poésie moderne et le sacré*. Paris: Gallimard, 1945.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo: Escritos sobre el Surrealismo*. Madrid: Espiral, 1990.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora USP, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth. *História da psicanálise na França: A batalha dos cem anos. Volume 2: 1925-1985*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

A escrita filosófico-literária: atenção e silêncio

Philosophical-literary writing: attention and silence

Bárbara Romeika Rodrigues Marques*

Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Este ensaio procura reunir pistas da relação entre a literatura e atitude filosófica que revele e dê a revelar um *valor de silêncio*. Reafirma, assim, o alcance da escrita filosófico-literária como mediação crítica e criativa com a expressão e, para tal, destaca a forma em que a linguagem literária resguarda e acentua o elo entre ser e mundo. Busca questionar em que medida a forma da atitude literária demanda uma atenção criadora e como esta condição atencional amplifica a cultura humana.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Filosofia. Atenção. Criação literária. Atenção criadora.

ABSTRACT

This essay seeks to gather clues on the relationship between literature and philosophical attitude that reveals and reveals a value of silence. Thus, it reaffirms the scope of philosophical-literary writing as a critical and creative mediation with expression and, for that, it highlights the way in which literary language protects and accentuates the link between being and world. It seeks to question to what extent the form of literary attitude demands creative attention and how this attentional condition amplifies human culture.

KEYWORDS: Literature. Philosophy. Attention. Literary creation. Creative attention.

A escrita filosófico-literária: um valor de silêncio

É ao amplificar a forma da comunicação e oferecer um *valor de silêncio* que a realização artística aprimora as possibilidades de expressão. Por *valor de silêncio* buscamos assinalar as modalidades de participação na linguagem capazes de convidar a imaginação a compor o cenário dos enunciados e, também, de um estado de composição da palavra que tanto alastra a capacidade atencional quanto fortalece o elo entre ser, tempo e mundo. Neste sentido, a potência da expressão artística possibilita a relação com temporalidades não subservientes aos fins do condicionamento instrumentalizado e tecnicista. Com o recorte da escrita filosófico-literária, este texto busca discutir tais possibilidades, defendendo o valor de experiências atencionais que resgatam a dinamicidade da expressão humana.

*Professora do Cefet/RJ e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFJF).
E-mail: barbara.marques@cefet-rj.br.

Recebido em 01/05/2023
Aprovado em 26/07/2023

Para destacar o valor de silêncio da expressão literária, vale tomar a frequência da palavra dada entre contradições: entre o que desvela e o que dissimula; entre o que evidencia e o que camufla. Quanto menos restrita à unidade explicadora mais a expressão literária nutre a imaginação da potência inventiva. O conjunto de signos que anuncia algo estritamente conectado ao grupo referencial imediato esmorece a atenção criadora e, assim, o que tal conjunto dá a revelar tende a se esgotar no *próprio* de cada anúncio. Ao contrário, a articulação tecida no silêncio da palavra é o que viabiliza uma *sobra* tensionada que, por sua vez, maneja com a imaginação que lega e é legada.

Esta *sobra* da linguagem, comum aos textos literários, tem o espaço e o valor do mistério: no texto, o que não está explícito vira fomento para uma atenção familiarizada com a atitude crítico-criativa; tudo aquilo que não participa da relação causal direta habita um entrelugar que nutre a consciência e intensifica a experiência imagética. A dinamicidade das entrelinhas, tal qual a tensão entre polos de comunicados e silêncios, transforma o legado do mundo humano. Como na expressão de Susan Sontag: “uma obra de arte vista como obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem uma resposta a uma pergunta. Uma obra de arte é uma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo” (2020, p. 38).

Quando se trata de um texto literário, a relação entre a singularidade de quem escreve e a singularidade de quem lê constitui a força inaugurante da palavra. A cada arranjo impresso na linguagem tem-se um número sempre maior de experiências possíveis, e a cada nova dupla formada (escritor-leitor) abre-se uma nova frequência de mundo. No final das contas, (dessa conta que não se pode contar), o mundo humano é composto das possibilidades do silêncio e, assim, participa do inefável de experiências e intercessões com a linguagem. É nesse sentido que a obra literária transforma a comunicação, pois, com ela “está-se sempre ciente de coisas que não podem ser ditas, da contradição entre expressão e presença do inexprimível. Os recursos estilísticos são também técnicas de esquívamento. Os elementos mais poderosos numa obra de arte são, muitas vezes, seus silêncios” (SONTAG, 2020, p. 56).

A experiência criadora é o retrato do ser no mundo – e do próprio mundo. Disposição entusiasmada e engajamento disposto entre intimidade e enredo, constitui-se como intermédio potencializador da vida. Nesta perspectiva, a atitude filosófico-literária lega uma vontade que convida a outro *lugar*, diferente do ponto inicial. Embora estejam todas as possibilidades circunscritas na finitude dos objetos e seus respectivos arranjos e interpretações, infinitos são os qualificadores atribuídos pela consciência. Cada grupo de peculiaridades revela o próprio da potência criadora de homens e mulheres, em múltiplas expressões. A transformação operada na linguagem possibilita amplificar a capacidade humana de iniciar e, por sua vez, a familiaridade com a autonomia criativa de cada início

constitui a pluralidade do mundo. E, como assinala Hannah Arendt, “quanto mais pontos de vista houver num povo, a partir dos quais possa ser avistado o mesmo mundo, habitado do mesmo modo por todos e estando diante dos olhos de todos, do mesmo modo, mais importante e mais aberta para o mundo será a nação” (ARENDR, 2018, p. 109).

Criar mundos dentro do mundo é possível na vigência de uma atitude comunicadora que leva em conta o alcance da potência crítico-criativa do ser. Para tanto, uma linguagem suficiente a alargar vias e estabelecer, ao mesmo tempo, um *silêncio* que convoca atenção, participação e hábito. O texto filosófico-literário demanda uma forma própria de habitar o tempo e, assim, pede a valia de palavras capazes de conjugar o singular e o plural da expressão humana. O mecanismo fundamental de uma obra de excelência entra em mostrar, no que dá a experimentar, identificar ou recusar, sem que a vigência última do signo sobre o papel interfira na demanda singular da subjetividade. É nas frestas silenciosas das entrelinhas que o ser se lança mais além, por isso, menor ou inexistente seria o interesse gerado se de cada texto pudesse ser extraído apenas o que já é conhecido (MERLEAU-PONTY, 2002).

Para a realização de um *algo* de singular, para surgir um *quê* de inédito, nesse espaço já muito marcado pelo domínio do significado, nesse reino de significantes impressos na intencionalidade do verbo, é necessário que o próprio dizer encontre a forma de não encarcerar a si mesmo. Precisa tocar a sutileza do mostrar que ao mesmo tempo racha e deixa um espaço para uma manobra transitável, isto é, precisa dizer e abrir espaço aos outros dizeres. Como expressa Humberto Guido: “paradoxo da literatura: uma arte que se serve da palavra para criar espaços vazios que serão preenchidos pela sensibilidade do leitor” (2004. p. 150).

Os enunciados autorreferentes condicionam a atitude comunicadora e, desta perspectiva, a instrumentalização da linguagem compromete a qualidade da experiência atencional. Assim, a permanência na disposição passiva, que retém o pensamento na condição mais repousada do que se poderia esperar da atividade comunicadora, acaba por criar um distanciamento da realidade. Com a forma dos pressupostos autorreferenciais, a mentalidade positivista condiciona a comunicação, afinal, como assinala Henri Bergson, “a ordem geométrica não precisa de explicação, sendo pura e simplesmente a supressão da ordem inversa” (2005, p. 257). O esquema do idealismo racional empreende a fragmentação da linguagem e as demandas subjetivas daí derivadas esmorecem a capacidade de inventar, conjecturar, intuir – ou de dar início a juízos capazes de conferir unidade e sentido aos dados e fatos capturados pela inteligência.

Neste sentido, vale retomar a crítica de Henri Bergson ao que toma como intelectualismo falso, na composição de uma busca por questionar o positivismo como perspectiva única. Da problematização aos referenciais inertes da consciência, advém a

possibilidade de refutar os quadros subjetivos a priori que a explicação idealista imprime à mente humana. Refutando o assujeitamento da comunicação, é possível conjecturar um cenário em que a inteligência e a intuição são constitutivas da potência criadora. Isto é, nem apenas a estrita relação com a racionalidade, nem a intuição como perspectiva principal, mas a composição entre ambas.

A forma mesma da intuição, ao não se fechar no formato replicável, indica a espontaneidade da tríade intuir, pensar, criar. Na expressão de Bergson: “toda obra humana que contém uma parte de invenção, todo ato voluntário que contém uma parte da invenção, todo ato voluntário que contém uma parte da liberdade, todo movimento de um organismo que manifesta espontaneidade traz algo de novo para o mundo” (2005, p. 230). Assim, ao suscitar a proximidade com o instituído, a intuição dá a ver a face ativa da comunicação.

Se intuição e inteligência constituem a vida, a composição da atitude filosófico-literária toma uma forma dada entre o que se pode imaginar (intuir, conjecturar, abrir) e o que se pode concluir (conceituar, expressar, fixar). Portanto, o sustentáculo filosófico da comunicação literária é no quanto diz, mas também no quanto nos afasta da pretensão de uma verdade última, fechada e autorreferente. Ampliando a possibilidade da linguagem, um texto literário amplifica o investimento com a presença. E, por seu turno, a familiaridade com instâncias não delimitadoras da comunicação leva a consciência a se estender além dos parâmetros previamente demarcados.

Nesta perspectiva, *experimental-com* o entrelugar *silencioso* da palavra e o fazer da escrita filosófico-literária, na forma de exposição a uma multiplicidade de repertórios, transforma significantes e habitua a consciência ao estado atencional que torna possível tanto a reflexão quanto a atitude criativa em relação ao conjunto analisado. Dessa transformação, a capacidade de julgar se reveste com um jeito de questionar automatismos e aguçar a percepção aos elementos da conveniência a que a consciência está vinculada. Sai de cena o enunciado circunscrito na linguagem instrumentalizada para em seu lugar vigorar a duração da experiência com o instituído.

Do convite ao elo crítico-criativo com a palavra decorre uma atitude comunicativa a que podemos, com a filosofia bergsoniana, relacionar à *intuição*. Via oportunizada pela participação com a relação angustiada, aberta, em-transformação – linguagem essencialmente humana; hábito de legitimar outras formas de aproximação com o conhecimento; participação na mística da palavra, isto é, com o mistério de cada enunciado que não busca encerrar a disposição enunciativa.

Pelo que buscamos destacar, é possível dizer da forma da escrita filosófico-literária a partir de uma atenção ao mundo, afinal, o aspecto multifacetado da palavra sustenta a riqueza material, imaterial, simbólica, subjetiva, e, portanto, o valor efetivamente humano

do mundo. Uma atenção, portanto, que aguça as formas de percepção: do olhar que retrata a sensibilidade, olhar que é todo o corpo, o todo do ser. Olhar que atravessa camadas e demãos ou, aquilo a que Henri Bergson apresenta na imagem do véu que se interpõe na consciência, “espesso para o comum dos homens, leve e quase transparente para o artista e o poeta” (BERGSON, 1983, p. 72). A vinculação atencional com o silêncio, com o próprio de uma linguagem que não foi feita para catalogar,¹ lega à consciência o olhar multiface.

Por esta perspectiva, se a escrita filosófico-literária não for capaz de legar o elo entre o pensar, o sentir e o julgar, é porque precisamos investigar ao que se vincula, ao que serve. Afinal, alguém que vivencie os afetos postos em dinâmica consegue escamotear a medida de uma identificação que uma escritora ou escritor é capaz de legar em seus enredos? Um imperativo que diz do ser, que é espontâneo sem ser “espontaneísta”, rigoroso sem ser inflexível. Nas palavras de Susan Sontag: “uma grande obra de arte (...) é um objeto que modifica nossa consciência e sensibilidade, alterando, ainda que muito ligeiramente, a composição do húmus que alimenta todas as ideias e sentimentos específicos” (SONTAG, 2020, p. 376).

A arte de enredar acontecimentos e manejar a linguagem, quando lapidada com excelência, transforma usos, amplifica significantes, conduz os signos para além da fixidez em superfícies paginadas.² Transcorre em exercício e experimento de estilo para testar os limites do que dá a ver. Se a obra literária é uma fotografia da consciência humana deixada para o porvir, a vida adquire notoriedade e ganha uma significação que extrapola os limites imediatos da existência (GUIDO, 2004). Esta dinâmica que não se fecha ao cumprimento de instruções e finalidades utilitárias, é o valor maior da escrita filosófico-literária. Assim, ao alargar limites do possível e do imaginável, a forma da literatura oferta a ocasião de uma experiência atencional não subserviente à lógica instrumentalizada dos saberes.

O mundo, que sem a referência da escrita podia contar com as pistas que a incurção na oralidade porventura deixasse, quando participa do legado da escrita e, a partir de então, com a composição imagética, passa a ter, no *hall* dos modos de compreensão da vida, um *algo-outro* que a criação singular e formalizada (e, portanto, subjetiva e cul-

1. Mas, se a linguagem literária a nada anuncia objetivamente e de nada serve, afinal, para quê escrever? Responde Eduardo Frieiro: “Para nada. Mas justamente esse nada – a ilusão literária – é tudo para uma certa raça de imaginativos. É dessa ilusão que se alimentam os indivíduos de curso lento, os introvertidos, os que aborrecem a vida frenética e cobiçosa dos indivíduos voltados para fora e só pedem que lhes seja permitido saborear devagarinho as doçuras e branduras das coisas inúteis” (FRIEIRO, 2009, p. 13).

2. Interessante o modo como Merleau-Ponty evidencia essa transformação e amplificação de repertório legado pela linguagem além-signo: “Quando alguém – autor ou amigo – soube exprimir-se, os signos são imediatamente esquecidos, só permanece o sentido, e a perfeição da linguagem é de fato passar despercebida. Mas essa é exatamente a virtude da linguagem: é ela que nos lança ao que ela significa; ela se dissimula a nossos olhos por sua operação mesma; seu triunfo é apagar-se e dar-nos acesso, para além das palavras, ao próprio pensamento do autor, de tal modo que retrospectivamente acreditamos ter conversado com ele sem termos dito palavra alguma, de espírito” (2002, p. 66).

tural) foi capaz de legar. Este *algo* compõe agora um mundo, pois, como assinala Etty Hillesum, “um poema de Rilke é tão real e importante quanto um jovem que cai de um avião (...). Tudo isso faz parte deste mundo e não se pode negar uma coisa em detrimento da outra” (2020, p. 81). E, a exemplo da citação, o que Rilke põe em cena é uma realização extra ao empreendimento-mundo³.

Tal realização *extra* da escrita acaba por legar a possibilidade de construir mundos dentro do mundo. Uma construção que vale o tanto que seu processo dê a durar, uma incursão ilimitada e contígua. A escrita filosófico-literária tensiona a linguagem de modo a convidar a uma travessia posta no elo entre singular e plural que, por sua vez, é conectada por uma dinâmica de automanutenção suficiente ao próprio *estar* em travessia. A travessia da palavra nutre a tensão da própria dinâmica de sua continuidade. É desse modo que o ser da leitura e o ser da escrita participam da intranquila e perdurável incursão na jornada dos signos e formas. Com o pacote *estilo, gestos de escrita, forma, o/a escritor/a* conduz ao interior de outros mundos possíveis. E, num contínuo entre a palavra e o silêncio, estará em evidência um tanto a mais na aproximação entre ser, tempo e mundo.

Se conteúdo e forma estão sempre em relação de interdependência (SALLES, 1998), ou, na expressão de Marina Tsvetáeva, se essência é forma e forma é conteúdo (2017), esperamos um estado de atenção constituinte que é cuidado simultâneo com este algo que se estabelece entre o *que* se diz e o *como* se diz⁴: lapidação da estrutura como amplificação da capacidade de mostrar e dizer. Nasce o escrito e com ele surgem lampejos de novidade e, em companhia deste *inedito*, participamos do esforço por compor o mundo humano.

Da escrita afeita ao silêncio, isto é, da forma da expressão conectada com a possibilidade de amplificar o discurso, uma demanda por um estado atencional conectado, disponível. Atenção que pode ser entendida como um condicionamento ativo do espírito, um lançar-se em vontade, suspensão e espera. Ou, como sugere Cyro dos Anjos, o universo particular da subjetividade comum à forma poética, é um “centro de inesgotável vitalidade produtiva e emanação espiritual” (1956, p. 34). Interessa-nos vislumbrar o núcleo comum da escrita literária, e perguntar em que medida a atenção criadora,

3. Na expressão de Merleau-Ponty: “o que há de arriscado na comunicação literária, o que há de ambíguo e de irreduzível à tese em todas as grandes obras de arte, não é um defeito provisório da literatura do qual se pudesse esperar livrá-la, é o preço que se deve pagar para ter uma linguagem conquistadora, que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas nos introduza a experiências estranhas, a perspectivas que nunca serão as nossas, e nos desfaça enfim de nossos preconceitos. Jamais veríamos uma paisagem nova se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de dar forma a configurações de espaço e de cor jamais vistas até então. Não faríamos nada se não tivéssemos, com nosso corpo, o meio de saltar por cima de todos os meios nervosos e musculares do movimento para nos conduzir à meta antecipada” (2002, p. 118-119).

4. Na exposição de Cecília Almeida Salles: “Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo” (1998, p. 73).

imane, e a experiência que dela decorre, pode inspirar o olhar ao que resplandeça da pluralidade. Ou, ainda, na perspectiva desse mesmo autor, buscar ver em que medida “a alma do poeta sofre as coisas, mais do que as aprende” (1956, p. 33). Um grau de imbricação do sujeito com a vida que se dê sob tal *sofrência* tende a acolher a face multifacetada da palavra e afiar a comunicação. Por isso que insistir (cuidar, sustentar) na mediação atencional da linguagem reafirma o elo entre ser e mundo.

Assim, o aspecto da pluralidade comum ao legado humano comporta, abarca e faz delinear além do que repousa no aparato simbólico-conceitual ou no referencial causal direto. E, para tal, a atitude de percorrer além do que evidencia a superfície e habitar as entrelinhas. Manter a qualidade da atenção e procurar ver. Olhar e estar atento ao que se vê, estar atento ao próprio olhar. Sustentar o olhar entregue e atento. Portanto, procurar o melhor olhar para melhor dar a olhar; a atividade de pensar para dar a pensar. Tal como assinala Machado de Assis (1994, p. 5), ao alvitrar formas de uma literatura mais forte e viçosa: “é mister que a análise corrija ou anime a invenção (...) que as belezas se estudem, que o gosto se apure e eduque”. O desejo de amplificar a atenção para escrita e a escrita para a atenção diz do ânimo que pede por engajamento, correção e estudo.

Buscamos, uma vez mais, insistir nas derivações da atitude filosófico-literária, no quanto e no que dá a ver, no quanto e no que uma escrita dessa natureza convida os nossos sentidos a perceber daquilo que não nos é imediato e óbvio. A possibilidade de um olhar que estabeleça com a realidade uma relação mais direta, um olhar que tire do mais banal e comum dos dias a amplificação do mundo e de nós mesmos. A disposição a *distrair*, *desprender* e, ainda, a vinculação entre feitos que não estão exatamente direcionados à imediata instrumentalidade e que, aos parâmetros logicistas de nada serve, torna possível romper com certos hábitos de pensar e de perceber e, assim, restabelece a continuidade experimentada e vivida do conjunto dos nossos acontecimentos (BERGSON, 2006). A busca é por estender e reavivar a faculdade de perceber, iluminar e intensificar a atenção, por isso, é oportuno sustentar a seguinte pergunta bergsoniana: “Como pedir aos olhos do corpo ou aos do espírito que vejam mais do que aquilo que vêem?” (2006, p. 155). Quem quer que se engaje com a busca nem sempre tranquila por amplificar a atenção e compor a temporalidade da escrita filosófico-literária terá participação nesta pergunta⁵.

5. Neste sentido, vale transcrever algumas inferências legadas por Henri Bergson, tais como as que seguem. “Surtem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas. O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? (...) À medida que nos falamos, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis. (...) Quando olham para alguma coisa, vêem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer. Por um certo lado deles próprios, quer por sua consciência, quer por um de seus sentidos, nascem desprendidos (...). É portanto realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes. [O artista] é, no sentido próprio da palavra, um ‘distraído’. Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas? (BERGSON, 2006, p. 155-158).

O fator estabilizador da palavra dá forma à vida de homens e mulheres que, juntos, na ação laboriosa de ser-com, acabam por fazer aparecer o mundo da pluralidade.⁶ Não é menor o esforço por compor a face plural do mundo, afinal, frente a um cenário cada vez mais tomado por mecanismos de apropriação da atenção, reafirmar a face crítico-criativa da palavra e suscitar uma forma de silêncio que dá a experimentar é o essencial a ser cultivado. Se a relação com o signo espelha, também, a relação com o mundo humano, a escrita com valor de silêncio representa a efetiva mediação atencional a enfrentar o reducionismo da comunicação. Por isso, a característica principal da escrita filosófico-literária se diz num misto entre aquilo que dá a ver e aquilo que dá a velar – mesmo que a atitude comunicadora participe da forma estabilizadora de cada símbolo.

Para que a atitude filosófico-literária se efetive uma composição é requerida – a tomar o exemplo do seguinte grupo de possibilidades: atenção, engajamento, espontaneidade, cuidado, intenção, observação, entrega, critério, fluidez... O sujeito da escrita precisa do verbo para constituir a atividade, assim como a escrita precisa reverberação para se realizar-se. E se pudéssemos confiar nas sobras que se instalam em algum departamento do nosso consciente e inconsciente, como quando somos tocados pelo *habitat* de cada pergunta?

Mesmo que a memória imediata da leitura se perca, é razoável crer que todo o conjunto simbólico e representacional recebido pelos sentidos se esfacela no vão imediato da memória, sem que seja evocado pelo curso atencional de quem somos, pelo que aparece e pelo que se esconde? É possível que de cada obra lida a reprodução do enredo falhe, mas será possível esquecer integralmente a diferença ou similitude, a distância ou a identificação impregnada na experiência da leitura? Dá para presumir que foram em vão as nossas leituras quando mesmo sem recordar o seu enredo sustentamos indefinidamente o que nos imprimem – ou, mesmo, a própria expectativa disto que supomos enlaçado aos afetos? É neste sentido que vale a pena conjecturar o valor de uma obra literária, em especial, aquela que coaduna a atitude filosófica. Da perspectiva da escrita, na interlocução da leitura, florear a atenção que continuamente sucumbe ao inefável e dele não pode nem quer fugir – atividade incessante de *sustentar*, sem que esmoreça o próprio de cada busca.

6. Como assinala Clarice Lispector: “Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa” (LISPECTOR, 1998, p. 118).

Referências

- ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de documentação, 1956 (Cadernos de Cultura, v. 8).
- ARENDR, Hannah. *O que é política*. Tradução: Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.
- ASSIS, J. M. Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, Vol. III (texto originalmente publicado em 24/03/1873).
- BERGSON, Henri. *Energia espiritual*. Tradução: Rosemary C. Abílio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BERGSON, Henri. *Evolução criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *O riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FRIEIRO, Eduardo. *A ilusão literária*. 3.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.
- GUIDO, Humberto A. O. Literatura. In: *Humanidades*. GHIRALDELI JR., P. G.; TELES, R. A. (Orgs.) Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HILLESUM, Ety. *Uma vida interrompida*. Tradução: Mariângela Guimarães. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. G. G Pereira. Cosac & Naify, 2002.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução: Aurora F. Bernardini. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

O devir em Julio Cortázar: ressurgências da animalidade na literatura contemporânea

Hiandro Bastos da Silva*

Lauro Roberto do Carmo Figueira**

Universidade Federal do Oeste do Pará

RESUMO

O presente estudo evidencia o modo como o “devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 8) se configura no interior do conto “Carta a uma senhorita em Paris” (1986), de Julio Cortázar. Com fundamentação no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, verificam-se por quais procedimentos as culturas ocidentais dão forma ao humano, questão abordada também por Gabriel Giorgi (2016). Feito esse reconhecimento, procura-se imaginar, como exercício não apenas filosófico, mas também poético, figurações do humano, do sujeito e do indivíduo não apropriadas pelas tecnologias de poder, examinadas por Michel Foucault (2005). Sob essa formatação, constata-se, no texto de Cortázar, a materialização do corpo como instância de multiplicidade, resultado do gesto afetivo entre humano e não humano. Em suma, atesta-se uma operação ficcional que rompe com as gramáticas corporais, além de potencializar as produções de subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Homem. Animal. Devir. Julio Cortázar.

ABSTRACT

The present study highlights the way in which the “becoming” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 8) is configured within the tale “Letter to a lady in Paris” (1986), by Julio Cortázar. Based on the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, it is verified by which procedures Western cultures shape the human, an issue also addressed by Gabriel Giorgi (2016). Once this recognition is made, we seek to imagine, as an exercise not only philosophical, but also poetic, figurations of the human, the subject and the individual not appropriated by the power technologies, examined by Michel Foucault (2005). Under this format, the materialization of the body as an instance of multiplicity, the result of the affective gesture between human and non-human, can be seen in Cortázar’s text. In short, it attests to a fictional operation that breaks with body grammars, in addition to enhancing the productions of subjectivity.

KEYWORDS: Man. Animal. Becoming. Julio Cortázar.

1. Introdução

O ficcionista Julio Cortázar (1914-1984) é um dos cânones da literatura argentina. Em sua obra, Cortázar explora linguagens, imagens e sentidos, desfazendo as estruturas tradicionais da percepção e sugerindo outras formas de ver e pensar o mundo. A obra de Cortázar, em sua maioria composta por contos, narra histórias aparentemente corriqueiras invadidas pelo insólito. Seus enredos impossibilitam a aplicação de entendimento

*Mestrando (UFOPA). E-mail: hiandrobastos@hotmail.com.

**Professor Associado (UFOPA). E-mail: laurocf@yahoo.com.br.

Recebido em 25/04/2023

Aprovado em 10/06/2023

pela lógica racionalista; os acontecimentos feéricos rompem com a consciência plena de modo a remeter a obra ao Fantástico, modalidade literária preta de singularidades relativamente à técnica ficcional – da construção de multiversos sem explicações cartesianas, de estudos da psique, da construção de um discurso habilidosamente ambíguo, a críticas ao senso comum.

Sob esta formulação, Cortázar publica, em 1951, *Carta a uma senhorita em Paris*¹, texto que retira o animal do registro antropocêntrico, inserindo-o na narrativa como expressão da animalidade, que ameaça as cercanias da consciência humana. Assim, o “artefato animal”, adotando a expressão utilizada por Gabriel Giorgi (2016, p. 12), manifesta-se, em *Carta a uma senhorita em Paris*, de maneira invasiva, a sugerir o retorno daquela parte do homem confinada dentro de si.

O conto, em questão, inscreve-se em uma linhagem literária que ganha fôlego na América Latina a partir de 1960, cujo escopo está em interrogar a maneira como a cultura molda o humano em oposição ao animal. Maria Esther Maciel (2016), por seu turno, reconhece como parte dessa linhagem todo texto que tenta explorar o universo zoo, afirmando que em Literatura sempre houve a busca pelo íntimo animal, porém de maneiras distintas. Os textos que enfatizam a presença animal são conhecidos contemporaneamente pelo termo “zoo-literatura” (2002, p. 72), como definiu Jacques Derrida (1930-2004). A zoo-literatura procura, então, observar a questão da animalidade dentro do universo ficcional para a construção de um saber alternativo sobre o mundo e sobre a humanidade, redefinindo as complexas relações entre o humano e o não humano.

Carta a uma senhorita em Paris traz à tona o animal por um viés diferente daquele tradicionalmente conhecido, que apresentava o animal formatado segundo a concepção humanista, meramente simbólico, como metáforas do humano e alegorias refletidas do pensamento racional. Ao contrário dessa abordagem, Cortázar, em *Carta a uma senhorita em Paris*, dispõe o animal como engrenagem principal da sua máquina narrativa, operando a desconstrução de uma realidade pautada por dicotomias e normativas antropocêntricas. Desse modo, promove um processo de identificação e entrecruzamento entre homens e animais; o conto se destaca, portanto, por focalizar o animal fora da circunscrição do pensamento humanista, no sentido filosófico, ético, moral e racionalista.

Visto isso, o prosador Cortázar adota o animal como princípio estético, político, orgânico e material, a especular o corpo não como sede do indivíduo ou propriedade, mas sim, como um campo experimental em que as relações se convergem, postulando outras traduções do humano, diferente da que sugere a “máquina antropológica do humanismo” (2017, p. 51), de Giorgio Agamben. Essas traduções do humano, em tela

1. O conto em estudo está inserido na obra intitulada **Bestiário** (1986).

no texto de Cortázar, assemelham-se ao que Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) pensaram em termos do “devir” (1997, p. 8). Fenômeno esse que ocorre no repertório da “Esquizoanálise” (1997, p. 28), propiciando múltiplos agenciamentos, que inauguram subjetividades além dos sujeitos e desordenam as distribuições dos corpos, realizadas pela “biopolítica” (2005, p. 289), examinada por Michel Foucault (1926-1984).

Propõe-se, neste estudo, uma análise de *Carta a uma senhorita em Paris*, detendo-se ao modo pelo qual a escrita de Julio Cortázar performativa o devir deleuze-guattariano. Nessa direção, observar-se-á a Literatura como um campo ampliado, onde se concentram tensões conceituais. Isso permite evidenciar tanto o devir quanto os demais conceitos levantados aqui não como elementos externos, mas, na condição de fatores estruturantes inerentes ao universo ficcional de Julio Cortázar.

2. O devir na Literatura

Em *Carta a uma senhorita em Paris*, a febril aproximação entre a personagem central e os coelhos pode ser lida à luz do conceito de devir, desenvolvido pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo na obra ensaística *Mil Platôs* (1980). Nessa obra, os autores apresentam o devir como a linha de fuga dos corpos; uma zona de afetos não cartografada pela logicidade cartesiana, que põe abaixo as concepções binárias sobre o homem e o animal, consolidadas ao longo dos séculos pelo pensamento ocidental. Alcançando, pois, esta zona de afetos, promove-se uma desterritorialização do sujeito, ampliando subjetividades e fragilizando não apenas os signos que traduzem o humano, mas também as gramáticas corporais que o articulam. Assim, o devir promove a fuga do eu, agenciando matilhas diferentes, o que inaugura relações indecifráveis para a concepção estruturalista da realidade: “[...] o desejo, o afeto, a sensação, a pulsão, o que arrasta a consciência para sua linha de sombra que é aqui também sua linha de criação [...]” (GIORGI, 2016, p. 37).

A aplicação do conceito em análise, no texto de Cortázar, faz-se possível, sobretudo pelas vinculações estabelecidas entre o pensamento de Deleuze e Guattari e a Literatura – movimento feito pelos próprios filósofos na obra supracitada. Deleuze e Guattari tendem ver a Literatura como um lugar de execução dos devires; o espaço ficcional onde os deslocamentos da percepção são testados. Eles partem da premissa dos feiticeiros; homens capazes de perceber os limites da natureza e criar alianças com o animal: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 16). Considerando essa aceção, o escritor pensaria outras naturezas que não a sua, aguçando sua percepção para penetrar no mistério do

não dizível, em uma zona fora da lógica formal. Em *Kafka: Por uma literatura menor* os autores já apresentavam essa ideia: “Um escritor não é um homem escritor, é um homem público, é um homem máquina, e é um homem experimental (que cessa, assim, de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, ou cão, ou camundongo, devir-animal [...]).” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 26). É desse modo que os filósofos coordenam o sentido de devir à Literatura. No entanto, isso não significa que o devir se realiza apenas no mundo ficcional; o devir é perfeitamente real, presente na esfera do cotidiano a cada vez que o homem se desvela perante o olhar insondável do animal.

Ainda, é necessário salientar que o devir se configura somente pelo agenciamento de um ‘anômalo’, ou seja, um animal diferenciado do grupo, que se mostra excepcional de alguma maneira, podendo ser visualizado como o líder, à frente da matilha, ou o excluído da matilha, mas que, mesmo assim, carrega a potência dela. Existem outras denominações para a figura desse animal desviante, uma delas é o do Demônio; essa denominação, em particular, cria uma relação simbólica com a ideia de feiticeiro, discutida anteriormente. Assim, a união estéril entre o feiticeiro e o Demônio remetem a uma “núpcias anti-natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18); algo que desorienta a geografia do visível e do sensível. O devir, então, surgirá do pacto entre o feiticeiro e o Demônio. Entretanto, esse pacto não implica necessariamente em algo benéfico, podendo acarretar malefícios na relação entre eles, um risco natural no processo de desarticulação do eu.

É preciso compreender também que o entrecruzamento de corpos iluminados pelo devir não se restringe simplesmente à semelhança, o que determina, no plano ficcional, a aniquilação de “[...] toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos que toda designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 47). O novo circuito de afetos descoberto pelo homem e o animal neste processo de intermináveis conexões está localizado em uma camada profunda da consciência, nos confins do vivente, onde humanidade e animalidade entrelaçam-se. Por essa razão, reforça-se que:

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a «parecer», nem «ser», nem «equivaler», nem «produzir». (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15).

O devir não se resume, então, à simples noção de semelhança ou analogia homem/animal. A relação constituída no devir é muito mais íntima, podendo ser relacionada a um ‘render-se’. Render-se, no caso, ao pensamento infeccioso suscitado pelo animal, o radicalmente outro: “[...] aqui não estamos no espaço da representação, mas

no da figuração, do devir e do regime de visibilização e de imaginação – reordena distribuições de corpos, revoga classificações e lógicas de alteridade [...]” (GIORGI, 2016, p. 14). Tal fato proporciona a entrada em um lugar situado além dos paradigmas antropocêntricos. Todavia, não se deve considerar esta circunstância como evolução, tampouco regressão – o devir é apenas um estado que se alcança involuntariamente, por meio de uma contiguidade.

3. O devir-coelho do homem

Neste ponto, faz-se necessário recordar o enredo que Cortázar (1986) coloca em curso no texto: a redação de uma carta pela personagem central (narrador autodiegético), na qual apresenta uma história aparentemente ordinária de efeito pouco dinâmico, mas com ocorrências insólitas. Uma mudança (espacial); este é o ponto de partida para o enovelamento da intriga, ou, mesmo, quando os eventos cruciais se desenrolam. A personagem, a pedido de uma amiga, Andrée, desloca-se do campo, onde vivia confortavelmente, e parte em direção à metrópole, Buenos Aires. Ali, instala-se no apartamento da destinatária da carta, missiva esta sobre a qual se opera toda a narrativa. Andrée se encontra fora do país por razões não esclarecidas pelo narrador. Assim, configura-se a situação inicial do conto, com a personagem no papel de proprietário temporário da casa na Suipacha (Argentina). Entretanto, como consequência da sua peculiaridade: vomitar coelhos, ele se verá destituído tanto do papel de proprietário temporário da casa quanto de proprietário temporário do corpo marcado como ‘próprio’.

Olhando para o conto de Cortázar, podem-se verificar algumas das características que Deleuze e Guattari evidenciam em sua abordagem sobre o devir. O escritor argentino, no entanto, desenvolve certos elementos na narrativa que problematizam a adoção desse conceito. Exemplo disso é a origem dos coelhos: a personagem central as regurgita, dando-lhes vida, o que sugere uma ideia de paternidade – expelir os coelhos, criando vida, tem uma proporcionalidade com o ato de expelir sêmen para o mesmo fim; criar vida. Com essa leitura, reinscreve-se a ordem da filiação, opositiva ao devir à princípio, gerado por contágio: “É, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Não obstante, o devir permanece lá, porque, mesmo o outro surgindo de dentro da personagem, não deixa de ser forasteiro a ela; são matilhas diferentes que compõem o pacto. Nesse sentido, permite-se ver algo diverso: uma “filiação rizomática” (GIORGI, 2016, p. 56), haja vista que da personagem se originam as existências heterogêneas com as quais se instituirá agenciamentos, fazendo dessa personagem uma “vida aberta à for-

ma como multiplicidade” (GIORGI, 2016, p. 124). Por surgirem desse modo, entende-se a sensação de paternalismo vacilante, manifestada em determinados momentos da narrativa, como a fascinação de quando a personagem observa o coelhinho recém-nascido, ou quando se sente frustrada pela rebeldia dos coelhos na fase adolescente.

O conto se inicia à sombra de uma crise promovida pelo deslocamento espacial, que abala a estabilidade do pacto entre o feiticeiro e o Demônio. É relatado pela personagem que, enquanto vivia no campo, a relação com os coelhos gozava de harmonia – entende-se com esse fato o estado de suspensão da máquina antropológica, de que fala Agamben, fato que propicia a instauração do devir:

A máquina antropológica não articula mais natureza e homem para produzir o humano através da suspensão e captura do inumano. A máquina, por assim dizer, está presa, em “estado de detenção” e, na suspensão recíproca dos dois termos, algo para o qual talvez não tenhamos nomes e que não é mais animal nem homem instala-se entre natureza e humanidade, mantém-se na relação do animal, na noite salva (AGAMBEN, 2017, p. 130).

Todavia, a mudança para a casa de Andrée requer a renovação do pacto, pois a metrópole, onde se localiza o novo lar, anuncia-se como um cemitério de devires; templo de repressão da animalidade, em que impera a individualização dos corpos, não dando espaço para as matilhas agenciarem-se. Ao adentrar no prédio, a personagem percebe a quebra da regularidade com a qual os coelhos costumavam surgir:

Entre o primeiro e o segundo andar, Andrée, como um aviso do que seria minha vida em sua casa, soube que ia vomitar um coelhinho. Em seguida tive medo (ou era surpresa? Não, medo da própria surpresa, talvez), porque antes de deixar minha casa, só dois dias antes, tinha vomitado um coelhinho e estava livre por um mês, cinco semanas, talvez seis com um pouco de sorte. (CORTÁZAR, 1986, p. 24).

Após este acontecimento, o primeiro pensamento da personagem é matar o coelho que acabara de nascer, pois na cidade não havia espaço para aquele tipo de relação, mantida por ele quando ainda no campo. O devir desarticula o humano enquanto construção da máquina antropológica, junto à produção de sujeito dos sistemas jurídicos do poder, atestada por Foucault (2009). Todavia, tais estruturas se consolidam com êxito nas cidades. Por essa razão, o devir sofre mais ameaças no seio da metrópole. A personagem de Cortázar, porém, deixa o pensamento inicial de lado após criar uma breve zona de afetos com o coelho recém-nascido:

O coelhinho parece contente, é um coelhinho normal e perfeito, só que muito pequeno, pequeno como um coelhinho de chocolate, mas branco e completamente um coelhinho. Ponho-o na palma da mão, levanto sua penugem com uma carícia dos dedos, o coelho parece satisfeito de haver nascido e bole e esfrega o focinho

na minha pele, movimentando-o com essa trituração silenciosa e cosquenta do focinho de um coelho contra a pele de uma mão. (CORTÁZAR, 1986, p. 23).

Na cena narrada, a personagem demonstra certa ternura, como um pai admirando os primeiros gestos do filho, sentindo-se encantado pela vida gestada ali diante dele. Contudo, presencia-se também um estranhamento mediante aquele desconhecido – como algo no externo que devia estar preso no interno, uma interpretação da própria animalidade recalcada. Constata-se o estranhamento na passagem “completamente um coelhinho” (CORTÁZAR, 1986, p. 23), como se a personagem estivesse surpresa pelo que acabara de provir dela, em uma quase descrença.

Ainda sobre o primeiro coelho regurgitado, após a mudança de casa, assume-se que ele representa o anômalo, considerando que, durante a narrativa, ele instigou maior interesse da personagem. No trecho: “Uma fina zona de calor rodeava o lenço, o coelhinho era branquíssimo e acho que mais lindo que os outros [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 26), observa-se um tom de excepcionalidade sobre o coelho, como se detivesse um febril magnetismo, comum ao Demônio e irresistível para o feiticeiro. É justamente nesse encontro que os afetos se potencializam; desmantela-se o eu em função do “entre” (AGAMBEN, 2017, p. 130), prolongando a existência do indeterminado. Para a personagem, o inofensivo animal o feria com violência. Não o seu corpo, propriamente, mas a sua subjetividade, ou algo mais profundo: “Não me olhava, apenas bulia e estava contente, que era o mais horrível modo de me olhar.” (CORTÁZAR, 1986, p. 26). Esse ser anômalo aparece apenas no início do conto para realizar o agenciamento homem/animal, e depois retorna ao contingente. Junto a ele, a personagem reconhece um estado de simbiose e dubiedade, propriedades que acarretam uma “inquietação” (ROAS, 2014, p. 58) muito bem explorada no discurso fantástico de Cortázar: “Como um poema nos primeiros minutos, o fruto de uma noite de Iduméia: tão da gente que a gente mesmo... e depois tão não a gente, tão isolado e distante em seu raso mundo branco tamanho carta.” (CORTÁZAR, 1986, p. 25). O excerto manifesta uma percepção acerca da animalidade, comum ao homem, porém tornada estranha a ele.

Segundo Deleuze e Guattari, é justamente esta simbiose que coloca em consonância seres provenientes de escalas e reinos diferentes, fazendo desaparecer qualquer distinção prévia entre homem e animal, estabelecendo, assim, o devir. No entanto, como já mencionado, a metrópole é um cemitério de devires, pois a vida nela é regida conforme as práticas binárias da máquina antropológica, que visam à captura e exclusão do “inumano” (AGAMBEN, 2017, p. 61). Nesse sentido, a maneira como a cidade se organiza exige do humano uma conduta prescrita pela biopolítica, causando assim a destruição da linha de fuga encontrada no devir pelo homem. Em razão disso, a personagem de Cortázar ameaça uma reterritorialização do sujeito, demonstrando querer relações e afetos

essencialmente humanos para fazer parte das formulações que se constroem na cidade. Nesse ponto, o morador da Suipacha silencia o feiticeiro dentro de si, proporcionando total instabilidade no pacto com o Demônio. Por conseguinte, ocorrem as trágicas consequências, lidas no desfecho do conto:

É quase estranho que não me importe vê-los correr em busca de brinquedos. Não tive tanta culpa, você verá quando chegar que muitos dos destroços estão bem reparados com a cola que comprei em uma casa inglesa, eu fiz o que pude para evitar-lhe um desgosto... Quanto a mim, do dez ao onze há como um vazio insuperável. Você vê: dez estava bem, com um armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir. Mas não com onze, porque dizer onze é certamente dizer doze. Andrée, doze que será treze. Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos outros. Está esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

Deleuze e Guattari, em suas análises, deixam claro que o devir não permite tentativas de reterritorialização. Para eles, o devir-animal é um ponto de partida, sem retorno, abrindo caminho para o devir-elementar, devir-molecular, devir-partícula, ou mesmo o devir-máquina, representando o transumano. Presume-se, portanto, que a ideia de fim não se relaciona comumente com o devir. Cortázar, no entanto, apresenta ao leitor uma narrativa em que a estrutura coerciva da realidade é impetuosa e sufoca qualquer forma de desvio do seu controle. Sua história estabelece um ambiente onde a reterritorialização é exigida, pois o modelo das sociedades modernas necessita instrumentalizar o sujeito. Tal processo é iniciado pelo estímulo do ordenamento biopolítico, que rege a narrativa, mediado pelo ideal opositivo da máquina antropológica. Isto, então, mostra-se primordial para o desenvolvimento do sentido de autodestruição, visualizado no final de *Carta a uma senhorita em Paris*. Todavia, o devir-animal da personagem, no conto, não deixa de expressar que “[...] um puro espaçamento, uma relação sem relação, uma multiplicidade não predefinida abre, a uma só vez, a possibilidade de epistemologias e de práticas alternativas sobre o corpo e sobre o vivente.” (GIORGI, 2016, p. 128).

4. O devir-homem dos coelhos

Conforme definido acima, o devir-animal ocorre por meio do pacto entre o feiticeiro e o Demônio; homem e animal, respectivamente, deslocados para as bordas, por razões diversas. Esse é um ponto importante para se discutir a partir daqui, uma vez que o foco agora é o devir-outro do animal, ou melhor, o devir-homem. No conto *Carta a uma*

senhorita em Paris, acontece um jogo recíproco de afetos: observa-se, na narrativa, o homem cruzando a fronteira do humano em direção ao animal, e, inversamente, os coelhos cruzando a fronteira do animal em direção ao homem: “A imagem é o próprio percurso, tornou-se devir: devir-cão do homem e devir-homem do cão, devir-macaco ou coleóptero do homem, e inversamente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 47). Nesse movimento, porém, não se deve pensar o devir-homem, objetivando o humano enquanto pressuposto da máquina antropológica. Isso porque o devir sempre busca o anômalo, o diferente, o excluído, ou seja, o marginalizado, como melhor explicam os autores Deleuze e Guattari:

[...] o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. Não se trata de saber se há mais mosquitos ou moscas do que homens, mas como “o homem” constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria. Da mesma forma que a maioria na cidade supõe um direito de voto, e não se estabelece somente entre aqueles que possuem esse direito, mas se exerce sobre aqueles que não o possuem, seja qual for seu número, a maioria no universo supõe já dados o direito ou o poder do homem (1997, p. 19).

Visto isso, tem-se formulada a imagem do humano como não agenciável; o elemento dominante universal, que oprime as matilhas – pode-se imaginá-lo como inimigo dos lobos. Esse humano está representado pelo homem adulto, branco, heterossexual, eurocêntrico e habitante da cidade. Desse modo, as manifestações do devir serão instauradas invariavelmente por um vivente excluído de tal categoria, negligenciado histórico e sociologicamente, configurando, assim, o devir-outro. Todo feiticeiro, portanto, é virtualmente um não humano, posto nessa condição por não corresponder ao pressuposto da máquina antropológica, fato que o torna minoritário. Em “Carta a uma senhorita em Paris” ocorre o devir-outro, de uma personagem destoante, do campo, em um país colonizado, contrário à ordem formal da realidade, e intimamente ligado à sua animalidade.

No conto, verifica-se uma concepção genética na origem dos coelhos, projetando na personagem uma figuração paterna. Ele os zela e protege, ainda que oriundos de uma ordem natural diferente. Nessa relação acontece a filiação rizomática, ou seja, interespécie, conforme apontado anteriormente. Logo, os onze coelhos irrompem das entranhas da personagem, representando a externalização da animalidade, isolada no humano pela máquina antropológica. Considerando isso, as pequenas criaturas podem ser interpretadas como fruto recôndito da personagem, fundamentando a irresistível

atração que causam a ela. Os coelhos ficam plenamente sob os cuidados da personagem, que os alimenta e os mantém seguros do conhecimento alheio, dentro de um armário. Eles passam o dia lá, no armário, e à noite são liberados, pelo tutor, para brincar:

Deixo-os sair, se lançarem ágeis ao assalto do salão, cheirando lépidos o trevo que meus bolsos ocultavam e agora faz no tapete efêmeras rendas que eles alteram, removem, acabam num instante. Comem bem, calados, corretos, até esse instante nada tenho a dizer, só os olhos do sofá, com um livro inútil na mão – eu que queria ler todos os seus Giraudoux, Andrée, e a história argentina de López que você tem na prateleira mais baixa -; e comem o trevo (CORTÁZAR, 1986, p. 27).

Esta é a realidade dos coelhos. Habitam a noite, como os lobisomens, libertados em segredo pelo homem. O ato de soltar os coelhos enquanto a cidade dorme corresponde a manter a animalidade fora do radar da máquina antropológica; uma estratégia seguida com sucesso até certo ponto, para evitar as retaliações. Nota-se, então, nesses momentos, a interação não opressiva entre homem e animal, que suscita a admiração dos coelhos para com o narrador-personagem – como crianças admiradas pela figura do pai, intimidadora, no entanto, também acolhedora. Assim, os láparos tentam aproximar-se da imagem deste homem, conforme o narrador autodiegético: “[...] é quase belo ver como gostam de se pôr em pé, lembrança do humano distante, talvez imitação de seu deus deambulando e os olhando carrancudo.” (CORTÁZAR, 1986, p. 29). Este excerto sugere uma pré-ontologia em que humanidade e animalidade se conectavam harmonicamente. A recordação desse humano distante seria, portanto, referência ao momento anterior às articulações da máquina antropológica.

O devir-outro emerge no texto de Cortázar pelo anseio de retorno do animal ao homem: “[...] no animal tudo é metamorfose, e esta é num mesmo circuito devir-homem do animal e devir-animal do homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 68-69). Assim, os coelhos percorrem a linha de fuga ao encontro desse homem, incorporando aspectos que criam paralelo entre estágios de vida da ficção cortazariana e da vida humana – ao mesmo tempo que os transpõem. Os coelhos passam da infância para a adolescência, do mesmo modo como acontece entre os seres humanos. Tais fases representam um caminho para o amadurecimento; passam do princípio do prazer para o princípio da responsabilidade. Mas os entes ficcionais não evoluem totalmente para esta fase; no primeiro momento da narrativa, os coelhos demonstram inquietude e hiperatividade: “pulam pelo tapete, pelas cadeiras, [...] movimentam-se como uma constelação móvel, de um lado para outro, embora eu quisesse vê-los quietos, vê-los a meus pés e quietos.” (CORTÁZAR, 1986, p. 28). Posteriormente, no segundo momento da narrativa, os coelhos demonstram indisciplina e rebeldia, conforme observado abaixo:

[...] agora feios e nascendo o pêlo comprido, agora adolescentes e cheios de necessidades e caprichos, saltando sobre o busto de Antínoo (é Antínoo, de fato, aquele rapaz que olha cegamente?) ou se perdendo no living onde seus movimentos criam ruídos ressonantes, tanto que dali devo tirá-los. (CORTÁZAR, 1986, p. 30).

Esses dois períodos da vida dos coelhos coincidem com o princípio e com o declínio do devir-outro. No primeiro, referente à infância, ocorre o momento em que a animalidade se religa com a humanidade. No segundo, rompe-se esta ligação, em virtude do restabelecimento da máquina antropológica. Com efeito, a personagem, buscando reterritorializar-se, estabelece novamente a hierarquia entre homem e animal, direcionando a narrativa a um ponto crítico.

Mesmo em seu declínio, o devir-outro posiciona os coelhos em um lugar além da compreensão tradicional entre homem e animal, fato comprovado pelo comportamento desses coelhos: “[...] estiveram dando voltas sob a luz do lustre, em círculo e como que me adorando, e então gritavam, gritavam como eu não acredito que os coelhos gritem.” (CORTÁZAR, 1986, p. 31). Essa espécie de adoração, comentada pela personagem, remete a uma crítica ao humano como invenção da máquina antropológica, soberano perante o restante da existência criatural. Apesar do desfecho conflituoso na interação humano/animal, o pacto tenebroso, instituído em *Carta a uma senhorita em Paris*, comunica sobre a “[...] conjunção de duas desterritorializações, a que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou o dominando, mas também a que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga nos quais o homem jamais teria pensado sozinho [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 69).

O devir-outro pode ser constatado em inúmeros textos da zoo-literatura, posto que nela se verifica cada vez mais recorrente as travessias das fronteiras movediças entre o homem e o animal. O devir-outro, como fenômeno ficcional, aparece também em outros contos do autor argentino, a exemplo de *Bestiário*, *Cefaleia* e *Circe* – ou em produções de outros autores, como *La cité des rats* (1979), de Copi (1939-1987); *Confabulário* (2015), de Juan Jose Arreola (1918-2001); *Mundo animal e outros contos* (2008), de Antonio Di Benedetto (1922-1986); *A ovelha negra e outras fábulas* (2014), de Augusto Monterroso (1921-2003), etc.

Percebe-se, então, que a construção estética do devir-outro na Literatura não é exclusividade de *Carta a uma senhorita em Paris*. Essas alianças se manifestam em inúmeras produções literárias contemporâneas, que, em sua maioria “[...] subtrai toda essência, toda substância, toda identidade aos corpos e os ilumina na pura heterogeneidade e nessa pura multiplicidade de uma comunidade de corpos.” (GIORGI, 2016, p. 137). Posto isso, encontra-se, por meio desse conceito, outras formas humanas que desorganizam as gramáticas corporais pensadas pela biopolítica. Assim, *Carta a uma senhorita*

em *Paris* revela uma personagem cuja subjetividade desconsidera as delimitações da logicidade cartesiana, tampouco se restringe aos investimentos edípicos. Para além disso, suspende as distribuições e oposições entre corpos, apresentando o homem como o lugar para onde caminham as matilhas.

5. Considerações finais

A desleitura feita até aqui verificou, sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, como o devir dissolve as fronteiras movediças interpostas entre o homem e o animal, no interior da relação interespecie visualizada em *Carta a uma senhorita em Paris*. Diante desse fenômeno, pôde-se perceber a suspensão do dispositivo responsável pela construção do estatuto do humano na contemporaneidade. Isso se refere aos critérios adotados pela máquina antropológica, tendo em vista raça, etnia, sexualidade, linguagem, racionalidade e integridade genética. O devir, então, produz um território de experimentação onde ocorrem proximidades não determinadas, sequer previstas, imaginando o humano como um plano aberto, reconectando-o à natureza e à animalidade, não mais representado como uma atitude negadora do outro.

Carta a uma senhorita em Paris é um caso exemplar da forma pela qual o fantástico cortazariano materializa o devir. No relato em questão, os coelhos, elevados ao estado de instância insólita inconciliável, promovem uma completa desterritorialização dos processos que fazem legível o sujeito, o que impossibilita a adoção do próprio conceito de humano. Nesse arranjo, a personagem central do conto estende conexões para além dos limites humanos, em um movimento de simbiose que a integra ao animal. Consequentemente, produzem-se, na narrativa, afetos e subjetividades inassimiláveis para a razão. Ademais, a construção da personagem como um corpo em afetação, realizada por Cortázar, não segue a lógica das gramáticas corporais, estabelecidas biopoliticamente, desintegrando essa noção que confere propriedade ao indivíduo, e inaugurando, então, o corpo como instância de multiplicidade.

Os apontamentos trazidos nesta desleitura elucidam a possibilidade de um sujeito deslocado do sentido de individualidade, inerente à constituição do humano. Tal sentido é transgredido nas teorizações referentes ao devir, presentes no campo da esquizoanálise, idealizado por Deleuze e Guattari. As formulações feitas nesse terreno fragmentam e pluralizam o sujeito produzido mediante as relações de poder. No espaço de criação do campo literário, permite-se conceber as amplas possibilidades de debate sobre diversas questões. Nessa direção, frente ao contexto da fabulação do Fantástico, emerge a questão do sujeito em *Carta a uma senhorita em Paris*. No conto, percebe-se a personagem central se subtraindo de uma individualidade, em razão da contiguidade animal. Seu corpo, invadido

pelos coelhos, coloca abaixo o saber materialista referente às corporalidades próprias, individuadas. Vale lembrar que em Deleuze e Guattari se tem a afirmação de que todo animal é uma multiplicidade; a individualidade é, pois, construção e exigência do humano. Desse modo, a proliferação dos coelhos no corpo da personagem traça coordenadas de um sujeito pluralizado, apresentado como um tecido de relações e afetos.

Carta a uma senhorita em Paris é, portanto, um espaço onde habita uma subjetividade além do sujeito. Observa-se, assim, a manifestação de uma consciência na qual o pensamento oscilante conduz a narrativa sob a perspectiva da indefinição. Praticamente todos os signos que traduzem o humano desaparecem na descrição da personagem; não há ênfase em raça, gênero, classe social, sexualidade, ou mesmo identidade social, tendo em vista que o seu nome não é revelado. Tudo isso evidencia a desterritorialização do eu. Assim, a única coisa nítida no texto é a intimidade entre a personagem e os coelhos, indiciando as irreparáveis fraturas no estatuto do humano.

Referências

AGAMBEN, G. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ARREOLA, J. J. *Confabulario*. Tradução de Iara Tizzot. 1ª ed. Curitiba: Arte & Letra, 2015.

BENEDETTO, A. D. *Mundo animal e outros contos*. Tradução de André de Oliveira Lima. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 2008.

COPI. *La cité des rats*. 1ª ed. Paris: Belfond, 1979.

CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CORTÁZAR, J. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1.

CORTÁZAR, J. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 1ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2ª. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. 4ª ed. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de

Suely Rolnik. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2002.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, M. *O sujeito e o poder*. Tradução de Vera Porto Carrero e Gilda Gomes Carrero. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LESTEL, D. *As Origens Animais da Cultura*. Instituto Piaget. Coleção Epistemologia e Sociedade. Tradução de Maria João Batalha Reis. 2ª ed.- 2002.

MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MONTERROSO, A. *A ovelha negra e outras fábulas*. Tradução de Millôr Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução de Julián Fuks. 1ª Edição. São Paulo: Unesp, 2013.

Entre conceito e símbolo: os poderes espiritual e temporal em Henry Thoreau

Suzy Meire Faustino*

Universidade do Estado de São Paulo

RESUMO

Este artigo propõe uma intersecção ou atravessamento entre símbolos e representações literárias e os conceitos de poder temporal e espiritual em recortes de duas obras do ensaísta americano Henry Thoreau (1817-62), as quais, sugerimos, discutem a ordem da alma e a ordem da sociedade. A primeira delas é *Walden*, de 1854. A segunda, *A Desobediência Civil*, de 1849. Nossa hipótese é a de que, perfazer-se-iam, em Thoreau, duas dimensões, uma espiritual – identificada simbolicamente com a natureza e, por vezes, com a consciência –, e outra temporal – o Estado/governo, e a sociedade. Dessa forma, concebemos dois operadores simbólicos de interpretação: a verticalidade e a horizontalidade. Nosso aporte teórico contempla estudiosos da teoria política e da simbologia das imagens como Voegelin (2002), Bachelard (1990; 1989a; 1989b), Guénon (1995; 2001). A fortuna crítica de Thoreau mobiliza autores como Marx (2000), Paul (1958), Lane (1960), Hildebidle (2007), Turner (2009).

PALAVRAS-CHAVE: Thoreau. Walden. Desobediência Civil. Poder temporal. Poder espiritual.

ABSTRACT

This article proposes an intersection between symbols and literary representations and the concepts of spiritual and temporal powers in American essayist Henry Thoreau's *Walden* (1854) and *Civil Disobedience* (1849). We suggest and presuppose that both works are in dialogue with the notions of order in the soul and in society, respectively. The main hypothesis allowed us to conceive two dimensions in Thoreau's essays: the spiritual sphere, which is symbolically identified with nature, and the temporal dimension, which concerns State and society. Thus, we will consider two symbolic operators in the interpretation: verticality and horizontality. Critics and theorists as Voegelin (2002), Bachelard (1990; 1989a; 1989b), Guénon (1995; 2001), Marx (2000), Lane (1960), Paul (1958), Hildebidle (2007), Turner (2009) contribute to this study.

KEYWORDS: Thoreau. Walden. Civil Disobedience. Temporal Power. Spiritual Power.

Pressupostos teóricos

O teórico político Eric Voegelin (1905-85), em *Religiões Políticas* (2002), publicado originalmente em 1938, ao revisitar¹ os conceitos de poder temporal e poder espiritual, articula-os aos símbolos do sol e do Corpo de Cristo. Segundo o autor, o símbolo do sol

1. Neste artigo, preferiu-se mobilizar os dois conceitos tomasianos não segundo seu autor original, mas segundo Voegelin (2002) – e, mais tangencialmente, na perspectiva de Guénon (1995; 2001) –, que os define em função do símbolo do Corpo de Cristo, uma vez que nosso estudo também contempla a perspectiva simbólica peculiar aos dois autores.

*Doutoranda em Letras (estudos literários) na UNESP/São José do Rio Preto.
E-mail: suzy.faustino@unesp.br.

Recebido em 03/05/2023
Aprovado em 09/07/2023

descende de civilizações da Antiguidade e defini-se como símbolo da centralização e irradiação de poder. No Egito Antigo, tal estrutura se caracterizava pela verticalização: ao faraó, manifestação divina, era outorgado o poder sobre aquela sociedade. Tal atributo provinha não de uma noção de representação, mas de imanência e identificação entre governante e a figura de um deus (VOEGELIN, 2002, p. 36-44).

Segundo o estudioso, o Corpo de Cristo – outra verticalização –, por sua vez, inaugura o conceito de representação: oriundo das cartas de São Paulo Apóstolo, o símbolo do corpo articula Estado, comunidade e Igreja tanto nos níveis histórico e terreno na ordem temporal quanto na ordem espiritual. A cabeça simboliza o próprio Cristo espiritual – em outra ordem de realidade que não a material, histórico-temporal – de onde advém o poder superior que governa o Corpo, porém não de forma direta, mas por meio de seu representante terreno: o papa, sobre cujas mãos repousa o poder espiritual de origem divina. Voegelin (2002) retoma esses dois conceitos de poder temporal e espiritual em função desse símbolo: o poder temporal representado pelo rei, detentor de um poder limitado na sociedade, e o poder espiritual, superior àquele, representado pelo papa.

Sobre essas duas variações simbólicas paira ainda uma segunda camada de significado: para Voegelin (2002), o sol, como um centro irradiador, não permite a separação de poderes; já o Corpo de Cristo o inaugura (como o corpo e cabeça-poder temporal e espiritual), discriminando e categorizando duas ordens de realidades e suas respectivas ordenações políticas não totalmente independentes uma da outra.

Em outra ocasião – e em outra revisitação aos conceitos tomasianos –, Guéron (1995, p. 89-94) nos informa sobre outros símbolos de poder espiritual e temporal ao interpretar a figura da divindade romana Janus, um deus de duas faces diametralmente opostas e em cujas mãos se observa uma chave e um cetro. Segundo o estudioso, a chave simboliza o poder espiritual e o cetro, o temporal. Em outro de seus estudos, Guéron (1995, p. 113-121) afirma que o mago Merlin e o rei Arthur, juntamente ao javali e ao urso, representam esses mesmos poderes.

Semelhante variação simbólica instigou-nos a ponto de indagarmos quanto à possibilidade da investigação dos dois poderes no que tange ao arranjo thoreauiano de sociedade, arranjo acidental, já que o autor não o explicita, preferindo a posição de um pregador solitário. Em uma revisão crítica, o estudioso de Thoreau não raro se depara com abordagens simbólicas de suas obras, uma vez que elas conservam e escondem em si muitas camadas. Semelhante mosaico – imagem muito mais adequada a nossa leitura d' *A Desobediência Civil*, pois desse texto emergem significantes aos quais, com alguma sorte, esperamos atribuir um divisor-comum: a consciência moral (seu rebaixamento, equiparação ou elevação) – será submetido a dois operadores analíticos: a verticalidade como símbolo do poder espiritual na natureza, e a horizontalidade, como símbolo do poder temporal da sociedade, o Estado e/ou os governos.

Sociedade corrompida. Natureza edênica

Em *Walden*, Thoreau fornece-nos um relato autobiográfico que se alça a níveis simbólicos – o leitor se depara com um sujeito tecendo duras críticas à sociedade para, depois, assentar-se por dois anos (de 1845 a 1847) em uma cabana à beira de um lago homônimo ao livro, em meio à natureza edênica, tendo por objetivo a busca de uma ordem transcendental e/ou espiritual (a identificação entre os dois últimos adjetivos é um pressuposto nosso, assim como também a eventual identificação entre poder espiritual e religião, e poder temporal e Estado/governo/regime). N' *A Desobediência Civil* – um ensaio teórico-político – o autor, ao mesmo tempo em que denuncia a injustiça e o desvirtuamento da sociedade e do regime, prega a desobediência civil de modo a demonstrar e defender a supremacia do que chama de “consciência individual”.

O autor de *Walden* testemunha a confusão sociopolítica, econômica, intelectual, moral e espiritual de sua comunidade, descrevendo o estado em que se encontram seus concidadãos e vizinhos. Para Schneider (1995), em um primeiro momento, Thoreau “diagnostica a doença espiritual e econômica” para, depois, prescrever a cura (p. 96). Para Cavell (1992), há um sentimento de perda que permeia *Walden*, e que pode ser metaforizado na passagem em que seu autor relata ter perdido um “cão de caça, um cavalo baio e uma rola [...]” (THOREAU, 2011, p. 29). Muito mais do que alusões simbólicas a perdas, o autor-protagonista de *Walden* ainda nos relata um sentimento de “calado desespero” (THOREAU, 2011, p. 29) que havia testemunhado nas vidas de seus vizinhos.

Confusão, perda e desespero circunscrevem os seguintes elementos:

1. a natureza do trabalho que, na modernidade, tornou o homem escravo e meio:

andei bastante por Concord e, por todos os lugares, em lojas, escritórios e campos, os habitantes me pareceram cumprir penitência de mil maneiras extraordinárias. [...]. Os doze trabalhos de Hércules foram ninharia em comparação com os feitos por meus vizinhos; pois eram apenas doze – e tiveram um fim; mas jamais pude ver um monstro capturado ou morto ou um trabalho terminado por esses homens. [...]. Vejo homens jovens, cidadãos de minha cidade, cujo infortúnio é ter herdado fazendas, casas, celeiros, gado e ferramentas de agricultura [...]. Quantas pobres almas imortais encontrei quase esmagadas e sufocadas sob suas cargas, arrastando-se pela estrada da vida, empurrando um celeiro de vinte e três metros por doze, seus estábulos de Áugias jamais limpos, e cem acres de terra, lavoura, ceifa, pasto e madeira! (THOREAU, 2021, p. 27-28).

Nesse excerto, o leitor testemunha os vizinhos de Thoreau esmagados por um trabalho que nunca tem fim, um trabalho comparado às penitências. O autor se utiliza de uma certa dose de sarcasmo ao comparar os trabalhos de Hércules ao de seus vizinhos que, segundo ele, tem muito mais trabalho do que o famoso personagem da mitologia. Note-se que o homem perdeu seu “caráter divino” ao colocar-se na mesma posição de

animais de carga, arrastando-se pela “estrada da vida, empurrando um celeiro”. Mais significativa ainda é afirmação de Thoreau de que o infortúnio de alguns foi ter herdado fazendas, casas e gado, pois que os fazem sucumbir a uma vida de trabalho sem sentido, e um trabalho que transforma o homem em meio, como se justifica Thoreau em sua inversão retórica: “e quando o agricultor se torna dono de sua casa, não vai ficar mais rico, e sim mais pobre, e é a casa que se torna dona dele” (THOREAU, 2011, p. 44).

Na imaginação thoreana, as falsas necessidades, o acúmulo de bens materiais e o luxo catalisam não apenas a precariedade e a inversão da tríplice relação entre trabalho, posses e ser humano, mas também a urgência da aplicação da fórmula “simplicidade, simplicidade, simplicidade” (THOREAU, 2011, p. 96), cuja decifração passa pela escolha de satisfazer-se apenas as necessidades fundamentais e básicas: alimento, abrigo, calor.

2. A preocupação com o contingente, o mutável e o superficial domina as consciências dos vizinhos de Thoreau, para quem os habitantes da Nova Inglaterra vivem uma vida mesquinha, pois sua “visão não atravessa a superfície das coisas” (THOREAU, 2011, p. 101), o que nos sugere também um tipo de deficiência de sentidos, ou de cognição. Essa é a conclusão a que chega o autor depois de discorrer sobre como seus vizinhos são obcecados pelas novidades e notícias do mundo à volta deles. Em uma passagem, Thoreau debocha: “depois de uma noite de sono, as novidades são tão indispensáveis quanto o café da manhã. [...] Alguns dão instruções para que os acordem de meia em meia hora” (THOREAU, 2011, p. 98). Em outra passagem, afirma ele que se lermos os casos que aparecem no jornal apenas uma vez, nunca mais precisaremos ler outro:

se você conhece o princípio, para que vai se incomodar com uma infinidade de casos e explicações. Para um filósofo, [...] toda novidade é mexerico. [...] E no entanto, não são poucos os que anseiam por tais mexericos. Outro dia, pelo que eu soube, houve um tal atropelo num dos escritórios para saber das últimas notícias que tinham chegado do estrangeiro que diversas vidraças do estabelecimento se quebraram por causa do empurra-empurra. [...] Que novidade coisa nenhuma! O mais importante é saber o que nunca envelhece (THOREAU, 2011, p. 99).

A crítica de Thoreau sobre a paixão de seus vizinhos pelas notícias do mundo conota a paixão pelo supérfluo e, acima de tudo, pelo contingente e o mutável, antíteses daquilo que o narrador de *Walden* concebe como os fins desejáveis para o indivíduo: a contemplação daquilo que não envelhece, do eterno, atributo do filósofo que perscruta as causas primeiras e a realidade última das coisas. Thoreau associa o adjetivo “eterno” às imagens de profundezas, como tentaremos argumentar mais à frente.

A fuga para as matas nos arredores do Walden nasceu dos passeios que o autor fazia pela cidade para “ouvir um pouco dos mexericos que circulam incessantemente por lá” (THOREAU, 2011, p. 163). Thoreau descreve a situação:

alguns têm um enorme apetite pela mercadoria número um, isto é, as notícias, e um sistema digestivo tão sólido que podem ficar eternamente sentados nas avenidas públicas sem se mexer, enquanto elas passam por eles chiando e sussurrando [...]. Quando eu perambulava pelo povoado, era raro deixar de ver uma fila de tais figuras, sentadas numa escada tomando sol, com o corpo inclinado para frente e os olhos de quando em quando relanceando daqui para lá, numa expressão voluptuosa, ou encostadas em um galpão com as mãos nos bolsos, feito cariátides, [...]. Notei que os órgãos vitais do povoado eram a mercearia, o bar, o correio e o banco; [...] e as casas eram dispostas de maneira a aproveitar o máximo de humanidade, em ruas estreitas, uma em frente à outra, de tal forma que todo transeunte tinha que passar por aquele corredor polonês² e cada homem, mulher ou criança podia lhe assentar uma lambada³ (THOREAU, 2011, p. 163-164).

Constata-se, pois, na passagem acima, uma cena pitoresca e cômica da vida social na comunidade de Thoreau: os vizinhos encostados no galpão feito cariátides, alguns com um sistema digestivo sólido para deglutir as notícias aos montes, o corredor polonês composto de homens, mulheres e crianças. Todos eles, indistintamente, preocupados apenas com as notícias e mexericos, ou seja, com o contingente, o mutável e o ordinário. Entrevê-se mesmo um certo nível de desprezo do autor por seus vizinhos e seus modos de vida: não usam a razão, simbolizada pela cabeça ou pelo cérebro, mas o sistema digestivo, responsável por atividades fisiológicas involuntárias do corpo humano. Por outro lado, o corredor polonês simboliza a estreiteza de suas vilas, vidas e interesses: nessa ocasião, Thoreau refere-se a uma necessidade humana de espaço aberto e natureza para a imaginação e a cognição.

Mobilizaremos, agora, a verticalidade como um operador simbólico que nos sugere a dimensão do espiritual. Sob seu signo, imaginamos ser possível elencar símbolos como a casa e a chaminé, os livros clássicos, a mobelha e o esmerilhão, e o lago, cuja interpretação nos remeteria às profundezas da terra ou da água e, simultaneamente, às alturas do ar e do céu.

Afirma Buell (1995, p. 198) que *Walden* é marcado por um “antropocentrismo” em sua primeira parte anterior ao capítulo central, “Os Lagos”, para ser, em seguida, em sua segunda metade posterior ao citado capítulo, marcado por um “ecocentrismo”. Tal interpretação alinha-se a de Lane (1960) a respeito do movimento de entrada na natureza performado logo depois de “Economia”, o primeiro capítulo de *Walden*.

Pretende-se, aqui, elencar e analisar imagens que remontem à dimensão espiritual, essa, pois, localiza-se na natureza como o Éden ou paraíso terrestre. Circunscritos dentro dessa representação de Éden, como afirma Buell (1995), ou dentro dessa atmosfera pastoral (MARX, 2000), estão as imagens e símbolos por eles sugeridos. A casa de Thoreau

2. Do original: “to run the gauntlet”. (THOREAU, 2004, p. 241).

3. Do original: “get a lick at him”. (THOREAU, 2004, p. 241).

era uma cabana graciosa, não rebocada, própria para hospedar um deus viajante e por onde uma deusa poderia arrastar a cauda de seu vestido. Os ventos que sobrepassavam minha morada eram daqueles que varriam a crista das montanhas, trazendo trechos de melodias, ou apenas a parte celestial, de uma música terrestre (THOREAU, 2011, p. 90).

E mais adiante:

onde eu vivia era remoto como muitas regiões vistas à noite pelos astrônomos. Costumamos imaginar lugares raros e maravilhosos em algum canto mais celestial e longínquo do sistema, para além da constelação da Cassiopeia [...]. Descobri que minha casa realmente tinha seu lugar nessa parte tão retirada, mas sempre nova e inviolada, do universo. Se valesse a pena se instalar naquelas paragens perto das Plêiades ou das Híades, de Aldebaran ou de Altair, realmente era lá que eu estava [...] (THOREAU, 2011, p. 93).

Como se pode constatar, segundo Thoreau – por meio de referências a deuses, deusas, constelações, “cristas das montanhas”, ou seja, alturas –, sua casa está situada nas paragens “novas e invioladas” – no original: *new and unprofaned part of the universe* (THOREAU, H. 2004, p. 179) – localizadas acima da superfície da terra. Infere-se, então, a partir do lugar de sua casa e dos adjetivos “nova e inviolada”, que o autor encontra uma correspondência entre o lugar “alto” em que construiu sua casa – um lugar que poderia ser habitado pelos deuses – e, ao utilizar-se de adjetivos “novo”, “inviolado”, contrasta-o com aquilo que a eles se opõe: o violado, corrompido, estragado. O adjetivo em língua inglesa *unprofaned* reforça o sentido religioso de coisa não profanada, ou seja, não despi-da de sua aura sagrada, se tivermos em mente a oposição sagrado x profano. Adicione-se aos motivos de verticalidade o fato de Thoreau descrever a cabana que construiu e localizá-la no alto, junto às constelações, onde arremetem-se ventos das cristas das montanhas e por onde deusas podem arrastar as caudas de seus vestidos (THOREAU, 2011, p. 91-93). A casa poderia nem mesmo estar realmente nas constelações, como corrige o autor. Porém, para seu vizinho distante, as luzes de sua casa tremeluzeriam do mesmo modo que elas (THOREAU, 2011, p. 93).

A mobilha no lago e o esmerilhão nos céus evocam as imagens de verticalidade em seus movimentos de mergulhar no lago e voar, respectivamente. Os dois pássaros são o alvo de descrição mais minuciosa do autor. A mobilha, curiosamente, é uma ave que mergulha. Afirma Thoreau que “já apanharam mobilhas nos lagos de Nova York a quase trinta metros abaixo da superfície” (THOREAU, 2011, p. 225). As imagens de verticalidade, de altura e profundidade, retornam na imagem dessa ave que, ao mesmo tempo, voa nas alturas dos céus e mergulha nas profundidades do lago. Antes de finalizar o capítulo, Thoreau constrói, uma vez mais, imagens de elevação e altura, dessa vez ao observar um esmerilhão, ave da família dos falconídeos:

foi o voo mais etéreo que já presenciei. Ele não esvoaçava simplesmente como uma borboleta, [...], mas brincava com orgulhosa confiança nos campos do ar, subindo, subindo com seu estranho cacarejo, [...], como se nunca houvesse pisado em *terra firma*. Parecia não ter nenhum companheiro no universo – brincando ali sozinho – e não precisar de nada além da manhã e do éter onde se divertia. [...] Habitante dos ares, sua única relação com a terra parecia ser um ovo chocado por algum tempo na fenda de um penhasco. [...] Seu elevado castelo, agora uma nuvem escarpada (THOREAU, 2011, p. 299, itálicos do texto original).

O falcão como “ave etérea”, “habitante dos ares”, que parece nunca ter pisado em terra firme e faz seu “castelo” nos penhascos e nuvens escarpadas explicita, novamente, a verticalidade. Nesse caso, o narrador coloca-se como aquele que assiste o voo do gavião a partir de sua posição abaixo dele.

O narrador de *Walden* retorna ao tema da casa ao falar da construção de sua lareira, já no inverno. Para ele, ela “é uma estrutura independente, que se apoia no chão e, atravessando a casa, se eleva aos céus; mesmo quando a casa se incendeia, às vezes ela ainda permanece” (THOREAU, 2011, p. 231). Vemos, uma vez mais, uma imagem de verticalidade: a lareira fincada no chão e que atravessa a casa e “se eleva aos céus”. Nota-se, na estrutura da lareira, novamente os elementos que simbolizam a conexão entre submundo, ou aquilo que está abaixo (“fincado no chão”), a superfície da terra e a região fisicamente superior (os céus). Ademais, a lareira é identificada com o eterno, pois, mesmo quando “a casa se incendeia, ela permanece”: tem-se, em resumo, uma linha vertical que representa o eterno e o estável, adjetivos pertencentes à esfera – “semântico-simbólica”, por assim dizer – do poder ou da dimensão espiritual.

Em uma outra passagem, Thoreau nos confidencia que deixou em cima de sua escrivaninha um exemplar da *Ilíada*. Esse é o pretexto que ele encontra para falar dos “livros heroicos” que, para ele, mesmo em tradução para nossas línguas maternas, “sempre estarão numa língua morta para tempos degenerados”. O autor de *Walden* sugere que se leia os clássicos em sua língua original, pois “precisamos buscar laboriosamente o significado de cada palavra e verso, conjecturando [...] um sentido mais amplo do que permite o uso comum” (THOREAU, 2011, p. 104).

“Pois o que são os clássicos, senão o registro dos pensamentos mais nobres do homem?” (THOREAU, 2011, p. 104). A resposta da pergunta retórica é: “são os únicos oráculos que não caducaram, e neles há respostas a mais moderna indagação que Delfos e Dodona jamais deram”. Ele segue seu argumento – cuja conclusão é de que sua comunidade não está preparada para o espírito dos grandes livros, os clássicos – da seguinte forma: para o autor, a palavra escrita dos clássicos, “a linguagem seleta da literatura” é superior à palavra falada, da “linguagem oral fugidia” do orador que fala à multidão, tal como o “firmamento com suas estrelas está além das nuvens”. A linguagem literária

dos clássicos se aproxima da ‘realidade’ e corresponde verdadeiramente àquilo que é parte da experiência empírica do ser humano. Além do mais, por esse motivo, são obras construídas com pura solidez e concretude, de uma beleza semelhante à própria manhã e que podem, metaforicamente, serem empilhadas e elevarem-se a alturas a que só elas chegam. O escritor dos clássicos, para Thoreau, “fala ao intelecto e ao coração da humanidade, a todos em qualquer época que podem *entendê-lo*” (THOREAU, 2011, p. 105-6).

A leitura dos clássicos tem seu papel na ordenação, ou na cura, pois, ao lê-los, ao mesmo tempo em que se evita a leitura de jornais, de romances baratos ou da versão fácil da Bíblia, em outras palavras, evita-se o contingente e aproxima-se de uma língua ‘verdadeira’, que expressa a realidade como ela é e que nos serve como um “oráculo”, além de nos servir, quando empilhados, como escada para as alturas. A menção ao “oráculo” explicita o caráter religioso desses textos: ao comparar o oráculo aos livros clássicos, o autor conjuga-os à eternidade. É de senso comum que o oráculo domina o conhecimento do futuro e dos enigmas a ele apresentados. Para Thoreau, os livros clássicos, além de dominarem o conhecimento do futuro, ainda detém o do passado e o do presente ao darem respostas às mais modernas das indagações. Recorde-se que esses livros foram escritos no passado, permanecem no nosso presente e, segundo Thoreau, como são comparáveis aos oráculos, também conhecem o futuro, em outras palavras, são eternos, não estão submetidos à passagem do tempo. A outra analogia feita por Thoreau, a da pilha de livros que alcança os céus, também pode ser relacionada à verticalidade: juntamente à menção aos “céus”, à eternidade, ao oráculo, tem-se na leitura dos clássicos uma dimensão espiritual.

Mencionemos, agora, o lago. A citação abaixo conjuga algumas das imagens sugerindo verticalidade: o comunicar-se com “peixes noturnos que tinham sua morada a 12 metros do fundo”, o pescar no lago e no firmamento simultaneamente:

eu [...] passava os meados da noite pescando num barco ao luar, ao som da serenata de raposas e corujas, [...]. Ancorado em doze metros d’água, e a cem ou cento e cinquenta metros da margem, às vezes cercado por milhares de pequenas percas e peixinhos prateados que ondeavam a superfície com suas caudas ao luar, e me comunicando por um longo fio de linha com misteriosos peixes noturnos que tinham sua morada a doze metros do fundo, [...] vez por outra, sentindo uma leve vibração percorrendo o fio, que indicava alguma vida a zanzar ao redor de sua ponta, com propósito incerto, moroso, vacilante, [...]. Finalmente, devagar, [...] eu erguia um peixe-gato guinchando e se contorcendo no ar. Era muito esquisito, principalmente nas noites escuras, quando os pensamentos vagueavam por grandiosos temas cosmogônicos em outras esferas, sentir esse leve tranco que vinha interromper os sonhos e ligar a pessoa de volta à natureza. Era como se, no próximo lance, eu pudesse atirar a linha para o alto, ao ar, tal como atirava para baixo naquele elemento não muito mais denso. Eu pescava dois peixes, por assim dizer, com um anzol só (THOREAU, 2011, p. 170-171).

Os adjetivos que frequentemente aparecem quando o autor descreve o lago Walden são “puro”, “transparente”, “profundo”. Segue-se, então, uma longa descrição física do lago e suas margens, da qual não nos ocuparemos exaustivamente, optando, pois, pela camada simbólica sugerida pelos adjetivos acima citados. O lago Walden está entre terra e céu e partilha da cor de ambos. Ele apresenta uma miríade de cores de acordo com a posição do observador, podendo mesmo ser mais azul que o próprio céu (THOREAU, 2011, p. 172). No entanto, segundo Thoreau, sua água é transparente e cristalina e se pode facilmente enxergar seu fundo a doze metros de profundidade (THOREAU, 2011, p. 173). Além disso, “no verão, o Walden nunca se aquece como a maioria das águas que ficam expostas ao sol, por causa de sua profundidade” (THOREAU, 2011, p. 178). Essa imagem de profundidade e altura, céu e terra, aparecerá novamente algumas páginas depois:

um lago revela o espírito que está no ar. É [...] um intermediário entre céu e terra. [...] Pelos riscos ou flocos de luz vejo por onde percorre a brisa. [...] Algum dia, quem sabe, olharemos do alto a superfície do ar e veremos por onde percorre um espírito ainda mais sutil (THOREAU, 2011, p. 183) [...].
[...] talvez não exista na face da terra nada tão límpido, tão puro e ao mesmo tempo tão vasto quanto o lago. Água celeste. [...] É um espelho que a pedra não quebra, cujo mercúrio nunca se gasta, [...], espelho de onde some toda impureza (THOREAU, 2011, p. 183).

“Intermediário entre terra e céu”, “espelho que a pedra não quebra”, “água celeste”: os atributos do Walden constroem-se como 1. reflexos do eterno, pois referem-se à associação entre o lago e a reflexão proporcionada pelo espelho, cuja diferenciação jaz na característica ou no valor de inquebrável, de coisa que permanece. 2. Transparências: a insistência de Thoreau de que a água do lago era pura, límpida, transparente, permite que, por meio de sua transparência, o olho humano veja aquilo que está do outro lado, como uma espécie de “véu desvelado”, esse um símbolo muito antigo articulado com o intuito de representar as indagações sobre a natureza da realidade e a existência de outros planos. O Bachelard⁴ leitor de Thoreau, ao analisar essas páginas, talvez encontrasse os valores da matéria de que é feita a água: uma substância ambígua, ao mesmo tempo refratora – pois permite que, com luz, observe-se seu fundo – e refletora, pois pode escondê-lo ao comportar-se como espelho do céu, espelho que reflete o intangível, “revela o espírito que está no ar”.

Ainda sobre a superfície do lago: o autor conta-nos de um dia em que nela remava. Segundo ele, “naquela água transparente, aparentemente sem fundo, refletindo as nuvens, eu me sentia flutuar no ar como um balão” (THOREAU, 2011, p. 184). No lago Walden, testemunhamos, novamente, os símbolos e imagens de verticalidade: o lago re-

4. Gaston Bachelard cita Thoreau algumas vezes em *A água e os sonhos* e *A poética do espaço*.

flete o céu e, através de sua transparência, pode-se ver seu fundo. O que se forma nessas passagens, é uma espécie de linha vertical ligando a profundidade da terra à superfície-espelho do céu, ou então, os atos de atirar a linha e se comunicar com “misteriosos peixes a doze metros de profundidade”, para, depois, atirá-la ao alto e “pescar dois peixes com um anzol só”: um centro onde se conectam terra e céu.

O lago ainda pode ser o olho da terra, a partir do qual poderíamos medir nossa própria profundidade. Em outras palavras, o olho, da mesma forma que o lago, reflete imagens em sua parte posterior, ou “fundo”: dessa forma, o olho humano que fita o “olho da terra”, o lago, pode enxergar, como reflexo, a sua própria profundidade. Forma-se, assim, uma correspondência entre o elemento natural e o humano, que é a interioridade do ser, que se configura também como uma profundidade, ou profundeza, e da qual se pode ter conhecimento ao fitar-se o lago Walden.

As analogias e símbolos articulam-se de modo a, a partir de uma realidade visível, concreta, aludir a ou tornar-nos conscientes de uma realidade ou uma ordem acima, ou abaixo – ou não visível – da ordem das coisas físicas. É desse modo que o já citado Paul (1958) constrói toda sua argumentação: as imagens da natureza como símbolo ou analogia para a realidade invisível da alma ou do espírito ou da interioridade. No entanto, aqui neste estudo, optar-se-á por deixar em aberto as questões ligadas à dualidade transcendência-imanência, ou seja, a verticalidade e outros símbolos ou podem aludir a uma realidade metafísica – como é o caso de nossa interpretação – ou a uma interioridade, uma subjetividade desprovidas de transcendência. Estudiosos como Buell (1995), Hildebidle (2007) discutem os capítulos “Os Lagos” e “O lago no inverno” adotando como linha argumentativa a dupla natureza do texto: as descrições físicas do lago, que abundam *Walden*, e a camada simbólica que delas emerge. Para eles, esse processo de formação dos símbolos em Thoreau atua de modo a estruturar dois planos paralelos e complementares: um deles é o próprio plano simbólico; o outro é o plano da ciência quantitativa – a história natural, a limnologia, a cristalografia. Para Buell (1995), esses dois planos convergem-se: por um lado, os fenômenos naturais têm, para Thoreau, um significado material; por outro, um significado espiritual.

Nossa proposta de investigação de um poder espiritual em *Walden* paira sobre as imagens de verticalidade que nele perscrutamos. A verticalidade como um operador simbólico desse poder pode suscitar dúvidas quanto à sua natureza objetivamente espiritual, uma vez que esse termo alude a uma realidade “meta-empírica”, uma que se configura na imaginação humana muito por conta de analogias com o visível e o empírico. A crítica thoreauiana reconhece a dualidade entre o natural e o espiritual, como se mencionou acima, e o próprio Thoreau explicita-a quando de suas referências aos vocábulos “espírito”, “espiritual” (THOREAU, 2011, p.). No entanto, em nossa análise, sugerimos

que as imagens de verticalidade são símbolos de uma dimensão espiritual: se acedermos a semelhante argumento, concluiríamos que as alturas e o ar simbolizam o espírito em razão da dialética – termo esse de natureza bachelardiana – da baixa densidade do ar e das nuvens em comparação com a alta densidade da terra e da água. A dispersão da matéria, seu dilatar e concentrar, podem sugerir a existência de dois planos de realidade: a natureza e o espírito, a baixa densidade do ar, sua invisibilidade e intangibilidade, por um lado; e alta densidade da matéria de água e terra, suas texturas, odores e cores, por outro. Assim, os valores do espírito configurar-se-iam sob o signo da intangibilidade, da invisibilidade, da eternidade, da estabilidade.

Se aceitarmos o argumento acima e compararmos os símbolos de lago, mobelha e esmerilhão, livros, casa e lareira com o Corpo de Cristo – símbolo que, inequivocadamente, remete-nos ao transcendental e a outra ordem de realidade, além da verticalidade de seu poder mover-se apenas na direção descendente, da cabeça para corpo – observaremos na simbologia de Thoreau uma dupla direção: ora ascendente, ora descendente. Em um momento, alçamo-nos às alturas, noutro, necessitamos cavar nossos caminhos pelas profundezas (e transparências) de lago e terra: tais movimentos talvez sugiram-nos que a busca thoreauiana de um poder espiritual exija o íntimo contato com a matéria na natureza.

Se identificamos os símbolos supramencionados como símbolos de verticalidade, restar-nos-ia, por lógica, identificarmos a sociedade de Thoreau como determinada pela horizontalidade, pela superfície que não conjuga alturas e profundezas, pela linha horizontal como símbolo também de seu caráter histórico e mutável, sujeito ao movimento e avesso à estabilidade. A natureza thoreauiana conserva seus valores referentes à verticalidade da mesma forma que não se furta aos de circularidade, e por isso de mutabilidade e movimento: o protagonista de *Walden* reconhece os ciclos aos quais ela se submete, mas esse é um problema que não nos cabe investigar neste momento.

*

A confusão, a perda e o desespero também conservam sua camada política, e por isso, moral: em *A Desobediência Civil*, ensaio escrito à luz das reflexões de seu autor no que tange a um significativo episódio de sua própria vida enquanto habitava as margens do lago Walden – a recusa em pagar um imposto relativo à votação e a consequente prisão do “infrator”, que passou uma noite na cadeia –, Thoreau acusa o Estado/governo, e a sociedade sob o símbolo da horizontalidade, sugerir-se-ia. Ao justificarmos tal sugestão, identificá-la-emos com a democracia, ou seja, o regime de igualdade, um dos elementos indiretamente criticados pelo autor-protagonista de *Walden*. Recorde-se que

o autor nunca utiliza o termo “horizontalidade” como um símbolo de democracia, trata-se, novamente, dessa noção utilizada em uma posição de operador simbólico, desta vez, do poder temporal, o poder que alude à sociedade em nível histórico e local.

A *Desobediência Civil* apresenta alguns conceitos da linguagem teórica da filosofia política. Termos como “governo”, “estado”, “lei”, “direito”, “democracia”, “regime da maioria”, “civil”, “liberdade”, “constituição”, entre outros, aparecem com frequência. Não se tentará defini-los aqui, mas buscar-se-á analisar o aparecimento do indivíduo como um poder em contraposição ao Estado/governo como instituição ou corporação. O ensaio trata, indubitavelmente, das questões relativas ao Estado e ao governo, mais precisamente, da dimensão do poder temporal. Como Thoreau não explicita nenhuma distinção entre Estado e governo, se o leitor nos permitir, trataremos os dois da mesma forma, não estabelecendo fronteiras definidas. Enfatiza-se, também, que a preocupação de Thoreau ao escrever o ensaio foi a de justificar⁵ a desobediência civil, eixo ao redor do qual giram todos outros significantes citados neste parágrafo.

Turner (2009) revisa as leituras críticas da política de Thoreau revisitando teóricos como John Rawls (1921-2002) e Hannah Arendt (1906-75), ambos, segundo o autor, criticaram injustamente o pensamento político de Thoreau, reduzindo-o a algo “moralmente solipsístico” (2009, p. 14) e jogando com termos como o privado e o público, em detrimento do último. Em complemento a isso, nos anos 1980, houve outra mudança na forma de interpretar o ensaísta americano. De acordo com Turner, “juntos, Cavell, Rosenblum e Kateb estabeleceram uma série de parâmetros para se interpretar Thoreau como um teórico da individualidade e da democracia” (TURNER, 2009, p. 16). “Individualismo democrático” e “tratado de educação política”: duas expressões que conjugam as interpretações integradas de *Walden* e *A Desobediência Civil*.

A grande preocupação dos teóricos políticos é, obviamente, com o governo da sociedade, o que faz com que eles se preocupem com a aplicabilidade das teorias de Thoreau, com sua validade universal. Dessa forma, eles interpretarão a obra de Thoreau de modo a extrair dela uma ética ou moralidade que possam ser aplicadas na vida em sociedade. Uma dessas leituras, segue Turner (2009), é a de Bennett (2009), que vê no Thoreau político um processo de auto-construção de um “eu” por meio de técnicas, a saber, um “mover-se para o interior de si, um idealizar um amigo, um manter silêncio, o ato de passear, de plantar feijão, [...]” (BENNETT, 2009, p. 20). Tais técnicas configurar-se-iam indispensáveis para o aprimoramento da vida do indivíduo em sociedade, defende a autora.

5. À título de curiosidade, Thoreau, no ensaio *Vida sem Princípios*, publicado em 1863, desdenha as atividades da vida política servindo-se, novamente, da analogia com o corpo: neste caso, elas são comparadas às funções fisiológicas involuntárias do corpo, como se fossem a “moela da sociedade”; e que o homem pode, vez ou outra, tornar-se “consciente dos processos de digestão num estado doentio, e ter assim uma dispepsia [...]” (THOREAU, 2012, p. 150).

Logo em suas primeiras páginas, o ensaio esboça uma clivagem entre Estado/governo e povo – e, mais ao fim do texto, indivíduo –, por meio da revisitação da analogia do corpo e também por meio da acusação de que o governo, estando “sujeito ao abuso e à perversão” (THOREAU, 2012, p. 7), perde seu atributo de representação da vontade do povo. Sobre a famosa analogia, Thoreau afirma que, dentre a massa de homens, alguns servem o Estado com seus corpos (exércitos, polícia) e outros com a sua cabeça (legisladores, políticos, advogados, ministros, funcionários públicos burocratas). Ambos, detalharemos mais abaixo, desprovidos de qualidades morais e, talvez, espirituais. Thoreau ainda se utiliza de uma analogia do governo/Estado como uma máquina e suas fricções, polias e engrenagens (p. 11; p. 18), e como uma meretriz que joga a alma na lama (p. 13). Curiosamente, o autor mobiliza o significante “corporação” (*corporation*) para afirmar que “uma corporação não tem consciência” (p. 9). Semelhante signo, cujo rastro etimológico latino de *corpus*, *corporare*, *corporatio* perdeu-se na língua inglesa, identifica a instituição como um corpo sem consciência. Embora sem conceituação explícita, a consciência, signo-chave no texto de Thoreau, torna-se um divisor de águas que estabelece o indivíduo como seu portador singular. O que veremos mais à frente.

Para Thoreau (2012), o Estado deveria reconhecer o indivíduo como “um poder mais elevado e independente” (p. 35). Um pouco antes dessa passagem, ele se pergunta onde está o legislador capaz de entender o Novo Testamento. Esses são os elementos centrais do ensaio: o Estado e o governo corrompidos, a busca pelo poder mais elevado. Seguiremos, dessa forma, em uma tentativa de concatená-los. Como vimos, o autor abre o ensaio afirmando que o melhor governo é o que menos governa. O governo não tem a mesma vitalidade do povo, pois “o caráter inerente ao povo americano é que fez tudo que se conseguiu até agora, e teria feito ainda um pouco mais, se o governo não atrapalhasse” (THOREAU, 2012, p. 8). No entanto, os problemas começam a aparecer quando se trata do governo da maioria. Para Thoreau, quando o poder está nas mãos do povo, a razão pela qual a maioria tem permissão para governar não é porque ela é mais justa, mas porque é fisicamente mais forte (THOREAU, 2012, p. 9). A partir daí, o autor defende que é a consciência do indivíduo que deve decidir entre certo e errado e que a lei nunca tornou os homens nem um pouco mais justos, pelo contrário, por respeito a ela, corre-se o risco de se tornar um agente da injustiça:

um resultado comum e natural do respeito indevido pela lei é que se pode ver uma fila de soldados, coronel, capitão, cabo, recrutas, carregadores de explosivos [...] marchando em ordem admirável pelos caminhos mais tortuosos da guerra, contra sua vontade (THOREAU, 2012, p. 9).

A partir daí, Thoreau se pergunta o que sejam esses homens, sugerindo que já não são mais homens, mas “casamatas, paióis ambulantes”: “assim é um homem que o

governo norte-americano é capaz de produzir, ou transformar com sua magia negra – uma mera sombra ou reminiscência de humanidade” (THOREAU, 2012, p. 10). Para Thoreau, já não há o livre exercício do julgamento ou do senso moral. Ao contrário, alguns

se rebaixam ao nível da madeira, da terra e das pedras; [...] tem valor comparável ao de cavalos ou cães. No entanto, homens assim são estimados como bons cidadãos. Outros – como a maioria dos legisladores, políticos, advogados, funcionários públicos – servem ao estado com a cabeça; e como raramente fazem qualquer distinção moral, podem tanto servir ao diabo como a Deus (THOREAU, 2012, p. 10).

Um outro tipo de desvirtuamento ocorre com os legisladores, que “não tem gênio ou talento sequer para questões relativamente modestas de tributação e finança, comércio, manufatura e agricultura” (THOREAU, 2012, p. 34). Alguma coisa aconteceu aqui. Os homens sofreram uma espécie de degeneração, de queda para um nível mais baixo, não humano. Thoreau culpa o governo norte-americano com sua “magia negra”.

Para o autor, a democracia desvirtua:

toda votação é uma espécie de jogo, como damas ou gamão [...] o caráter dos votantes não entra em jogo. Deposito meu voto, talvez de acordo com o que julgo correto, mas não estou vitalmente preocupado com a vitória do certo. Estou disposto a deixar isso para a maioria. [...] Há pouca virtude na ação das massas (THOREAU, 2012, p. 14).

Constata-se, pois, que é uma maioria que governa por meio da votação, pela qual elege seus representantes, o tal ‘governo norte-americano’, que Thoreau vê representado, por muitas vezes, na imagem do cobrador de impostos. Vislumbra-se, até aqui, uma espécie de acusação e confronto de Thoreau contra a autoridade (Estado e/ou governo):

uma vez por ano, não mais, me visto diretamente, cara a cara, com este governo norte-americano, ou com seu representante, o governo do estado, na pessoa de seu cobrador de impostos. É a única ocasião em que um homem da minha situação tem necessidade de se deparar com esse governo; e é então que ele, o governo, diz claramente: Reconheça-me (THOREAU, 2012, p. 19).

O protagonista-narrador-autor de *Walden* só se depara com o representante do Estado de quando em quando. Ele acusa o governo e a sociedade; os legisladores; e o regime da maioria, pelo estado de coisas – pela desordem – que presencia. E sua escolha diante disso é o afastamento de ambos, Estado e sociedade.

Para fechar esse quadro de degeneração humana, o autor conclui seu pensamento afirmando que o homem norte-americano definhou, perdeu seu caráter gregário, seu intelecto, sua autoconfiança (THOREAU, 2012, p. 15). A partir daqui, Thoreau apela para a responsabilidade e a ação individuais para evitar o mal ou repará-lo. O autor reforça

ainda mais a falta de virtude dos indivíduos: “o local apropriado hoje, o único que Massachusetts propicia para seus espíritos mais livres e menos desesperançados, são as prisões” (THOREAU, 2012, p. 20).

Nota-se, aqui, além das outras formas de oposição entre indivíduo e Estado, a verticalidade novamente na afirmação de Thoreau de que o indivíduo deveria ser o poder mais elevado em relação ao Estado. O adjetivo “elevado” – no original: *high(er)*⁶ – sugere um ponto alto, e o ponto alto só pode existir em relação a um ponto mais baixo. Em um primeiro exercício de reflexão, sugerir-se-ia, a respeito dessa democratização em sentido amplo, o símbolo da horizontalidade: as muitas cabeças espalhadas por uma linha horizontal sem qualquer princípio ordenador superior. Essas muitas cabeças, marcadas pela degeneração moral e intelectual, pela sua superficialidade e instabilidade, não estão efetivamente preparadas para a arte de bem governar.

Se, em um segundo exercício de reflexão puramente imaginativo e acidental, pudessemos atribuir o símbolo do corpo – poder temporal nas mãos do rei e poder espiritual nas mãos do papa, o representante de Cristo na terra – a um ensaio de linguagem teórica, talvez concluíssemos que a “cabeça” é a maioria ou a opinião pública e que Thoreau, levando em conta também *Walden*, procura essa cabeça em um plano supra-humano e, para isso, ele exige “um governo que absolutamente não governe” (THOREAU, 2012, p. 7). Essa é uma exigência lógica, já que, para o espírito/alma, governarem-se a si mesmos, eles precisam de espaço para tanto, um espaço que não pode e não deve ser preenchido pelo poder temporal. Se forjarmos um diálogo com Tocqueville (1988), poderíamos citar sua afirmação de que, na América, a religião governa a alma, enquanto a democracia e a república governam a sociedade:

não se pode dizer que a religião influencie detalhadamente as leis, mas realmente influencia os costumes, e ao regular a vida doméstica, ela ajuda a regular o Estado. [...] Enquanto o europeu tenta escapar de seus pesares em casa causando problemas à sociedade, o americano traz do lar aquele amor pela ordem que ele leva para as questões do Estado (TOCQUEVILLE, 1988, p. 291-292).

A questão que emerge, aqui, é a da representação do poder em regimes democráticos: por um lado, como se tentou demonstrar logo acima, poder-se-ia atribuir a horizontalidade das muitas cabeças, sem um princípio ordenador superior, ou seja, uma linha horizontal desprovida de seu complemento vertical; no entanto, por outro lado, poder-se-ia, também, atribuir à opinião pública, ou mesmo à lei, um caráter de princípio ordenador superior e, nesse caso, os detentores do poder temporal seriam os homens mais desvirtuados entre todos – funcionários, legisladores, cobradores de impostos, ho-

6. No original: “[...] the individual as a higher and independent power, from which all its [the State] own power and authority are derived [...]”. (THOREAU, 2005, 110).

mens eleitos pela maioria –, caso aceitemos as críticas de Thoreau. Por um terceiro lado, ao atribuímos a simbologia do corpo ao Estado/governo, na qual, segundo o autor, alguns de seus representantes os servem com o corpo, outros com a cabeça, conceberíamos uma provável verticalização, já que a cabeça, em relação ao corpo, é símbolo de hierarquia. Porém, não poderíamos sustenta-la por muito tempo, pois, para Thoreau, a verticalidade, ou aquele princípio de ordem superior, só é possível se se tem consciência. E o Estado/ governo como corpo e cabeça não a tem.

Em se tratando, ainda, do conceito de representação, Thoreau testemunha a possível confusão cognitiva e moral do mesmo cobrador de impostos, um vizinho seu:

meu vizinho e concidadão, o cobrador de impostos, é o mesmo homem com quem tenho que lidar – pois, afinal de contas, é com homens que discuto, não com papéis –, e ele escolheu por vontade própria ser um agente do governo. De que modo ele saberá discernir o que é e o que faz como o funcionário do governo, ou como homem, enquanto não for obrigado a avaliar se deve tratar a mim, seu vizinho, pelo qual tem respeito, como um vizinho e um homem de boa índole, ou como um maníaco perturbador da paz? (THOREAU, 2012, p. 19).

A problemática em torno do representante do governo-cobrador de impostos/vizinho traz à tona uma obscuridade e um caráter quase divino da fonte do poder e sua legitimidade: já que a “verdade” é derivada da lei temporal – lei elaborada por um legislador incapaz de distinguir entre Deus e diabo, sem talento, e legitimado pelo governo da maioria, um regime caracterizado por ser um jogo de sorte ou azar –, o cobrador de impostos tende a admiti-la como “verdade última” e “absoluta”, em hipótese alguma questionada por qualquer um, sob a pena de se ser rotulado de “perturbador da paz”. Tal representante, como parte do corpo de uma instituição sem consciência, materializa o conflito e a clivagem entre corporação e indivíduo.

A representação do poder temporal, para o autor, tem três formas: a votação como um jogo de sorte ou azar; a figura de cobradores de impostos, legisladores, etc, sem virtudes para o governo; “os papéis” – a lei temporal – como fonte de um poder abstrato. A conclusão a que chega o autor frente a essa situação é a de que o indivíduo com consciência deve ser o poder mais elevado (THOREAU, 2012, p. 35), pois uma instituição, como um leviatã constituído de muitos corpos e cabeças, e como uma entidade abstrata, não a tem. Dessa forma, permanece uma noção vaga de verticalidade que se articula em torno desse mesmo indivíduo, pois ele seria mais elevado que o Estado.

Conclui-se, sobre o ensaio em questão, que há, uma vez mais, um estado de desvirtuamento e corrupção do poder da dimensão temporal. O que o faz o autor criticar as representações do Estado e do governo e propor a sua própria noção de representação por meio da “consciência individual elevada”. O adjetivo “elevado” (*high-higher*) aparece

não mais que duas vezes no ensaio, no entanto, a frequência de seu uso é inversamente proporcional a sua relevância, uma vez que a consciência individual elevada é a resposta thoreuniana para a indagação quanto ao governo mais justo. Dessa forma, o ensaio em análise nos fornece a verticalidade em sua acepção moral, como um indivíduo moralmente mais elevado do que as corporações sem consciência. De modo geral, a esfera do poder temporal, Estado e governo, limitar-se-ia à horizontalidade, plano submetido à contingência, à mutabilidade e instabilidade e, igualmente, à degeneração e à corrupção da qual a sociedade também sofre; e também à esfera moral da consciência, de verticalidade restrita e relativa, dir-se-ia. A verticalidade como metaforização do espírito pertence à fuga para a natureza de *Walden* e o conseqüente abandono, mesmo que romantizado, da vida em sociedade – e por isso, da vida política – sugere um deslocamento do plano horizontal para o vertical, ambos metaforizados pela vila de Concord e pelos bosques nas cercanias do lago Walden, respectivamente.

Considerações finais

Diante do cenário de perda, confusão, desespero, sob o signo da efemeridade, da contingência, da mutabilidade, da superficialidade, do desvirtuamento, nossos dois operadores simbólicos, a verticalidade e a horizontalidade, esboçaram uma categorização de alguns dos símbolos de *Walden* e da linguagem conceitual d' *A Desobediência Civil* sob a dupla conceituação de poder espiritual e temporal, ambos inicialmente articulados em função de outro símbolo: o Corpo de Cristo.

Aludimos aos símbolos de verticalidade – o lago, a mobelha e o esmerilhão, a casa e a lareira, e os livros clássicos – como pertencentes à categoria de poder espiritual por meio de uma interpretação que se propôs a um desembaraçamento das possíveis camadas da realidade, uma material, natural, outra espiritual e transcendente. Como se pode observar, o poder espiritual, vertical, conjugaria elementos da natureza, ou produtos humanos como os livros, a casa e a chaminé, transfigurados em símbolos dessa outra realidade. Já o poder temporal, sob o operador da horizontalidade, ou seja, da ausência de “espírito”, e por isso de verticalidade, referir-se-ia à sociedade e ao governo da maioria.

Nossa leitura integrada das duas obras do ensaísta americano tentou demonstrar a perspectiva thoreuniana do governo da alma, ou do indivíduo, e o da sociedade, ambos marcados pela rejeição dessa última e pela desobediência ao poder temporal das leis e do regime da maioria (republicanismo e democracia). A verticalidade, dir-se-ia, simboliza ambos, natureza e indivíduo com consciência.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.
- BÍBLIA SAGRADA. Versão revista na trad. de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: King's Cross Publicações, 2006.
- BENNET, Jane. On being a native: Thoreau's hermeneutics of self. *Polity*, vol. 22, n. 4, p. 559-580, 1990.
- BERLIN, Isaiah. *Las Raíces del Romanticismo*. Trad. Silvina Marí. Taurus, 1999.
- BOWMAN, Joshua. *Arcadian exile: the imaginative tension in Henry David Thoreau's political thought*. 298 f. Tese (doctor of philosophy). The Catholic University of America, Washington, 2016.
- BRODERICK, John. Imagery in Walden. *The University of Texas Studies in English*, vol. 33, p. 80-89, 1954.
- BUELL, Lawrence. The Thoreauvian pilgrimage: the structure of an American cult. *American Literature*, vol. 61, n. 2, p. 175-199, 1989.
- BUELL, Lawrence. "Thoreau and the natural environment". In: MYERSON, Joel (ed.). *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BUELL, Lawrence. *New England Literary culture: from revolution through Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- CAVELL, Stanley. *The senses of Walden*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- CEIA, Carlos. "Imagem". *E-dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/images>. Acesso em setembro de 2022.
- FURTAK, Rick Anthony, "Henry David Thoreau", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/thoreau/>. Acesso em julho de 2021.
- GUÉNON, René. *Fundamental Symbols, the universal language of sacred science*. Trad. Alvin Moore. Cambridge: Quinta Essentia, 1995.
- GUÉNON, René. *Spiritual authority and temporal power*. Transl. Henry D. Fohr. New York: Sophia Perennis, 2001.
- HARDING, Walter R. *The days of Henry Thoreau, a biography*. 6 ed. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
- HILDEBIDLE, John. Naturalizing Eden: science and sainthood in Walden. In *Bloom's modern critical views: Henry David Thoreau*. New York: Infobase Publishing, 2007.
- LANE, Lauriat. On the organic structure of Walden. *College English, National Council of Teachers of English*, vol. 21, n. 4, p. 195-202, 1960.
- LYNCH, T; REYNOLDS, L. Sense and Transcendence in Emerson, Thoreau and Whitman. *The South Central Bulletin, SCMLA*. Vol. 39, n. 4, p. 148-151, 1979.
- LYON, Melvin. Walden pond as a symbol. *PMLA*, vol. 82, n. 2, p. 289-300, 1967.

MARX, Leo. *The machine in the garden, technology and the pastoral ideal in America*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2000.

MEDEIROS, Eduardo V. *Thoreau: moralidade em primeira pessoa*. 2015. 218 f. Tese (doutorado em filosofia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MEESE, Elizabeth. Transcendentalism: the metaphysics of the theme. *American Literature*. Duke University Press, vol. 47, n.1, p. 1-20, 1975.

PAUL, Sherman. *The shores of America: Thoreau's inward exploration*. University of Illinois Press, Chicago/London, 1958.

PECK, Daniel. Lakes of light: Modes of representation in Walden. *Nineteen-Century Prose*, vol. 31, n. 2, p. 172-185, 2004.

POETZCSH, Markus. Sounding Walden pond: the depths and double shadows of Thoreau's autobiographical symbol. *ATQ*, vol. 22(2), junho de 2008, p. 387-401. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/292289492_Sounding_Walden_Pond_The_Depths_and_Double_Shadows_of_Thoreau's_Autobiographical_Symbol. Acesso em fev. 2021.

SCHNEIDER, Richard. *Walden*. In MYERSON, Joel. *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SEYBOLD, Ethel. "Thoreau: the quest and the classics". In *Bloom's Modern Critical Views: Henry David Thoreau*. New York: Infobase Publishing, 2007.

SILVA, M.L. P. F. "Símbolo". *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/simbolo>. Acesso em set. 2022.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América*. 2 ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracy in America*. Transl. G. Lawrence. New York: Harper Perennial, 1988.

THOREAU, Henry. *Walden*. Trad. Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

THOREAU, Henry. *Walden ou a vida nos bosques*. Trad. Marina Della Valle. São Paulo: Editora Planeta, 2021.

THOREAU, Henry. *A desobediência civil*. Trad. José G. Couto. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.

THOREAU, Henry. *Walden and other writings*. New York: Bantam Classic, 2004.

TURNER, Jack. *A political companion to Henry David Thoreau*. Lexington: The University of Kentucky Press, 2009.

VOEGELIN, Eric. *As religiões políticas*. Trad. Teresa Marques da Silva, com base na francesa de Jacob Schmutz. Lisboa: Vega Passagens, 2002.

WILSON, Eric G. Thoreau, crystallography and the science of the transparent. In *Bloom's modern critical views: Henry David Thoreau*. New York: Infobase Publishing, 2007.

ZELNICK, Sharon. Cyclical nature images as representations of freedom and fulfillment in Emerson, Thoreau and Whitman. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*. Vol. 3, n. 3, 2017.

Vidas Secas: travessias geopoéticas no sertão

Claudio Cledson Novaes*

Universidade Estadual de Feira de Santana

Raimundo Borges da Mota Junior**

Universidade Federal da Bahia

RESUMO

As representações do Nordeste brasileiro em obras artísticas versam sobre o sertanejo em travessias geográficas a partir de geopoéticas imaginárias. As narrativas literária e cinematográfica são atravessadas pelo discurso realista capturado pelo olhar estético. Neste artigo, comentamos as imagens e paisagens geopoéticas construídas nestas travessias, observando personagens das narrativas das obras *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Vidas secas*, do cinema (1963), de Nelson Pereira dos Santos. A teoria da Geopoética é uma forma de perceber as nuances e a potência viva deste ambiente real, paradoxalmente apresentado como quase sem vida, porém revitalizado pelos olhares artísticos, literários e cinematográficos. Para balizar conceitualmente esta produção, temos Barthes (1984); Debs (2010); Santos (1996); Souza (2009) e White (2020), que subsidiam as discussões de cunho semiológico sobre as construções literárias e cinematográficas aqui tratadas geopoeticamente. Concluímos que as representações dos ambientes naturais e culturais sertanejos, sob a perspectiva geopoética, ultrapassam as relações estéticas entre as obras, alcançando assim traços do engajamento ético em cada período da arte literária e cinematográfica modernas do nacionalismo-popular brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Representações. Modernismos. Geopoética. Travessia.

ABSTRACT

The representations of the Brazilian North-east in artistic works deal with the countryside in geographic crossings from imaginary geopoetics. The literary and cinematographic narratives are crossed by the realist discourse captured by the aesthetic eye. In this article, we comment on the images and geopoetic landscapes constructed in these crossings, observing characters from the narratives of the works *Vidas secas* (1938), by Graciliano Ramos, and *Vidas secas*, from the cinema (1963), by Nelson Pereira dos Santos. The Geopoetic theory is a way to perceive the nuances and the living potency of this real environment, paradoxically presented as almost lifeless, but revitalized by the artistic, literary, and cinematographic gazes. To conceptually ground this production, we have Barthes (1984); Debs (2010); Santos (1996); Souza (2009), and White (2020), which subsidize the semiotic discussions about the literary and cinematographic constructions treated here geopoetically. We conclude that the representations of the natural and cultural environments of the *sertão*, under the geopoetic perspective, go beyond the aesthetic relations between the works, thus reaching traces of the ethical engagement in each period of modern literary and cinematographic art of Brazilian popular-nationalism.

KEYWORDS: Representations. Modernisms. Geopoetics. Crossing.

*Docente (UEFS). E-mail: ccnovaes@uefs.br.

**Doutorando (UFBA). E-mail: raimundobmj@ufba.br.

Recebido em 21/04/2023

Aprovado em 17/06/2023

Considerações iniciais

O romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e o filme homônimo (1963) de Nelson Pereira dos Santos são travessias pela geografia real do sertão, mas com palavras literárias e imagens fotográficas singulares, que tornam as duas obras referências da modernização das linguagens da arte no Brasil, quanto as formas singulares de conceber a realidade do sertão nordestino através da geopoética.

Ambientadas em um cenário marcado por profundas desigualdades sociais, os textos literário e fílmico de *Vidas secas* expressam sujeitos sem posses, que atravessam latifúndios e só podem gozar do olhar nas desventuras das caminhadas pela superação da condição de vida. Para demonstrarmos estes sentimentos de abundância subjetiva e precariedade objetiva do real nas travessias do sertão, a Geopoética nos proporciona a teoria com base nos elementos da cultura e suas imersões físicas nos espaços para contemplações em trânsito. Segundo o fundador do Instituto Internacional de Geopoética, Kenneth White, no que se refere à composição teórica, observa-se que:

Um mundo, sem dúvida, emerge do contato entre o espírito e a Terra. Quando o contato é sensível, inteligente, sutil, tem-se um mundo em sentido pleno, quando o contato é estúpido e brutal, não se tem mais mundo, nem cultura, somente, e a cada vez mais, uma acumulação de imundo. Tudo começou, para mim, num território de vinte quilômetros quadrados na costa oeste da Escócia, e numa relação direta com as coisas da natureza. Podem me dizer, talvez, que nem todo mundo tem acesso a um contexto natural. Mas, é o reconhecimento da importância de um contexto como este que pode servir de ponto de partida a uma conscientização radical, logo a uma política, a uma educação diferentes. E mesmo em contextos urbanos mais desfavoráveis, sempre há signos, marcas que se podem localizar, aos quais podemos nos sensibilizar uma vez que o espírito foi despertado e orientado (WHITE, 2020).

A ideia de composição teórica da Geopoética nasceu para esse autor a partir de suas experiências na costa oeste da Escócia com a imersão no meio ambiente. A teoria então se consolida numa peregrinação no norte de *Saint-Laurent*, nas proximidades de Montreal. Nesta travessia, a ideia que gerou a teoria foi expressa no livro *La Route bleue (A Estrada Azul)*; de acordo com ele, o olhar poético sobre o espaço transcende a simples vista, pois há signos que demarcam as respectivas localizações e assim incitam uma sensibilidade capaz de nos localizar dentro do espaço geográfico, fazendo da Geopoética um campo de estudos que abrange diversas áreas do conhecimento, como a Literatura, a Filosofia, a Política, entre outras áreas do conhecimento que permeiam um mundo em constantes transformações e transições.

Este artigo é parte dos resultados de dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL-UEFS), quando articulamos a Geopoética como chave de leitura, para

responder a seguinte pergunta: como são ilustradas as travessias das personagens de *Vidas secas* da literatura (1938) e do cinema (1963)?

As ilustrações geopoéticas em *Vidas secas*

Tomamos como espécie de epigrama geopoético para pensar as representações sertanejas marcadas pelo traço paradoxal da abundância poética versada pela linguagem seca, a concepção do poema “Graciliano Ramos”, de João Cabral de Melo Neto, que apresenta as incidências do sol nordestino na travessia desterritorializada do poeta pernambucano e do escritor alagoano: “Falo somente com o que falo: com as mesmas vinte palavras / girando em torno do sol / que as limpa do que não é faca”. Este poema publicado no livro *Terceira Feira* (1961) e que integra a série *Serial* demarca nas imagens subjetivas do eu lírico o efeito real da paisagem do sertão, e como ela é traduzida em versos e prosa na extensa e intensa poética das agruras sertanejas. No poema, o sol, a faca e outros elementos culturais e naturais nos remetem ao romance *Vidas Secas*, ambos representando as circunstâncias do lugar e dos personagens captados numa trama geopoética.

A linguagem geopoética compreende interpretações para além das imagens e expressa a paisagem sempre em travessia entre a representação e o leitor do romance *Vidas secas*. Para ilustrar essa composição poética e sua ação de paisagem no texto literário, observemos na figura abaixo como algumas palavras representam elementos reais e são recursos imaginários na linguagem literária.

Figura 1: Elementos Geopoéticos em *Vidas secas* (1938).



Fonte: Elaboração própria

Ao apresentar elementos que são visíveis, o romance expressa um percurso geopoético que se desloca a partir da figura do sol e ciclicamente transpassa entre as florestas, paisagens, espaços e caminhos geograficamente demarcados e percorridos pela família em retirada da seca, mas a literatura expressa este ambiente como uma jornada imaginária que transcende ao espaço físico no qual estamos imersos.

Nota-se então uma relação entre poesia e pensamento que confluem dentro das perspectivas geopoéticas, conforme observa Kozel (2012):

Em geopoética a poesia, o pensamento e a ciência podem convergir em reciprocidade para romper com as fragilidades inerentes à fragmentação e dualidade do conhecimento vislumbrando o “todo”; a “inteireza” do ser humano no mundo buscando refletir sobre a vida na terra e o papel do ser humano nesse contexto.

A narrativa do texto literário desbravada pelas caminhadas poéticas da composição, como observa-se, em *A Estrada Azul*, do Kenneth White, parte-se de um homem que resolve desbravar o território em que se encontra e, durante a trajetória, percebe-se lidando com os próprios desejos, devaneios, acúmulos de experiências e participação em encontros com o espaço terrestre e consigo mesmo. Esses aspectos geodésicos¹ também se apresentam em *Vidas secas* (1938), partindo de deslocamentos situados geograficamente no Nordeste, mas que suscitam nas imagens literárias paisagens de outros sertões.

Para Menegusso e Müller (2011, p. grifo nosso):

Com o advento da geopoética, os olhares sobre as obras literárias, sejam elas romances, contos ou poemas, vêm sendo modificados. A inserção da geografia no meio literário acarreta transformações, principalmente, no domínio da estética e da identidade cultural. Nos últimos anos, têm se acentuado os estudos sobre a importância do espaço na narrativa, e um objeto geográfico vem conquistando a atenção de pesquisadores de diferentes áreas: **a paisagem**.

A paisagem sertaneja em *Vidas secas* sutura traços de territórios fragmentados para delimitar a composição do lugar da narrativa do romance, apontando para um novo determinismo geográfico, mas configurado no social e cultural, e não no biológico, promovendo situações de potência do personagem, a partir da impotência refletida na prisão nos ciclos das secas.

A travessia ambientada na composição geopoética reflete a rotatividade cíclica e promove as novas problemáticas que surgem a partir do transe no relato em terceira pessoa, que ao demonstrar desilusão com as paisagens de desesperança na ética do lugar, ao mesmo tempo incita o leitor para uma interpretação transgressora através da linguagem de estética cortante, como uma faca:

1. Conforme Blitzkow (2002): “A geodésia é definida classicamente como a ciência que estuda a forma e as dimensões da Terra. A palavra geodésia em si é de origem grega e significa ‘particionando a Terra’ (γη – Terra, δαω – dividir)”.

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado. Resistiram a fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava (RAMOS, 2015, p. 14).

A resistência ambientada ao lugar representada nas fugas, confrontos e enfretamento das desgraças ilustram a ante paisagem ideal iluminada pela luz, a ponto de queimar, como metáfora do sol, que dá vida, mas também mata com a retirada que move a família de retirantes com a força da esperança.

A paisagem reflete o lugar sertanejo sob pressão do natural, mas na geopoética incide a força da paisagem natural sob a opressão das relações sociais. Nesse sentido, Albagli (1998, p. 3), destaca que o lugar “não pode ser apenas um espaço onde se realizam as práticas diárias, mas também aquele no qual se situam as transformações, a reprodução das relações sociais de longo prazo”.

As transformações geopoéticas incidentes nesse percurso, além de projetar as personagens para além do lugar, projeta um turbilhão de sentimentos e construções imagéticas, pincelando as cenas e cenários da narrativa, como veremos nas imagens a seguir.

As imagens literárias e geopoéticas em *Vidas secas*

No texto literário de *Vidas secas* (1938), as imagens trazem o ambiente em que o núcleo familiar da trama percorre estabelecendo vínculos **líricos e dramáticos**; as imagens literárias são apresentadas de acordo com o aspecto natural em que os personagens transitam, evidenciando a relação social trágica representada como uma experiência ambiental esgarçada que remete o leitor a uma espécie de epopeia de perdedores:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progrediria bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala (RAMOS, 2015, p. 9).

A narrativa explora duas cores básicas na descrição do local, primeiro, o tom avermelhado do relevo traz em seu bojo a desesperança do horizonte permeado pela seca. Nesse sentido, o vermelho indica a representação de lutas travadas na caminhada; em seguida, as “duas manchas verdes” sinalizam timidamente a esperança cromática. As colorações assumem uma representação geopoética ao apontar o ambiente natural e a sinestesia “invisível” das cores, alcançando a sensação física do sofrimento ensolarado dos personagens: “[...] tinham caminhado o dia inteiro [...]” (RAMOS, 2015, p. 9).

Este cenário fascina a literatura realista moderna numa dimensão política coletiva, buscando configurações imagéticas que impactem o leitor com as representações, como em *Vidas secas*, que evidencia as memórias do escritor ambientadas no lugar, porém visibilizadas pelo olhar crítico da linguagem como uma reconfiguração mediadora que parece estranha ao real:

O escritor concebe a literatura como um fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo [...] disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade (BARTHES, 1970, p. 33).

O mundo estranho que o texto literário apresenta na geopoética da paisagem absorve cenários de morte e de vida, compondo representações simbolicamente complementares nos efeitos da tecitura literária. No romance *Vidas secas*, a degradação do humano ocupa o cenário cultural, tendo o espaço natural como pano de fundo que atravessam os personagens: “a caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.” (RAMOS, 2015, p. 10).

O vermelho e o branco da paisagem ganham novas colorações na tela textual “salpicada” de detalhes, apresentando a morte como mais uma personagem entre os vivos. Nesse contexto, uma ave de rapina – o urubu – considerada pela cultura popular como agorenta, assume a representação da morte iminente. Segundo Menq (2014), os urubus enquanto aves de rapina não têm habilidades para caçar, as patas deles não funcionam como instrumentos para aprisionar e matar as presas, como no caso dos gaviões, ou seja, geralmente ele não extermina sua caça antes de se alimentar dela, pelo contrário, aguarda sua morte para avançar sobre o cadáver. O voo sombrio dos urubus rondando os “bichos moribundos” traz a ambiguidade geopoética na comparação entre os animais da caatinga e as vidas dos retirantes, que naquele lugar desenham a paisagem inóspita com o corpo: “tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés.” (RAMOS, 2015, p. 10).

A estética do romance de Graciliano Ramos exprime o tensionamento ético do neonaturalismo e do neorrealismo, constituindo-se em inflexão crítica da linguagem moderna, o que leva o leitor ao paradoxo da imagem de uma sociedade estereotipada pela pobreza geográfica, mas fulgurante no imaginário geopoético do modernismo brasileiro, através de um romance de configuração cinematográfica:

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachadura muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam (RAMOS, 2015, p. 12).

O ciclo da seca tem uma dimensão ética e estética, por isso, como afirma Sylvie Debs: “Graciliano vai levar o limite a tensão entre a realidade e seus heróis: estes últimos estão, com efeito, em constante luta contra a natureza e o meio social” (DEBS, 2010, p. 73).

Neste mesmo sentido se dá a condição humanizada de Baleia, que faz Fabiano matutar sobre a sua condição de bicho: “Não, provavelmente não seria um homem: seria aquilo mesmo a vida inteira [...]” (RAMOS, 2015, p. 24). Uma condição de trânsito em que os elementos externos acabam por se internalizar ao personagem na condição humana inferior. Neste contexto, Fabiano se encontra deslocado mesmo no seu ambiente, pois ela é uma travessia permeada de desencontros e reencontros com o meio que repele e que o expelle, mas que o obriga a permanecer, como neste teorema geopoético:

Figura 2: Deslocamento de Fabiano no espaço romanesco de *Vidas secas*.



Fonte: Elaboração própria.

A sucessão de deslocamentos das paisagens nos ambientes ocorre em trânsito constante, porém, a circularidade dos retirantes vislumbra mutações: Meio Natural > Paisagens Rurais > Meio Humanizado. As novas ambientações culturais e políticas narradas no romance provocam as sucessões paisagísticas que vão incidir em questões geopoéticas desdobradas em imagens fílmicas da obra homônima, que se também se estrutura ética e esteticamente como ruptura na modernidade do “cinema novo” desdobrando o modernismo literário brasileiro.

Imagens cinematográficas e paisagens geopoéticas em *Vidas secas*

As imagens do filme *Vidas secas* (1963), captam sob o olhar das câmeras o espaço ambientado pela narrativa literária. O filme de Nelson Pereira dos Santos, com a direção de fotografia de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, tem no elenco principal Átila Iório, como

Fabiano, e Maria Ribeiro, como Sinhá Vitória, inserindo na proposta atores não profissionais, como forma do neorealismo cinematográfico expressar a relação com a poética natural da linguagem do romance modernista.

O tema ambientado evidencia-se na sequência que abre a narrativa fílmica, apresentando em plano aberto a paisagem seca sob o ruído incidental do ranger do carro-de-boi, como uma experiência geopoética notável que redimensiona a imagem visualizada, como na figura a seguir:

Figura 3: O início.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

O preto e branco da imagem do filme capta aquela sucessão de cores avermelhadas do sol narradas no romance cerceando o colorido na vida sertaneja. A busca dos cenários abertos para interiorizar os personagens aproximar o cinema moderno das representações literárias modernistas que buscam eticamente inserir seus personagens nos espaços, repercutindo esteticamente na geopoética:

Paralelamente a estas preocupações de fundo, tratava-se igualmente de produzir inovações formais. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos deliberadamente escolheu uma representação “realista” do sertão. Luiz Carlos Barreto inovou a fotografia abrindo mão de qualquer filtro para produzir a intensidade do sol escaldante que recalca os contornos e as sombras. Os diálogos são breves e secos, fiéis ao espírito do texto de Graciliano Ramos, a música do filme se reduz ao barulho estridente de carro de boi, os planos são longos e lentos destinados a reproduzir o ritmo próprio da vida do sertanejo (DEBS, 2010, p. 111).

O deslocamento dos personagens expressa no corpo os desvios das imagens de estúdios do clássico para as imagens com câmeras nas mãos do cinema moderno, que atravessam fotograficamente as paisagens, conduzindo o expectador à nova linguagem fílmica perceptível na produção do filme *Vidas secas*, que absorve do romance o desejo cinemanovista de comunicação direta do real através da poética das imagens.

Embora alvo do ataque dos mais jovens, a busca cinemanovista de uma linguagem comunicativa tem algo de peculiar, pois se faz dentro dos postulados do cinema de autor, sem uma política de produção empenhada na consolidação de gêneros estáveis, privilegiando obras que nos deram exemplos notáveis de linguagem moderna. (XAVIER, 2001, p. 34).

A linguagem peculiar destas travessias vem da consolidação do romance regionalista e seu impacto no cinema moderno brasileiro. No filme, a dimensão humanizada da cachorra no romance conduz o roteiro fílmico a colocar Baleia como a primeira personagem a entrar em cena; ofegante, o animal percorre o ambiente à frente da família. Percorrendo o ambiente a partir do olhar do animal, que não se vale do olho, mas de outras interações ambientais para sobreviver, o filme se lança numa geopoética da sensibilidade, como pode ser percebido na figura a seguir:

Figura 4: Baleia desbravando o espaço.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A relação do animal com o meio ambiente é perceptível nesse enquadramento, abrindo o caminho enredado no som dos estalos de espinhos dos passos lentos da família.

Os sons do ambiente perfazem a natureza do espaço e o caminhar do grupo se insere poeticamente pelos movimentos e sons da caminhada, como na figura:

Figura 5: A caminhada familiar.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A imagem do filme de *Vidas secas* destaca a poética do caminhar ambientado numa topografia singular em suas características naturais que moldam os sujeitos. O ambiente das folhas secas, dos espinhos e das vegetações rasteiras caracterizam os sertanejos guiados pelo natural, como figurações subjetivas pelo close da Câmera, mas que compartilham a subjetividade como objetos espacializados na imagem do ambiente, como vemos na figura a seguir:

Figura 6: Os meninos e o ambiente castigado.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

O ambiente da imagem captada no qual se insere os meninos mais novo e mais velho, aguçam a geopoética do lugar por seus olhares focados na natureza, emergindo reflexões da fotografia que se relacionam com a ideia de *punctum*, atribuída por Barthes à imagem (1984, p. 46), segundo ele: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me pune (mas também me mortifica, me fere)”.

As ilustrações de ambientes e espaços externos transbordam do interior dos personagens pela fotografia fílmica de *Vidas secas* (1963), que nos colocam sob a perspectiva do olhar dos personagens, como o narrador em terceira pessoa do romance, a câmera integra o olhar a partir de dentro, com a técnica da composição da imagem e o foco imaginado, como na figura anterior, onde a paisagem natural adversária dos meninos integram a vida deles na cena, com o aparente conforto sentados nos bancos de pedra e chão, tendo os cactos como decoração do descanso improvisado.

Segundo Nelson Pereira, os desafios da travessia entre o texto literário e o cinematográfico é como a linguagem produz esta composição social de forma natural:

E, isso foi realmente um dos grandes desafios, vamos transpor da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, o livro tem toda aquela linguagem poderosa que fica na cabeça do leitor, um mundo, um universo que o escritor cria e ele vai compor esse mundo de acordo com a sua formação, seu jeito, seus sentimentos, mas para o espectador nós temos que usar uma linguagem que eu não digo que é concreta, mas o conflito a relação entre os personagens existe pela troca de olha-

res pelo que acontece a cadela que corre atrás do preá e traz o preá tudo isso vai contando uma história sem que seja necessário usar um diálogo, é um exercício de linguagem bastante importante (SANTOS, N. 2008).

A geopoética nos faz transitar pelos sentidos do literário ao audiovisual como paisagens que atravessamos como uma estrada de leitura singular, o que White (1994) denomina de autoestrada, ao definir o desencadeamento fatos ao longo da história humana ambientada no espaço, mas que não se trata de um lugar específico: “Certamente, a autoestrada, tal qual a vejo, não leva a lugar algum, senão a platitudes cada vez mais lisas, entrecortadas por um desastre aqui e ali [...]”. Assim é transposição literária ao filme *Vidas Secas*: acontecimentos narrativos suscitados a partir das mesmas paisagens, mas suscetíveis às surpresas dos novos olhares sobre a dimensão geopoética do lugar sertão.

Literatura e cinema em *Vidas secas*: diálogos paisagísticos e geopoéticos

A diversidade geopoética das imagens literárias transmutadas em fílmicas em *Vidas secas* apresenta novas compreensões sobre a arte nacional, composta imaginações de gerações que dialogam em diferença, como aponta José Carlos Avellar (2007, p. 45):

O que *Vidas secas* filme trouxe do *Vidas secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua idéia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor.

A partir dos impulsos literários, o roteiro do filme impõe a visão do cineasta sobre o romance de Graciliano Ramos, nem sempre coincidente entre a concepção do escritor, nem mesmo com a do próprio diretor Nelson Pereira, que articula na obra uma série de outras informações que no filme serão lidas ou não pelo espectador:

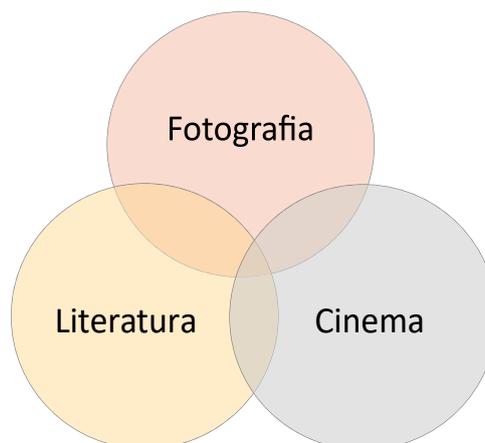
Eu pensei em fazer *Vidas Secas* em 1962, por aí. Em 1959, eu já tinha feito “Rio 40 Graus” daí pensei vou fazer um grande filme, claro! E comecei a escrever os roteiros, e eu tinha alguns livros de consulta, e um deles era *Vidas Secas*, de vez em quando eu dava uma pesquisada pra ver se eu conseguia roubar alguma coisa. Isso aqui é o filme! Tá escrito aqui, a única coisa é sintetizar, porque ele é tão ligado ao visual que vai direto ao conhecimento de causa, porque ele veio de lá, conhecia toda aquela realidade, tinha uma posição filosófica estética bem definida, o livro dele é o resultado de um pensador, um bom escritor, um escritor clássico, é alguém que raciocinou, avaliou, pensou e produziu essa obra prima sobre a questão do nordeste (SANTOS, N. 2008).

O trabalho de Nelson Pereira é sintetizar em sua poética a poética do escritor, contudo consciente da singularidade diferente na construção verbal da geopoética do romance e da geopoética fílmica reconstituída do realismo da câmera. O impacto das escolhas reflete nas delimitações estéticas do diretor para as filmagens do livro, sendo necessário as considerações sobre o sentido que advém das escolhas formais nos diálogos intertextuais, como avalia Alves (2011, p. 79):

Importa perceber que a consagração estabelecida antes impactou nas escolhas estéticas da geração de cineastas dos anos sessenta, década em que grande parte dos romances regionalistas foi adaptada para a linguagem cinematográfica, recrudescendo assim a relação de intertextualidade entre fotografia, literatura e cinema.

Estas relações entre a fotografia, literatura e cinema que impulsionaram as experiências intertextuais do cinema moderno podem ser avaliadas segundo as intersecções configuradas a seguir:

Figura 7: Tríade das adaptações dos romances regionalistas.



Fonte: Elaboração própria, fundamentada em Alves (2011).

O sentido da verbal anterior que implica na percepção da obra audiovisual é captado pelo gesto que o narrador atribui aos personagens, como o Menino Mais, quando aprende a palavra nova: “- Inferno”.

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso. – Inferno, inferno (RAMOS, 2015, p. 59).

A narração do texto literário é percebida no audiovisual pelas referências das paisagens e sons que transitam ao Menino Mais Velho do filme. Para Andreotti (2007), a conceituação a respeito da paisagem está intimamente vinculada à abordagem cultural e emocional, e desse modo a paisagem cultural autenticada na sabedoria da velha benzedeira, sinha Terta, assume a dimensão dos sentimentos psicoculturais que emanam da imagem literária e impactam nas interpretações do espectador também do filme, onde a mesma cena é ambientada num cenário em que Fabiano é rezado por sinha Terta, personagem, para Calheiros (2017) apud Cascudo (2001, p. 587), da benzedeira representada por “Mulher, geralmente idosa, quem tem ‘poderes de cura’ por meio de benzimento”, que ambienta as cenas das figuras a seguir:

Figura 8: Fabiano recebendo a reza.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 10: Menino Mais Velho pergunta ao pai.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 9: Menino Mais Velho perguntando à mãe o que é “Inferno”.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 11: Menino Mais Velho e olhar por fora.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

A sequência fílmica demonstra a descoberta do Menino Mais Velho sobre o significado e o efeito prático da palavra “Inferno” no próprio corpo castigado; é como na máxima pedagógica de Paulo Freire, ao afirmar que a “leitura do mundo precede a leitura da palavra” (FREIRE, 1989).

As cenas fílmicas mostram a transcrição do verbal em imagens assimilando a percepção da palavra “inferno” nas paisagens e no ambiente familiar da vida do personagem, configurando o que Sauer chama de dissolução e substituição entre as relações de mundo:

Não podemos formar uma idéia de paisagem a não ser em termos de suas relações associadas ao tempo, bem como suas relações vinculadas com o espaço. Ela está em um processo constante de desenvolvimento ou dissolução e substituição. Assim no sentido corológico, a alteração da área modificada pelo homem e sua apropriação para o uso são de importância fundamental. A área anterior à atividade humana é representada por um conjunto de fatos morfológicos. As formas que o homem introduziu são um outro conjunto (SAUER, 1998, p. 42).

A paisagem no sentido corológico, a qual aponta Sauer (1998), relaciona-se com as causas e efeitos ocorridos em determinado espaço geográfico. Assim, a construção paisagística de inferno não estaria necessariamente ligada a um aspecto religioso, a partir da leitura feita pelo Menino Mais Velho, mas associada ao tempo e espaço onde as relações sociais são estabelecidas e são representadas nas geopoéticas das obras, assim como em outras situações em que os personagens são desafiados pelas circunstâncias da compreensão que passam pela experiência do corpo, como a decisão de Fabiano frente ao convite para o cangaço, após ter saído do espancamento autoritário na prisão:

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que o amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não [...]. (RAMOS, 2015, p. 37).

Fabiano fica prestes ao desejo de se tornar o violador da lei: “Entraria num bando de cangaceiro e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um pra semente.” (RAMOS, 2015, p. 37). Contudo, o desejo é superado pela razão representada na família que o faz retroceder. No filme esta cena é emblemática, pois politicamente a obra está ambientada nos pressupostos revolucionários dos anos 1950/60, mas o diálogo com o romance faz de Fabiano o herói dramático moderno e não avança ao herói épico, que era apenas uma promessa na literatura romântica clássica. Este dilema é representado no contraponto geopoético das imagens a seguir, que enunciam estas decisões sem palavras nas tomadas abertas e fechadas da câmera.

Figura 12: Fabiano observando sua família.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 13: Família de Fabiano e a paisagem do lugar.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

Figura 14: Cangaceiros fazendo um convite a Fabiano.



Fonte: Filme *Vidas secas*, 1963.

O espaço geopoético mesmo estático é comunicativo por si mesmo, pois traduz a compreensão através da leitura da paisagem em suas conjecturas, como diz Santos, M. (2002, p. 106-107):

Numa perspectiva lógica, a paisagem é já o espaço humano em perspectiva. A paisagem é história congelada, mas participa da história viva. São as formas que realizam, no espaço, as funções sociais. Assim, pode-se falar, com toda legitimidade, de um funcionamento da paisagem [...].

A paisagem no filme é composta pelo “[...] conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área” (SANTOS, M. 2002, p. 103), e assim os movimentos são visualizados no contexto geográfico das ações silenciadas. A composição literária e a fílmica de *Vidas secas* representam estas percepções ao ambientarem no espaço os personagens da trama.

Como Santaella (2012), podemos pensar este mundo figurado pelo espelho semiótico dos movimentos ressignificados pelos pensamentos, como diz ela:

Existir é sentir a ação de fatos externos resistindo à nossa vontade. E por isso que, proverbialmente, os fatos são denominados brutos: fatos brutos e abruptos. Existir

é estar numa relação, tomar um lugar na infinita miríade das determinações do universo, resistir e reagir, ocupar um tempo e espaços particulares, confrontar-se com outros corpos. (SANTAELLA, 2012, p. 73).

Essa análise comparativa semióticas é destaca por Novaes (2007), que diferencia os traços entre literatura e cinema sem hierarquizá-los, para compreendermos que a tensão da cinematografia moderna brasileira com o a referência literária demarca um diálogo singular, como nas imagens sociais e paisagens culturais de *Vidas secas*, como uma travessia ambientada no mesmo recorte espacial geográfico, mas disparador de geopoéticas intensas e complementares.

Podemos concluir que a teoria da Geopoética possibilita interpretações do ambiente real em representações artísticas, por meio de múltiplas abordagens das narrativas literárias e cinematográficas, considerando que a representação vai além do acontecimento narrado; desse modo, o diálogo entre as paisagens e imagens literárias e fílmicas de *Vidas secas* expressa menos a paralisação dos personagens pela miséria e pela falta e mais o dinamismo da estética nas relações entre a natureza e a cultura sertanejas.

Considerações Finais

A Geopoética possibilita interpretações do ambiente por meio de múltiplas abordagens, tornando as representações literárias e cinematográficas percepções subjetivas sobre o ambiente real apresentado em *Vidas secas* na literatura (1938) e no cinema (1963). O imaginário geopoético reconstrói as imagens do ambiente em relação de tensão com as personagens. Seja na literatura ou na fotografia fílmica, as travessias pelo espaço entranhado no tempo das relações decorrem do diálogo paisagístico no realismo imaginado do romance e no realismo da fotografia fílmica de *Vidas secas* que se expressa como gênero documental, mas conflui também para a poética e o filme se descola da referência geográfica do Nordeste na geopoética universal do cinema moderno brasileiro.

Referências

ALBAGLI, Sarita. **Geopolítica da biodiversidade**. Brasília: Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis, 1998.

ALVES, Elder Patrick. Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Maceió: EDUFAL, 2011.

ANDREOTTI, Giuliana. **Paesaggi in movimento, paesaggi in vendita, paesaggi rubati**. Trento: Artimedia/Valentina Terntini Editore, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CALHEIROS, Karla Rachel Jarsen de Melo. **A CURA ATRAVÉS DA FÉ: Um olhar sobre as benzedeadas/rezadeiras alagoanas**. Universidade Federal de Alagoas. IX Mestres e Conselheiros Agentes Multiplicadores do Patrimônio. Belo Horizonte/MG, 2017.
- DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**. Belo Horizonte: C/Arte editora, 2010.
- FREIRE, Paulo. **A importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados. Cortez, 1989.
- MENEGUSSO, Gustavo; MÜLLER, Nelci. **A geopoética na literatura gaúcha: uma leitura da paisagem nos romances Ana Terra e Ana Sem Terra**. In R. Língua & Literatura Frederico Westphalen v. 13 n. 20 p. 109-123 ago. 2011.
- NOVAES, Claudio Cledson. **Cinema sertanejo: o sertão no olho do dragão**. Feira de Santana: Edições UEFS/MAC, 2007.
- RAMOS, Graciliano. (2015). **Vidas Secas**. São Paulo: Record. (Original publicado em 1938).
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 2012 [1983].
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.
- SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.
- SANTOS, Milton. **Da paisagem ao espaço: Uma discussão**. In: II ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE PAISAGISMO EM ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL, 2, 1995, São Paulo. Anais do II ENEPEA. São Paulo: Universidade São Marcos/FAU USP, 1996.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas secas**. Entrevista concedida ao programa De lá pra cá da TV Brasil, 2008.
- VIDAS SECAS**. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 115 minutos.
- WHITE, Kenneth. **O GRANDE CAMPO DA GEOPOÉTICA**. Disponível em: <https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- WHITE, Kenneth. **UMA ABORDAGEM CIENTÍFICA DO CAMPO GEOPOÉTICO**. Disponível em: <https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/65-uma-abordagem-cientifica-do-campo-geopoetico>. Acesso em: 2 jan. 2021.

O escudo de Dioniso: sobre a relação metafórica entre vinho e guerra na poesia grega

Felipe Ramos Gall*

Universidade de Brasília

Júlia Guerreiro de Castro Zilio Novaes**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente artigo visa a investigar a hipótese de que a imagem usada por Aristóteles em *Poética*, XXI.1457b16-22, como exemplo da metáfora por analogia – a de que a taça (*phialē*) está para Dioniso assim como o escudo (*aspis*) está para Ares, – é, na verdade, a cristalização de um rico imaginário pregresso, e não simplesmente a articulação casual entre duas divindades quaisquer por artefatos característicos antonomásticos. Partindo dessa hipótese, analisamos instâncias do emprego privilegiado desta metáfora nas manifestações poéticas atreladas a dois contextos marcadamente dionisíacos, a saber, o simpósio e a festa: ambos estão ligados ao consumo de vinho, e ambos são possibilitados pela ausência de guerra. Assim sendo, na primeira seção do artigo, investigamos a contraposição entre vinho e guerra na elegia arcaica metasimpótica. Na segunda, nos interessa o vinho como símbolo de trégua militar no drama ático apresentado nas festividades dionisíacas, sobretudo na comédia aristofânica.

PALAVRAS-CHAVE: Aristóteles. Metáfora. Vinho. Guerra. Poesia elegíaca. Drama ático.

ABSTRACT

This paper aims to investigate the hypothesis that the image used by Aristotle in *Poetics*, XXI.1457b16-22, as an example of metaphor by analogy – that the cup (*phialē*) is in relation to Dionysus as the shield (*aspis*) is to Ares, – is, in fact, the crystallization of a preceding rich system of images, and not simply a casual articulation between any two divinities by antonomastic characteristic artifacts. By following this hypothesis, we analyze instances of the privileged employment of this metaphor in poetic manifestations linked to two markedly Dionysian contexts, namely, the symposium and the festival: both are linked to the consumption of wine, and both are made possible by the absence of war. Therefore, in the first section of this paper, we investigate the opposition between wine and war in Archaic metasymphotic elegy. In the second, we are interested in wine as a symbol of military truce in the Attic drama presented in Dionysian festivities, especially in Aristophanic comedy.

KEYWORDS: Aristotle. Metaphor. Wine. War. Elegiac poetry. Attic drama.

Introdução

Causa estranheza que Aristóteles, ao tematizar a dramaturgia trágica na *Poética*, ignore o seu aspecto sagrado. Sabe-se que, em Atenas, o teatro era uma instituição de grande importância religiosa, além de política. Em meio a esse silêncio, há uma ausência particularmente sentida nas páginas do texto: trata-se, claro, de Dioniso, patrono do tea-

*Professor substituto no Departamento de Filosofia (UnB). E-mail: felipegall@outlook.com.

**Doutoranda em História da Filosofia Antiga (PUC-Rio). E-mail: juliaznovaes@gmail.com.

Recebido em 29/04/2023

Aprovado em 25/06/2023

tro – este que é, em si mesmo, um culto erigido a esse deus. Há uma única pista no texto aristotélico de tal conexão primordial: ele identifica a origem da tragédia e da comédia nos ditirambos e nos cantos fálicos (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449a 9-12), respectivamente, manifestações artísticas que sabemos por outras fontes serem ligadas a Dioniso.

Contra o que se poderia esperar, a única referência explícita a Dioniso é feita sem alusão à tragédia ou mesmo ao teatro em geral, e sim meramente como parte da exemplificação do que seria analogia, um tipo de metáfora, como discutida no capítulo XXI da obra:

Digo que há analogia quando o segundo termo está para o primeiro assim como o quarto está para o terceiro, pois o poeta poderá empregar, em vez do segundo, o quarto, ou, em vez do quarto, o segundo; e algumas vezes os poetas acrescentam o termo que se refere àquele que foi substituído. Como, por exemplo, **quando digo que a taça (φιάλη) está para Dioniso assim como o escudo (ἀσπίς) está para Ares, e então se dirá: a taça, escudo de Dioniso; e o escudo, taça de Ares.** [...] Há outro modo de fazer uso desse tipo de metáfora, que consiste em atribuir a alguma coisa um nome que lhe é estrangeiro, privando esse nome de uma de suas qualidades próprias, como se alguém chamasse o escudo não de taça de Ares, mas de taça sem vinho (ARISTÓTELES, *Poética*, 1457b16-22, 30-33, grifo nosso)¹.

Poderia parecer que Aristóteles está preocupado somente com a relação em si, como se os termos relacionados pudessem ser substituídos por variáveis, como letras, sem problema algum; de fato, ele faz exatamente isso nos *Analíticos Anteriores* quando quer exemplificar a validade de um silogismo para além da sua verdade material, isto é, preocupando-se apenas com a forma estrutural do argumento. No entanto, tal como a *Retórica*, a *Poética* é uma obra cuja dicção se caracteriza pela abundância de exemplos poéticos – sejam eles citações reconhecidas contemporaneamente ou não –, dado que versa sobre temas concretos; para ambas, é interessante dispor de imagens. O que propomos aqui, justamente, é nos debruçarmos sobre as camadas da verdade material deste exemplo, para além da sua forma.

Tomada isoladamente, haveria duas formas de justificar a escolha do conteúdo da metáfora. À primeira vista, o leitor contemporâneo poderia pensar na associação simbólica imediata dos objetos característicos daqueles deuses: a taça representa o vinho, que é domínio de Dioniso; e o escudo, a guerra, domínio de Ares. Eles desempenham a mesma função, ou seja, representam por antonomásia aspectos da vida humana presidiados por deuses diferentes. Porém, se fosse apenas este o caso, Aristóteles poderia ter escolhido outros deuses, e poderíamos ler ali, a título de exemplo, que o raio está para Zeus como o grão está para Deméter.

1. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίστε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὃ ἔστι. λέγω δὲ οἶον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. [...] ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἶον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ' ἄοινον. Tradução de Paulo Pinheiro, ARISTÓTELES, 2015.a.

Já uma segunda interpretação, mais tradicional e erudita, na medida em que recorre aos conhecimentos da história e da arqueologia, sugere que a verdade material assenta propriamente no formato espelhado dos objetos mencionados. O *phialē*, um tipo de taça usado privilegiadamente em rituais de libação (*spondē*), tinha a borda ampla e achatada; enquanto o termo *aspis* designa especificamente um tipo de escudo circular (LSJ, 1996, p. 1930). Nesse sentido, a relação seria similar àquela do arco e da lira, tratando-se de uma mesma forma que, em distintas disposições no espaço e a depender da perspectiva, possibilita diversos usos. Com efeito, Aristóteles usa esses exemplos associadamente na *Retórica* (1412b36-1413a1): “o escudo, dizíamos, é o cálice [a taça] de Ares; o arco é a fórminx sem cordas”². No caso da forma desta taça e deste escudo específicos, o lado côncavo serve como recipiente de líquidos, ao passo que o lado convexo atua como carapaça protetora.

Não nos parece adequado, entretanto, reduzir a verdade material da metáfora a isto. Seria apropriado lembrar que também o arco e a lira representam deuses, quais sejam, Ártemis e Apolo, que presidem a caça e a música respectivamente. A relação de espelhamento ou complementaridade entre Dioniso e Ares não é tão imediata quanto a dos gêmeos de Zeus e Leto, ainda que sejam irmãos filhos do mesmo pai e de mães diferentes. Essa relação, contudo, existe, e não parece ser casual.

Para que possamos melhor evidenciar esta afirmação, é importante retornar ao contexto de emprego da metáfora por Aristóteles. No capítulo XXI da *Poética*, ela aparece na mesma função que citações de Homero (1457b10, cf. *Odisseia*, I.185, XXIV.308) e de Empédocles (1457b22-25, cf. fr. 138, 143 DK), que similarmente exemplificam os outros tipos de metáfora elencados pelo filósofo. Levando em conta esta estrutura explicativa, ao que parece, tanto na *Poética* quanto na *Retórica*, Aristóteles poderia estar citando o poeta ditirâmico Timóteo de Mileto, expoente da controversa “música nova”³. O fragmento 797 PMG chega até nós citado por Ateneu, via Antífanos (fr. 110 PCG), um autor da Comédia Média – uma citação de citação:

Não se erraria ao chamar o copo dele [sc. Nestor] de “taça de Ares”, segundo o *Caineu* de Antífanos, onde é dito desse modo:
“Dê já a taça [i. e., o escudo] de Ares,
como diz Timóteo, e a seta raspada”.
(ATENEU, *Deipnosophistae*, XI.433c)⁴.

2. “ἡ ἀσπίς”, φαμέν, “ἔστι φιάλη Ἄρεως”, καὶ “<τὸ> τόξον φόρμιγγι ἄχορδος”. Tradução de Júnior, Alberto e Pena, ARISTÓTELES, 2005.

3. Note-se, contudo, que Aristóteles cita Timóteo nominalmente em passagem anterior da *Poética* (1448a15), assim como na *Metafísica* (993b1515). “Música nova” é a denominação que a filologia moderna deu ao grupo heterogêneo de poetas que, no Período Clássico Tardio, introduziu uma série de inovações tonais, instrumentais e formais na música grega, sobretudo em ditirambos, *nomoi* e nas partes líricas da dramaturgia. Dentre eles, contam-se Agatão e Eurípides. Cf. LEVEN, 2014, esp. capítulo 2.

4. οὐκ ἂν ἀμάρτοι δέ τις καὶ τὸ ποτήριον αὐτοῦ λέγων φιάλην Ἄρεως κατὰ τὸν Ἀντιφάνου Καινέα, ἐν ᾧ λέγεται οὕτως· εἶτ' ἤδη δὸς φιάλην [τὸ ὄπλον] Ἄρεως, / κατὰ Τιμόθεον, ξυστόν τε βέλος. Tradução nossa. As palavras entre colchetes são observação filológica presente na edição PMG. Optamos traduzir “ξυστόν” por “raspada”, tentando aludir ao que possivelmente pede o contexto cômico.

Não é possível afirmar que Aristóteles esteja citando Timóteo especificamente. Ateneu (*Deipnosophistae*, XI.502b) atribui a mesma fórmula “φιάλην Ἀρεως” a Anaxândrides (fr. 82 PCG), outro poeta da Comédia Média, o que é considerado um erro em certas edições, mas poderia significar, simplesmente, que a metáfora era comum – e é isto que queremos demonstrar.

Sugerimos que, com esse exemplo, o filósofo faz referência a um lugar-comum poético muito mais antigo. De acordo com este *tópos*, a taça e o escudo, ou, de modo mais amplo, os vários recipientes de vinho e as armas, servem como símbolos frequentemente opostos para a paz e a guerra – por um lado, o momento da festa dionisíaca e da união; por outro, o momento da luta e da separação. O restante deste artigo se dedica a elencar alguns exemplos significativos desta oposição. A primeira seção abaixo trata da relação entre vinho e guerra na poesia elegíaca, dado que esta seria “o gênero simpótico mais tradicional” (RAGUSA; BRUNHARA, 2021, p. 19). Centrado no ritual do vinho, o simpósio seria, como o teatro, uma das instituições dionisíacas da *pólis*. Na segunda seção, analisaremos o emprego da oposição no drama ático, que era representado no seio das festividades dedicadas ao deus. O caso paradigmático é Aristófanes, especialmente naquelas que são conhecidas como suas “comédias de paz”: *Acarñenses*, *Paz* e *Lisístrata*. Nestas, o poeta cômico retrata a cessação da guerra como condição de possibilidade para a festa dionisíaca.

I. O simpósio: a contraposição entre vinho e guerra na elegia arcaica metasimpótica

Em Homero, os momentos próprios de guerrear, de um lado, e de comer e beber, de outro, são separados por dia e noite. Ainda assim, não parece haver uma incompatibilidade entre essas atividades: ao passo que Nestor se entretém a beber enquanto a batalha ocorre fora de sua tenda (*Ilíada*, XIV.1), sabe-se também que os aedos e rapsodos entretêm os comensais com cantos sobre a guerra. A poesia do Período Arcaico, que bebe desta fonte épica, não teria sido diferente no que diz respeito a isto, pelo menos a princípio. Como afirma Murray (1991, p. 96), a elegia, tendo se tornado um dos principais gêneros poéticos performados no simpósio arcaico, tinha a guerra como um de seus maiores temas, sobretudo em tom exortativo (cf. Calino, fr. 1 W; Tirteu, fr. 10 W)⁵.

Similar compatibilidade é o que se pareceria ver também no seguinte dístico elegíaco de Arquíloco de Paros (680-640 a.C.):

5. Cf. SCHMITT PANTEL, 1997, p. 25 sobre inclusão do *sympósion* na representação iconográfica de atividades guerreiras.

Na lança, meu sovado pão de cevada; na lança, o vinho
ismárico; bebo-o na lança, reclinado.
(ARQUÍLOCO, fr. 2 W)⁶.

Todavia, como apontam Ragusa & Brunhara (2021, p. 71), seria possível entrever antes um tom sério-cômico (*spoudaiogeloion*) no fragmento, que se distancia da exortação marcial. O poeta, aqui um soldado, evoca a lança não tanto quanto o “emblema da coragem e valores heroicos” (CORRÊA, 2009, p. 103 *apud* RAGUSA; BRUNHARA, 2021, p. 69), mas como um objeto indesejável e do qual ele não pode se livrar, dado que os tempos não são de paz (RAGUSA; BRUNHARA, 2021, p. 69). A imagem que se forma é a de um homem tão bêbado que precisa se apoiar na lança para não cair – reclinado, *keklimenos*, como se faz na *klinē* em um simpósio, mas seguramente sem tanto conforto ou preocupação. Assim, antes de um elogio soldadesco, este fragmento arquiloqueio seria uma exortação à bebida (cf. ARQUÍLOCO, fr. 4 W), tal como a encontramos em muitos poemas de temática metasimpótica.

A partir do século VI a.C., percebe-se que passam a se opor fortemente no discurso metasimpótico “simpósio e guerra” (DE MARTINO; VOX, 1996, p. 923 *apud* RAGUSA; BRUNHARA, 2021, p. 212)⁷. O simpósio grego, com suas normas que visavam à criação e manutenção de condições de sociabilidade entre membros da aristocracia, também buscava honrar a Dioniso como presenteador do vinho – de modo semelhante ao teatro e todo outro aspecto da vida grega antiga, ele combinava funções sócio-políticas e religiosas. São muitos os fragmentos metasimpóticos, não necessariamente elegíacos, que elogiam o vinho enquanto agente do esquecimento das dores e remédio dos males (cf. ALCEU, frs. 335 e 346; *Theognidea*, vv. 1.883-4), e também os que assumem um tom normativo acerca da bebedeira, com a pretensão de evitar justamente comportamentos excessivos que tendam à “sem-vergonhice” ou à violência (cf. *Theognidea*, 1.479-485; ÊUBULO, fr. 93 PCG).

Nesse sentido, não surpreende encontrar versos que caracterizem as temáticas da guerra e da *stasis* como impróprias ao ambiente do simpósio, sendo ele próprio um microcosmo das relações aristocráticas na *pólis*, e para as quais serve de exemplo pedagógico. No *corpus* da *Theognidea*⁸, marcado fortemente pela moral aristocrática e pelo tom prescritivo metasimpótico, destacamos dois exemplos eloquentes:

6. ἐν δορὶ μὲν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δὲ οἶνος / Ἰσμαρικὸς· πίνω δὲ ἐν δορὶ κεκλιμένος. Tradução de RAGUSA; BRUNHARA, 2021.

7. Cf. também Sólon fr. 4.10 W. Isto não se restringe ao gênero elegíaco: cf. Píndaro, Ode Nemeia 9.46-7.

8. De difícil datação, graças ao seu caráter heterogêneo, reunindo versos de autores anteriores e posteriores ao próprio Teógnis (c. 600 a.C.).

[...] Quanto a vós, ficando **junto à taça [krater]**, conversai convenientemente, **afastando**, por muito tempo, as **discórdias** uns dos outros, falando para o público, tanto para um quanto para todos; assim, o banquete não perderá a **graça (οὐκ ἄχαρι)**.
(*Theognidea*, l.492-6)⁹.

[...] quanto a nós, depois de oferecermos libações aos deuses, **bebamos, proferindo coisas agradáveis (χαρίεντα) no meio de uns e de outros, sem temermos a guerra do Medos**.
(*Theognidea*, l.762-764)¹⁰.

Em ambos os fragmentos, encontram-se justapostas tanto exortações à bebida quanto pedidos que assuntos *desagradáveis* – sem *kháris* – sejam evitados na conversa. Nesse tipo de elegia, a discórdia e a guerra não são compatíveis com o momento simposial, dedicado ao beber moderado.

Similarmente prescritivo é o fragmento 1 W (= B1 DK) de Xenófanes, que nos dá o procedimento ritual do simpósio (cf. ARISTÓFANES, *Vespas*, 1210-17; PLATÃO, *Banquete*, 177a). Na primeira parte (vv. 1-12), são pintados com vivacidade os apelos prazerosos aos sentidos, sobretudo os mais sensuais do olfato e do gosto, característicos do “espetáculo” do simpósio (cf. ROSSI, 2020). A segunda parte estabelece a medida para a bebida e para o discurso, as duas principais atividades simposiais:

Pois agora, sim! Limpos, o chão, e as mãos de todos,
e as **taças (κύλικες)**: um cinge-nos trançadas coroas,
e outro estende-nos olente perfume num prato:
a cratera está repleta de alegria (ἔυφροσύνης).
Pronto outro vinho, melífluo nas jarras,
cheirando a flores, que afirma jamais acabar;
no meio, propaga-se sacro perfume de incenso;
é fresca a água, e doce, e pura.
Ao lado, pães dourados, majestosa mesa
cheia de queijos, de mel pingue;
o altar no meio está todo coberto de flores;
canto-dança e festa envolvem a casa.
Devem primeiro hinear ao deus os homens alegres,
com auspiciosos mitos e puras palavras
após **libar (σπεισάντας)** e rogar pelo poder de fazer o justo,
sem desmedida (isto, em verdade, é preferível);
deve-se beber o quanto possível para voltares
para casa sem guia, a menos que muito idoso,

9. ὅμεις δ' εὖ μυθεῖσθε παρὰ κρητῆρι μένοντες, / ἀλλήλων ἔριδος δὴν ἀπερυκόμενοι, / εἰς τὸ μέσον φωνεῦντες ὁμῶς ἐνὶ καὶ συνάπασιν· / χοῦτως συμπόσιον γίνεται οὐκ ἄχαρι. Tradução de ONELLEY, 2009. O trecho é extraído de uma elegia mais longa, preocupada com as normas de moderação do consumo de vinho, e que é atribuída a Eveno de Paros.

10. ἡμεῖς δὲ σπονδὰς θεοῖσιν ἀρεσσάμενοι / πίνωμεν, χαρίεντα μετὰ ἀλλήλοισι λέγοντες, / μηδὲν τὸν Μῆδων δειδιότες πόλεμον. Tradução de ONELLEY, 2009.

e louvar aquele homem que, ao beber, revela nobres palavras,
para que haja memória e esforço pela virtude,
sem relatar combates de Titãs, de Gigantes,
de Centauros, ficções dos antigos,
ou ardentes sedições; nelas não há nada de útil:
deve-se ter dos deuses sempre a boa providência.
(XENÓFANES, fr. 1 W)¹¹.

Exceder-se no vinho, transgredir o limite, poderia levar o simposiasta a falar não apenas daquilo que destoa da atmosfera agradável e alegre (*euphrosyne*), como também dizer algo inútil, ou seja, politicamente indesejável (cf. XENÓFANES, fr. 3 W) e inafeito aos deuses.

Além do aristocrático pseudo-Teógnis e do piedoso Xenófanes, a proscrição do tema da guerra é feita de modo enfático e exemplar por Anacreonte. O poeta, cujo período de atividade já se aproxima do fim do Período Arcaico, recomenda, por oposição à guerra, temas eróticos:

Não amo quem, junto à plena cratera vinhobebendo,
de discórdias e da guerra lacrimosa fala,
mas quem, os esplêndidos dons das Musas e de Afrodite
misturando, se recorda da amável alegria (εὐφροσύνης).
(ANACREONTE, fr. eleg. 2 W)¹².

Em consonância a outros versos metasimpóticos do poeta (cf. fr. 356 PMG), a elegia em questão atenta ao tipo de mistura que deve ser feita, ou seja, ao modo adequado de beber vinho. Sabe-se que os gregos bebiam o vinho misturado à água, e o *krater* que figura no primeiro verso é justamente o recipiente no qual essa mistura (*krasis*) era feita. Tomada amplamente, é comum encontrar na tradição poética grega o discurso caracterizado como uma espécie de fluxo e, no contexto simposial, que ele seja justaposto (cf. *Theognidea*, l.1046-7; ALEXIS, fr. 9.8-12 PCG) ou mesmo tenha suas características e funções confundidas com as do vinho (cf. PÍNDARO, *Ode Olímpica* 6.91 e *Ode Ístmica* 6.1-3; DIONÍSIO CALCO, fr. 1 e 4 W; FILÓXENO DE CITERA, fr. 831 PMG).

11. νῦν γὰρ δὴ ζάπεδον καθαρὸν καὶ χεῖρες ἀπάντων / καὶ κύλικες· πλεκτοὺς δ' ἀμφιτιθεῖ στεφάνους, / ἄλλος δ' εὐῶδες μύρον ἐν φιάλῃ παρατείνει· / κρητῆρ δ' ἔστηκεν μεστός εὐφροσύνης· / ἄλλος δ' οἶνος ἐτοῖμος, ὃς οὐποτέ φησι προδώσειν, / μείλιχος ἐν κεράμοις, ἄνθεος ὀζόμενος· / ἐν δὲ μέσοις ἀγνήν ὁδμήν λιβανωτὸς ἴησιν, / ψυχρὸν δ' ἐστὶν ὕδωρ καὶ γλυκὺ καὶ καθαρὸν· / παρκέεται δ' ἄρτοι ξανθοὶ γεραρῆ τε τράπεζα / τυροῦ καὶ μέλιτος πίονος ἀχθομένη· / βωμὸς δ' ἄνθεσιν ἂν τὸ μέσον πάντη πεπύκασται, / μολπή δ' ἀμφὶς ἔχει δώματα καὶ θαλίη. / χρῆ δὲ πρῶτον μὲν θεὸν ὑμνεῖν εὐφρονας ἄνδρας / εὐφήμοις μύθοις καὶ καθαροῖσι λόγοις, / σπείσαντάς τε καὶ εὐξαμένους τὰ δίκαια δύνασθαι / πρήσσειν· ταῦτα γὰρ ὦν ἐστι προχειρότερον, / οὐχ ὕβρεις· πίνειν δ' ὁπόσον κεν ἔχω ἀφίκοιο / οἴκαδ' ἄνευ προπόλου μὴ πάνυ γηραλέος. / ἀνδρῶν δ' αἰνεῖν τοῦτον ὃς ἐσθλὰ πῶν ἀναφαίνει, / ὡς ἦι μνημοσύνη καὶ τόνος ἀμφ' ἀρετῆς, / οὐ τι μάχας διέπειν Τιτῆνων οὐδὲ Γυγάντων / οὐδὲ <> Κενταύρων, πλάσμα<τα> τῶν προτέρων, / ἢ στάσιος σφεδανὰς· τοῖς οὐδὲν χρηστὸν ἔνεστιν· / θ<εῶν> <δὲ> προμηθεῖν αἰὲν ἔχειν ἀγαθὴν. Tradução de RAGUSA; BRUNHARA, 2021.

12. οὐ φιλέω>, ὃς κρητῆρι παρὰ πλέωι οἰνοποτάζων / νεῖκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει, / ἄλλ' ὅστις Μουσ<έω>ν τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης / συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκειται εὐφροσύνης. Tradução RAGUSA; BRUNHARA, 2021.

Com efeito, todos os exemplos analisados propõem uma adequação entre o que deve ser bebido e o que deve ser falado. Também o *lógos* deve ser temperado de coisas agradáveis: para Anacreonte, especificamente, aquelas relativas à *mousiké* e ao amor, mas também, como visto anteriormente, à graça e à *euphrosyne* – todos compatíveis a Dioniso, que em suas festas promove a paz e a mescla dos povos.

II. A festa: o vinho como símbolo de trégua militar no drama ático

Como afirmado anteriormente, o *phialē* da formulação metafórica à qual Aristóteles faz referência era o objeto privilegiado para a realização de libações, *spondai*. Esta oferta aos deuses de vinho puro derramado ao solo era parte de diversos rituais, dentre eles o simpósio (cf. PLATÃO, *Banquete*, 176a2, 223c5) – como visto na seção anterior – e, mais significativamente aos nossos propósitos de análise seguintes, também pactos políticos e militares, como tréguas (cf. HOMERO, *Ilíada*, III.295 *et seq.*; cf. IV.158). Com efeito, a palavra *spondē* se torna sinônima a “trégua” no período clássico (cf. TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, I.35.1), transitando entre o domínio político e o religioso.

É o que se vê, por exemplo, em *Bacantes*, de Eurípides. O deus Dioniso decide punir Penteu, o rei de Tebas, por sua atitude ímpia, assim resumida no início da peça: “ele **combate** (θεομαχεῖ) deus em mim e repele-me / de **libações** (σπονδῶν) e não menciona em preces” (vv. 45-46)¹³. Como argumenta Zerhoch (2020, p. 66), Eurípides utiliza o vocabulário da guerra para sublinhar o poder militar que Penteu detém enquanto governante, recusando com os imprudentes tebanos o deus do vinho como “aliado” de combate (σύμμαχον, v. 1343). Percebe-se que a guerra é entendida como separação, a não inclusão de Dioniso nas cerimônias religiosas da cidade, simbolizadas pela libação – esta que pode ser entendida como um convite ao deus para com-beber (*sym-posion*) em harmonia. É evidente que, nesta peça de dissolução da fronteira entre opostos, o trágico nos apresenta o lado violento do deus, que “tem alguma participação em Ares” (v. 302)¹⁴.

Por outro lado, em *Fenícias*, podemos ver a fluidez com que a manipulação poética de Eurípides trata esses símbolos, na medida em que, novamente em Tebas, o coro exclama:

13. ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο / ὠθεῖ μ' ἐν εὐχαίς τ' οὐδαμοῦ μνειῖαν ἔχει. Tradução de Jaa Torrano, EURÍPIDES, 2018.

14. Ἀρεῶς τε μοῖραν μεταλαβῶν ἔχει τινά. Tradução de Jaa Torrano, EURÍPIDES, 2018.

Ó Ares doloroso, por que **posseço de sangue
e de morte és dísono das festas de Brômio?**

Nas coroas de belos coros da hora juvenil,
não soltas cachos, nem ao sopro da flauta
danças a Musa, com que Graças fazem coro,
mas **com armas** inspiras a tropa argiva
ao sangue em Tebas...

(EURÍPIDES, *Fenícias*, vv. 784-789)¹⁵.

Todavia, é especialmente na Comédia Antiga de Aristófanes¹⁶ que se observa, de modo mais contundente, não apenas a oposição entre o vinho, como símbolo de paz, e a guerra, como também o jogo entre os significados de *spondē* como trégua e libação. São três as peças em que “a restauração da paz é articulada através da restauração do deleite simpótico”¹⁷ (BOWIE, 1997, p. 12): *Acarnenses*, *Paz* e *Lisístrata*. As três, assim como a maior parte da produção artística do poeta, foram realizadas durante o período da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), conflito que foi particularmente danoso para o mundo e o espírito da comédia. A estratégia de Péricles de refugiar a população agrária no interior das muralhas de Atenas resultou no abandono das plantações, que foram arrasadas pelos inimigos (cf. TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, II.19-21) – isto, por consequência, prejudicou a vindima e impediu a celebração de algumas festividades dionisíacas. Estas acompanhavam o ciclo agrário da produção de vinho, e envolviam uma série de atividades em torno do seu consumo (cf. PICKARD-CAMBRIDGE, 1968).

Como se isso não bastasse para se compreender o porquê de Aristófanes frequentemente advogar pela paz em suas peças, o gênero cômico foi especialmente prejudicado: sendo visto como menos importante do que a tragédia, durante o período da guerra o número de poetas cômicos participantes foi reduzido de cinco para três, de modo a economizar gastos e reduzir o número de dias da festa (PICKARD-CAMBRIDGE, 1968, p. 83).

Acarnenses, a mais antiga comédia supérstite de Aristófanes, tematiza de modo privilegiado a oposição entre Dioniso e Ares, a taça e o escudo. Representada em 425 a. C. nas Leneias¹⁸, a peça começa com o protagonista Diceópolis, um trabalhador rural

15. {Χο.} ὦ πολύμοχθος Ἄρης, τί ποθ' αἵματι / καὶ θανάτῳ κατέχη Βρομίου παράμουςος ἑορταῖς; / οὐκ ἐπὶ καλλιχόροις στεφάνοισι νεάνιδος ὄρας / βόστρυχον ἀμπετάσας λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπηι / μοῦσαν ἐν αἷ Χάριτες χοροποιοί, / ἀλλὰ σὺν ὀπλοφόροις στρατὸν Ἀργείων ἔπιπνεύσας / αἵματι Θήβας †. Tradução de Jaa Torrano. Brômio é uma das denominações de Dioniso, uma vez que faz referência ao raio e ao som do trovão, associados com seu nascimento.

16. E isso não só pelo fato de Aristófanes ter sido o único comediógrafo desse período a ter nos legado algumas peças completas: ao que se sabe, mesmo entre seus contemporâneos ele parece ter superado seus rivais no interesse por esse tema. Cf. NEWIGER, 1980, p. 236, n. 26.

17. “The restoration of peace is articulated through the restoration of sympotic enjoyment.” Tradução nossa.

18. Festival dramático que ocorria no inverno para uma audiência composta apenas por atenienses.

frustrado com a sua incapacidade de persuadir seus concidadãos na assembleia de que o melhor e mais justo a se fazer para a *pólis* – donde seu nome *dikaïos + pólis*, “Justinópolis”¹⁹ – é dar um fim à guerra:

Diceópolis: Prítanes, é um ultraje à assembleia prender assim um homem empenhado, no nosso próprio interesse, em **fazer tréguas (σπονδάς) e pendurar os escudos (ἀσπίδας)**. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 56-58)²⁰.

O homem que Diceópolis defende na citação é um certo Anfíteo, o qual ele envia como emissário aos espartanos para negociar uma paz privada apenas para si mesmo e sua família, diante da recusa dos outros cidadãos. Já no final da assembleia, Anfíteo retorna com três propostas de “trégua” (*spondai*), representadas por vinhos *vintages* de cinco, dez e trinta anos, os quais Diceópolis deve degustar para escolher (vv. 179-202): “Toma e prova” (Γεῦσαι λαβών, v. 188), diz Anfíteo, onde se esperaria “toma e lê” (GARCIA-SOLER, 2003, p. 386). Diceópolis escolhe a trégua de trinta, que “cheira a ambrosia e néctar” (v. 196), sendo o vinho velho e doce o favorito dos atenienses (cf. ARISTÓFANES, fr. 688 PCG). Como afirma García-Soler (2003, p. 386), para além da transferência metafórica do nome *spondē* de libação a trégua, Aristófanes transforma “um conceito em um objeto material, de tal maneira que o vinho da libação se converte aqui na verdadeira substância da paz”²¹.

Os acarnenses, isto é, os habitantes do *demos* de Acarnas, que compõem o coro que dá nome à peça, tentam apedrejar Anfíteo, sendo contrários à paz com Esparta. Sua reação violenta é por eles justificada pelo fato, precisamente, de terem perdido todas as suas vinhas por causa da guerra, assim como, sendo do *demos* mais populoso de Atenas na época, foram os que mais cederam soldados – ou seja, eles querem vingança contra os espartanos. Diceópolis tentará defender sua escolha pela trégua mostrando ao coro as vantagens da paz, contrastando os horrores da guerra com as alegrias dionisíacas da festa: abundância de vinho, comida e sexo.

Assim, a primeira coisa que Diceópolis faz quando firma sua trégua é celebrar as Dionísias Rurais, uma festa da vindima que solenizava o vinho e seu cultivo – bem como a fertilidade em geral –, e que, por óbvio, havia cessado de se festejar por conta da guerra. A representação desse festejo no palco cômico é a única informação definitiva de que dispomos acerca da procissão que ocorria nessa festa (PICKARD-CAMBRIDGE, 1968, p. 43):

19. Como na tradução de POMPEU, 2014.

20. Ἴνδρες πρυτάνεις, ἀδικεῖτε τὴν ἐκκλησίαν / τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμῖν ἤθελεν / σπονδάς ποιεῖσθαι καὶ κρεμάσαι τὰς ἀσπίδας. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, ARISTÓFANES, 1988.

21. “un concepto en un objeto material, de tal manera que el vino de la libación se convierte aquí en la verdadera sustancia de la paz”. Tradução nossa. A libação-trégua. também aparece em *Cavaleiros*, v. 1332, e *Vespas*, v. 864.

Diceópolis: Pronto, está bem assim. Dioniso, meu senhor, que te seja agradável este cortejo que aqui te trago, e os sacrifícios que faço em tua honra com toda a minha gente. **Que eu possa celebrar, feliz, estas Dionísias rurais, longe das fileiras, e que essas tréguas (σπονδᾶς) que acordei por trinta anos me tragam a felicidade.** Vamos, filha, graciosa como és, vais com graça levar esse cesto, com ar de quem come azedas. Feliz daquele que te levar e te fizer... umas gatinhas, que não te fiquem atrás nuns traquezitos logo pela manhã. Avança, mas muito cuidado, não vá, no meio da multidão, alguém, à socapa, se pôr a roer, pouco a pouco, as tuas jóias, Xântias, vocês dois aí, tratem de me pôr direito esse falo atrás da canéfora. Sou eu que vou cantar, pelo caminho, o hino fálico. E tu, mulher, fica a ver-me do terraço. Vamos lá embora.

Fales, companheiro de Baco, seu conviva, noctívago, adúltero, pederasta, ao fim de seis anos pude agora saudar-te, de regresso à minha terra, com o coração em festa, depois de ter feito umas tréguas (σπονδᾶς) só para mim, **livre de questões, de lutas, e de Lâmacos.** Quanto mais doce não é – ai Fales, Fales! – surpreender, com lenha roubada, uma linda lenhadora, Trata, a escrava de Estrimodoro, de regresso do monte, aferrá-la pela cintura, prendê-la bem, derrubá-la no chão e ... descarocá-la. Ai Fales, Fales, se vieres beber connosco, depois da bebedeira, amanhã de manhã, **hás-de engolir uma boa pratada [golada] em honra da paz. O escudo (ἄσπις), esse vamos pendurá-lo na lareira.** (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 248-278)²².

Encontra-se aqui, novamente, a imagem do pendurar o escudo. Diceópolis sublinha que a celebração é possibilitada por estar “longe das fileiras” do campo de batalha. Por sua vez, a “Guerra”, em outro trecho da peça, é caracterizada pelo coro como um convidado mal-educado no banquete (vv. 981-983), que excede o limite na bebedeira, entra em brigas e derruba o vinho – o que parece espelhar a situação real da Ática rural, que teve suas as videiras arrancadas, “derramadas” ao chão (GARCÍA-SOLER, 2003, p. 384).

Na passagem, Diceópolis também se diz estar agora livre de Lâmaco. Este é o general ateniense que faz o papel de representante da guerra, em contraposição a Diceópolis, que representa a trégua, a paz e a festa. Com efeito, os personagens encarnam os símbolos opostos da taça e do escudo: Diceópolis se torna o dono da paz, e alguns personagens, vendo os benefícios da trégua, a ele pedem que compartilhe um gole ou um copo de paz (cf. vv. 1033-34, 1051-53; cf. v. 278), esta totalmente identificada ao vi-

22. κεχαρισμένως σοι τήνδε τήν πομπήν ἐμέ/ πέμπαντα καὶ θύσαντα μετὰ τῶν οἰκετῶν/ ἀγαγεῖν τυχηρῶς τὰ κατ' ἀγρούς Διονύσια./ στρατιᾶς ἀπαλλαχθέντα, τὰς σπονδᾶς δέ μοι/ καλῶς ξυνενεγκεῖν τὰς τριακοντούτιδας./ Ἄγ', ὦ θύγατερ, ὅπως τὸ κανοῦν καλὴ καλῶς/ οἴσεις βλέπουσα θυμβροφάγον. Ἦς μακάριος/ ὅστις σ' ὀπίσει κάκποῖσεται γαλᾶς/ σοῦ μηδὲν ἤττους βδεῖν, ἐπειδὴν ὀρθρος ἦ./ Πρόβαινε, κὰν τῷχλω φυλάττεσθαι σφόδρα/ μή τις λαθῶν σου περιτράγῃ τὰ χρυσία./ Ω Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθρὸς ἐκτέος/ ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου/ ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν/ σὺ δ', ὦ γύναι, θεῶ μ' ἀπὸ τοῦ τέγουσ. Πρόβα./ Φαλῆς, ἐτάϊρε Βακχίου,/ ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ,/ παιδεραστά,/ ἔκτω σ' ἔπει προσεῖπον εἰς/ τὸν δῆμον ἐλθῶν ἄσμενος,/ σπονδᾶς ποησάμενος ἑμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν/ καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς./ Πολλῶ γὰρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,/ κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον,/ τήν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως,/ μέσην λαβόντ', ἄρανα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι./ Φαλῆς Φαλῆς, ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίης, ἐκ κραιπάλης/ ἔωθεν εἰρήνης ροφήσεις τρύβλιον/ ἢ δ' ἄσπις ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, ARISTÓFANES, 1988.

nho, como já afirmado. Lâmaco, por sua vez, é identificado pelo seu principal elemento cênico, um escudo decorado com o rosto da Górgona (cf. esp. vv. 572-4, 592, 964, 1122-25). É paradigmático que, na sua primeira interação, Diceópolis peça a Lâmaco que deite seu escudo no chão com a carranca virada para baixo, para que o protagonista use o lado côncavo como recipiente para o seu vômito (vv. 585-6). Para Diceópolis, se não está pendurado sobre a lareira, o escudo só pode servir a fins dionisíacos (cf. também v. 368).

A oposição entre os dois personagens atinge seu ápice dramático na esticomitia (vv. 1090-1142), em que cada um nomeia alternadamente um objeto necessário aos preparativos urgentes de seus respectivos destinos – um, o banquete; o outro, a batalha:

Lâmaco: Traz cá a minha couraça de guerra, rapaz.

Diceópolis: Tira-me daí a minha couraça, rapaz, o cõngio [i.e., um jarro].

L: É com ela que vou me couraçar contra os inimigos (πολεμίους).

D: É com ela que vou me couraçar²³ contra os convivas (συμπότας).

(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, vv. 1132-35)²⁴.

Ao fim da peça, Diceópolis e Lâmaco retornam à cena representando, paralelamente, o destino de dois modos de vida opostos em competição (PÜTZ, 2003, p. 9). Diceópolis retorna bêbado, tendo vencido uma competição de bebedeira, amparado por duas cortesãs; ao passo que Lâmaco, ferido, sofre e geme, sendo amparado por soldados. Aristófanes deixa claro, do ponto de vista da comédia, a vitória do vinho e da paz sobre a guerra.

Similarmente a *Acarnenses*, a comédia *Paz* também põe em cena um *agroikos*, isto é, um personagem rural, que busca restabelecer a paz: Trigeu – cujo nome é derivado de τρύγη, vindima, sendo τρύξ a borra do vinho. A peça foi encenada em 421 a.C. nas Grandes Dionísias, logo após a morte do demagogo Cléon, muito censurado por Aristófanes, e que possibilitou a chamada “Paz de Nícias”, trégua que durou pouco mais que um décimo dos cinquenta anos previstos.

A cena começa com o protagonista, montado em um escaravelho, voando ao Olimpo para saber porque a Hélade é castigada com a guerra. Ele descobre que a própria Guerra personificada agora senta no trono de Zeus e mantém a deusa Paz como prisioneira. Trigeu alista a ajuda do coro de agricultores e do deus Hermes para libertar a deusa, esta que é, ao longo da peça, caracterizada paulatinamente como uma espécie de divindade do vinho: ela é “a maior entre todas as deusas e que mais ama os nossos

23. Note-se que o verbo θωρήσω tem a acepção primeira de “armar-se” (θώραξ, couraça), ou seja, fortificar o corpo, como emprega Lâmaco, mas que figurativamente se aplica ao efeito embriagante do vinho (cf. *Theognidea*, vv. l. 883-4; *Schol. Ar. Ach. 1132, iv 2. 420 Di.*). O termo também é empregado na literatura médica para se referir ao vinho tinto como um tônico fortificante (HIPÓCRATES, *Epidemiae*, II.5.10; cf. *De morbis*, IV.56). (NOVAES, 2023, p. 101, n. 92).

24. {ΛΑ.} Φέρει δεῦρο, παῖ, θώρακα πολεμιστήριον. / {ΔΙ.} Ἐξαίρε, παῖ, θώρακα κάμοι τὸν χοῦ. / {ΛΑ.} Ἐν τῷδε πρὸς τοῦς πολεμίους θωρήξομαι. / {ΔΙ.} Ἐν τῷδε πρὸς τοῦς συμπότας θωρήξομαι. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, ARISTÓFANES, 1988.

vinhedos” (τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην, v. 308), a “Nossa Senhora das Videiras” (Ἦ πότνια βοτρυόδωρε, v. 520), e também a “docemente avinhada paz” (τάνθάδ’ εἰρήνης σαπρᾶς, v. 554)²⁵.

Trigeu anima o coro para esta empreitada afirmando que o fim da guerra trará de volta a possibilidade de rir, viajar, transar, festejar, comer, beber e jogar livremente (vv. 338-345). O canto que preludia a libertação da paz de sua gruta, tal como em *Acarneuses*, opõe a taça e a libação ao escudo como símbolo da guerra:

Zé Parreira (Trigeu): Vamos logo levantar nossas **taças (φιάλην)**, para que possamos colocar as mãos à obra, depois de suplicar aos deuses.

Hermes: **Libação! Libação! (Σπονδή, σπονδή!)** Deseje boa sorte, boa sorte!

ZP: Em nossas libações, suplicamos que o dia de hoje seja para os gregos o começo de muitas coisas boas. E quem, com bom ânimo, ajudar com essas cordas, que nunca mais pegue um **escudo (ἀσπίδα)**. (ARISTÓFANES, *Paz*, vv. 338-345)²⁶.

Para além de Hermes, a rede de deuses associados ao vinho e à festa é expandida durante a preparação do resgate, em que se liba também “às Graças, às Horas, à Afrodite, ao Desejo” (v. 456), mas Ares é explicitamente excluído do ritual (v. 457). Uma vez liberta, Paz avança em cena com suas companheiras de cativo, as deusas *Theoria*, a “Comissária de Festas”²⁷, e *Opora*, a Colheita, com quem Trigeu se casará ao final da peça, firmando definitivamente o pacto da comédia com os tempos de paz. Como afirma Kanavou (2011, p. 100), essas deusas são “representações simbólicas da importância dos festivais pan-helênicos e da safra da natureza, respectivamente, ambas de relevância dionisíaca e a serem desfrutadas apenas em tempos de paz”²⁸.

A abundância por vir é prenunciada pelo retorno dos agricultores ao campo com as suas ferramentas, conclamados por Trigeu:

Zé Parreira (Trigeu): Atenção, meu povo! Os agricultores já podem voltar levando suas ferramentas agrícolas para o campo o mais rápido possível – **sem lanças, nem espadas e dardos**, pois tudo aqui já está repleto da do-

25. Traduções de Greice Drummond, ARISTÓFANES, 2020.a

26. {TP.} Ἄγε δὴ, σὺ ταχέως ὕπεχε τὴν φιάλην, ὅπως / ἔργω <φιαλοῦμεν εὐξάμενοι τοῖσιν θεοῖς. / {EP.} Σπονδή σπονδή· / εὐφήμεῖτε εὐφήμεῖτε. / {TP.} Σπένδοντες εὐχόμεσθα τὴν νῦν ἡμέραν / “Ἐλλήσιν ἄρξαι πᾶσι πολλῶν κάγαθῶν, / χῶστις προθύμως ξυλλάβοι τῶν σχοινίων, / τοῦτον τὸν ἄνδρα μὴ λαβεῖν ποτ’ ἀσπίδα. Tradução de Greice Drummond, ARISTÓFANES, 2020.

27. Tradução de Greice Drummond, ARISTÓFANES, 2020. Segundo Nightingale (2004, pp. 3-4 *apud* GALL, 2021, p. 20), “a θεωρία era uma instituição cívica: seu sentido primordial era o de “ver um espetáculo”. Destarte, sua prática consistia na peregrinação de um indivíduo, o θεωρός, cujo propósito era o de testemunhar certos eventos. Essa viagem ou peregrinação muitas vezes possuía um caráter oficial, político, onde o θεωρός era enviado como um embaixador de uma cidade para participar de algum festival religioso, para consultar um oráculo, ou ainda para participar de jogos, reportando na volta o que havia testemunhado”. É por ter esse caráter de contemplação e supervisão de festividades religiosas que a *Theoria* da peça ganha esse significado.

28. “symbolic representations of the significance of panhellenic festivals and of nature’s harvest, respectively, both of Dionysian relevance and to be enjoyed only at a time of peace.” Tradução nossa.

cemente avinhada paz. Todo mundo pode voltar para o trabalho no campo, depois de entoar um hino de agradecimento aos deuses (ARISTÓFANES, *Paz*, vv. 552-3)²⁹.

Nessa mesma linha, no encaminhamento da conclusão da peça, enquanto se prepara para receber os convidados de sua festa de casamento, Trigeu é interpelado por um vendedor de foices – o instrumento agrícola – e diversos vendedores e fabricantes de armas. O primeiro elogia o restabelecimento da paz, que trouxe de volta os lucros (vv. 1198-1206); os segundos, ao contrário, censuram Trigeu como responsável por ter os levado à falência (vv. 1210-1264). Eles tentam vender as armas ao protagonista, que sugere para elas novos usos cômicos, como, por exemplo, usar uma couraça como penico (vv. 1224-1228). Semelhantemente a Diceópolis, e bem ao estilo da comédia, para Trigeu tais coisas não têm serventia a não ser como receptáculo de fluidos corporais.

Nada relativo à guerra tem lugar neste mundo sob a égide da paz. Durante a celebração das bodas, Trigeu convoca as crianças a cantarem, e um menino, que se descobre por fim ser filho de Lâmaco, é duramente censurado por escolher um canto sobre a guerra (vv. 1269-1304) – viu-se que no simpósio, e muito menos neste, não cabem tais assuntos desagradáveis; ao contrário, preferem-se os temas de abundância e fertilidade, que estão de acordo com o futuro utópico que se inicia com o casamento:

Coro: Todos devem levar de volta, agora mesmo, as ferramentas para o campo depois de terem dançado, feito **libação [σπείσαντας]**, enxotado os políticos safados daqui, suplicado aos deuses que deem riqueza aos gregos e grãos com fartura a nós todos, igualmente, e que possamos produzir muito vinho, e figos para devorar, que nossas mulheres nos deem filhos, e que todos os bens que perdemos possam ser restituídos **e que acabem com as armas de guerra.** (ARISTÓFANES, *Paz*, vv. 1318-28)³⁰.

A terceira e última das chamadas “comédias de paz” listadas é *Lisístrata*, apresentada em 411 a.C., possivelmente nas Leneias. O nome da protagonista epônima parece aludir à sacerdotisa ateniense Lisímaca³¹, provavelmente atuante ainda no ano de apresentação da comédia, e a quem Aristófanes faz referência também em *Paz*, como um dos epítetos da deusa (cf. *Paz*, vv. 991-2). Os nomes são quase sinônimos, tendo em vista que são compostos por *lysis* + *mákhē* e *stratós* – Dissolve-luta e Dissolve-tropa, respectivamente.

29. {TP.} Ἀκούετε λεῶ· τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι/ τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν/ ὡς τάχιστα ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κάκοντίου· ὡς ἅπαντ' ἤδη <στὶ μεστὰ τάνθάδ' εἰρήνης σαπρᾶς./ Ἀλλὰ πᾶς χώρει πρὸς ἔργον εἰς ἀγρὸν παιωνίας. Tradução de Greice Drummond, ARISTÓFANES, 2020.

30. Καὶ τὰ σκεύη πάλιν εἰς τὸν ἀγρὸν νυνὶ χρῆ πάντα κομίζειν / ὀρησαμένους καὶ σπείσαντας καὶ / Ὑπέρβολον ἐξελάσαντας, / κάπευξαμένους τοῖσι θεοῖσιν / διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἕλλησιν, / κριθάς τε ποεῖν ἡμᾶς πολλὰς / πάντας ὁμοίως οἴνον τε πολὺν, / σῦκά τε τρώγειν, / τὰς τε γυναῖκας τίκτειν ἡμῖν, / καὶ τάγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν / συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς, / λῆξαι τ' αἴθωνα σίδηρον. Tradução de Greice Drummond, ARISTÓFANES, 2020.

31. PLÍNIO, *História Natural*, XXXIV, 76: “Lysimachen, quae sacerdos Minervae fuit LXIII annis”, “Lisímaca, que foi sacerdotisa de Minerva por 64 anos”. Tradução nossa.

No início da peça, Lisístrata convoca mulheres de diversas *póleis* gregas que sofrem com a Guerra do Peloponeso para organizar uma greve de sexo que force os homens a cessarem o conflito. A princípio, elas resistem à ideia, já que, no imaginário grego exagerado pela poética cômica de Aristófanes, as mulheres tendem naturalmente à intemperança, sobretudo relativa aos prazeres do sexo e do vinho. É isto que as torna representantes ideais da interdependência entre a festa dionisíaca e a paz que caracteriza a utopia cômica que, nessa peça, assume um caráter eminentemente feminino.

Para firmar este acordo, Lisístrata propõe inicialmente que façam um sacrifício animal, e que usem o lado côncavo de um escudo como recipiente para o fluxo de sangue (cf. *Acarneuses*, v. 585-6). Sua colega, Calonice, no entanto, de modo semelhante a Diceópolis e Trigeu, aponta que o escudo não é o objeto adequado para um ritual de juramento pela paz. Lisístrata logo encontra uma solução:

Dissolvetrota (Lisístrata): Coloque o escudo [ἀσπίδα] com a parte da frente virada para baixo [ὑπίαν] e que alguém me passe os testículos picados.

Lindavitória (Calonice): Dissolvetrota, que juramento nos fará prestar?

D: Qual? Degolar uma vítima no escudo, como dizem Ésquilo ter feito uma vez.

L: Dissolvetrota, não jure sobre um escudo nada relativo à paz.

D: Qual, então, poderia ser o juramento?

L; E se pegarmos um cavalo branco e lhe arrancarmos os testículos?

D: Cadê o cavalo branco?

L: Mas como nós vamos jurar?

D: Por Zeus, se você quiser, eu direi. Depois de colocar uma taça negra emborcada [ὑπίαν] e degolar uma jarra de vinho tásio, juraremos não verter água nela.

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 185-197)³².

A referência a Ésquilo parece aludir diretamente aos versos 42-49 de *Os Sete Contra Tebas*, nos quais os exércitos invasores, “degolando touro em escudo (σάκος) de alças negras” (v. 43)³³, juram pelo deus Ares guerrear até às últimas consequências: tomar a cidade, ou morrer tentando. O plano de Lisístrata inclui também tomar a Acrópole, onde fica o tesouro da cidade, mas com o objetivo oposto de firmar a paz. Assim, o escudo é substituído por um grande *kylix* negro, e o sangue, por um tipo de vinho tinto bastante escuro (ARISTÓFANES, fr. 364 PCG). Como aponta García-Soler (2002, p. 103), a troca “sinaliza uma guinada em direção à paz, comparável à transformação das armas em Paz ou

32. {ΛΥ.} ... Θὲς εἰς τὸ πρόσθεν ὑπίαν τὴν ἀσπίδα, / καὶ μοι δότω τὰ τόμιά τις. / {ΚΛ.} Λυσιστράτη, / τίν' ὄρκον ὀρκώσεις ποθ' ἡμᾶς; / {ΛΥ.} ὄντινα; / εἰς ἀσπίδ', ὡσπερ, φασίν, Αἰσχύλος ποτέ, / μηλοσφαγούσας. / {ΚΛ.} Μὴ σύ γ', ὦ Λυσιστράτη, / εἰς ἀσπίδ' ὁμόσης μηδὲν εἰρήνης πέρι. / {ΛΥ.} Τίς ἂν οὖν γένοιτ' ἂν ὄρκος; / {ΚΛ.} Ἡ λευκὸν ποθεν / ἵππον λαβοῦσαι τόμιον ἐντεμώμεθα; / {ΛΥ.} Ποῦ λευκὸν ἵππον; / {ΚΛ.} Ἀλλὰ πῶς ὁμούμεθα / ἡμεῖς; / {ΛΥ.} Ἐγὼ σοὶ νῆ Δί', ἦν βούλη, φράσω. / Θεῖσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπίαν, / μηλοσφαγοῦσαι Θάσιον οἴνου σταμνίον / ὁμόσωμεν εἰς τὴν κύλικα μὴ κίχριν ὕδωρ. Tradução de Adriane da Silva Duarte, ARISTÓFANES, 2005.

33. ταυροσφαγοῦντες ἐς μελάνδετον σάκος, tr. Jaa Torrano, ÉSKUULO, 2009.

ao tratamento simbólico do escudo de Lâmaco por Diceópolis³⁴. A autora também nota que aqui concorrem dois lugares-comuns cômicos: por um lado, as “tendências éticas” das mulheres, e, por outro, a associação entre vinho e paz (GARCÍA-SOLER, 2002, p. 109).

Ao empregar o mesmo adjetivo – ὑπτίαν – para qualificar a posição do escudo e da taça no chão, ou seja, com o lado côncavo para cima, Aristófanes chama atenção para a materialidade dos objetos cênicos e a semelhança da sua forma. Note-se, inclusive, que ao parafrasear o poeta trágico, o comediógrafo faz questão de trocar o termo para “escudo” de *sákos* para *aspis*. Isto deixa claro o paralelo entre taça e escudo, seja na sua função na passagem, seja na analogia que tem servido de fio condutor para o presente artigo. Com efeito, Lisístrata faz do sacrifício uma *libação*, mas ao invés do vinho ser jogado no chão, ele será bebido puro, sem mistura com água, como é de praxe que seja feito em tais rituais e também segundo a preferência intemperante das mulheres (cf. HENDERSON, 2002, p. 93). Assim, as personagens terminam o juramento dizendo: “Ao firmar esse juramento, que eu possa beber daí... Mas, se eu o violar, que a taça se encha de água.” (vv. 234-5)³⁵. É possível especular que, neste momento da peça, os atores que representavam as mulheres passassem entre si a taça cheia, um ato comum em simpósios.

Ao final da peça, a greve de sexo dá certo, e a união sexual reconquistada simboliza não só a paz entre os sexos como o fim da guerra. Como é típico da comédia, isto é celebrado com uma grande festa, um simpósio (v. 1225) regado a vinho. O êxodo consiste na interação entre um embaixador espartano e um ateniense, este que solicita a todos uma dança em honra aos deuses – sem mencionar Ares, é claro –, testemunhas para que não se esqueça nunca da “amável Tranquilidade (*Hesykhia*) que a deusa Cípris [Afrodite] produziu” (vv. 1289-1290)³⁶. Não nos parece à toa que seja *Hesychia* a personificação mencionada nesse contexto – também Píndaro disse que ela “ama o simpósio” (ἡσυχία δὲ φιλεῖ μὲν συμπόσιον, *Ode Nemeia* 9. 46-7).

Conclusão

Este artigo buscou evidenciar que a contraposição metafórico-analógica do exemplo aristotélico na *Poética* (XXI.1457b16-22) não consiste em uma imagem casual; nem na simples articulação entre duas divindades quaisquer por artefatos característicos antonomásticos; nem a simples coincidência entre o formato amplo, chato e circular

34. “señala un giro hacia la paz, comparable a la transformación de las armas en la Paz o al tratamiento simpótico del escudo de Lâmaco por parte de Diceópolis.” Tradução nossa.

35. Ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμ' ἐντευθενί – ... εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθῃ ἢ κύλιξ. Tradução de Adriane da Silva Duarte, ARISTÓFANES, 2005.

36. ἡσυχίας πέρι τῆς ἀγανόφρονος, ἣν ἐπόησε θεὰ Κύπρις. Tradução de Adriane da Silva Duarte, ARISTÓFANES, 2005.

daquela taça (*phialē*) e daquele escudo (*aspis*) específicos. Antes, como ficou manifesto, o “escudo de Dioniso” e a “taça de Ares” são formulações que cristalizam um rico imaginário pregresso, um verdadeiro *tópos*, imagem recorrente na poesia grega: Dioniso em oposição a Ares; a taça de libação em oposição ao escudo; o vinho, celebrado em tempos de paz, em oposição ao aspecto funesto e destrutivo da guerra.

O decorrer da pesquisa tornou patente que essa metáfora era aplicada de modo privilegiado nos dois contextos mais marcadamente dionisíacos, a saber, o simpósio e a festa, ambos ligados ao consumo de vinho atrelado a apresentações poético-musicais e ambos possibilitados pela ausência de guerra. Com efeito, tanto o simpósio quanto a festa têm em comum a celebração da paz e de seus benefícios. Por isso, o artigo foi dividido em duas seções.

Na primeira seção, reunimos elegias de Arquíloco, Teógnis, Xenófanis e Anacreonte, poetas bastante distintos entre si, de modo a evidenciar o que parece uma ampla difusão do imaginário simbólico da oposição entre vinho e guerra, sobretudo no contexto do simpósio. Sob os signos do vinho, da mistura, do amor e da fluidez, a convivialidade simpótica exclui temáticas relativas ao combate, à separação, à discórdia e à perturbação.

Na segunda, similarmente, encontram-se exemplos contundentes dessa oposição no drama ático, sobretudo na comédia aristofânica, mas também em Eurípides. Concentramo-nos nas ditas “comédias de paz”, *Acarñenses*, *Paz* e *Lisístrata*, nas quais a paz, reivindicada pelos personagens principais, torna possível a festa dionisíaca, que a celebra. Foram analisadas diversas instâncias nas quais o poeta cômico elege a libação com vinho como prelúdio da paz, e o escudo como símbolo representativo da guerra; assim como a subversão do uso das armas pelos protagonistas.

Assim, seria possível dizer que o escudo de Dioniso é a égide protetora de uma vida tranquila e risonha, na qual se celebra o puro prazer de existir; já a taça de Ares é um cálice amargo e letal, do qual transbordam gemidos e gritos de dor.

Referências bibliográficas

Primárias:

ANACREONTE. *Fragmentos completos*, seguidos das Anacreônticas. Tradução de Leonardo Antunes. São Paulo: Editora 34, 2022.

ARISTÓFANES. *Acarñenses*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. 2 ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1988.

ARISTÓFANES. *Os Cavaleiros*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 2004.

ARISTÓFANES. *Fragmentos de Aristófanes*. (Aristophanis Fragmenta). Introdução, tradução e notas de Karen Amaral Sacconi. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

ARISTÓFANES. *Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Introdução, tradução e notas de de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓFANES. *Paz*. Introdução, tradução e notas de Greice Drummond. Curitiba: Appris, 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2005.

ATENEU. *The Deipnosophists, or Banquet of the Learned of Athenaeus*. London: Henry G. Bohn, 1984. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2013.01.0003>.

ÉSQUILO. *Tragédias. (Os Persas, Os Sete contra Tebas, As suplicantes, Prometeu cadeeiro)*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURÍPIDES. *As Bacas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo, *Revista Re-produção*, 2018. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=95>. Acesso em 17 abr. 2023.

EURÍPIDES. *As Fenícias*. Tradução de Jaa Torrano. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, v. 4, n. 2, pp. 112-181, 2016.

HENDERSON, J. H. *Aristophanes' Lysistrata*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KASSEL, R.; AUSTIN, C. *Poetae Comici Graeci*. Volumes I-VIII. Berlin: De Gruyter, 1983.

ONELLEY, G. B. *A Ideologia aristocrática nos Theognidea*. Niterói: Editora da UFF, 2009.

PAGE, D. L. (Ed.). *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

PÍNDARO. *Epinícios e fragmentos*. Tradução de Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de Irley Franco e Jaa Torrano Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2021b.

PLINY. *Natural History*. Vol. IX. Translated by H. Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961.

POMPEU, A. M. C. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.

SANCHIS LLOPIS, JORDI; GÓMEZ, R. MONTAÑÉS; ASENSIO, J. PÉREZ (Eds.). *Fragmentos de la comedia media*. Madrid: Editorial Gredos, 2007.

Secundárias:

BOWIE, A. M. Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 117, p. 1-21, 1997.

BOWIE, E. L. Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 106, pp. 13-35, 1986.

GALL, F. R. *Anatomia do Cômico*. Rio de Janeiro, 2021, 298p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GARCÍA SOLER, M. J. Sangre y vino en el juramento de Lisístrata (vv. 181-239). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 72/3, pp. 91-110, 2002.

GARCÍA SOLER, M. J. Un uso metafórico del vino en Aristófanes: las vinosas treguas de Acarnienses, 186-200. *Veleia*, v. 20, pp. 385-392, 2003.

KAVANOU, N. *Aristophanes' Comedy of Names*. A Study of Speaking Names in Aristophanes. Berlin: De Gruyter, 2011.

LEVEN, P. A. *The many-headed muse*. Tradition and innovation in Late Classical Greek lyric poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

LIDDELL, H.G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon*. 9 ed. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MURRAY, O. War and the Symposium. In: SLATER, W. J. (Ed.) *Dining in a classical context*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991, pp. 83-104.

NEWIGER, H-J. War and peace in the comedy of Aristophanes. In: HENDERSON, J. (Ed.) *Aristophanes: essays in interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

NIGHTINGALE, A. *Spectacles of Truth in Ancient Greek Philosophy: Theoria* in its cultural context. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

NOVAES, J. G. C. Z. *Sede de discursos: lógos como vinho e objeto de desejo no Banquete de Platão*. Rio de Janeiro, 2023. 309p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PÜTZ, B. *The Symposium and Komos in Aristophanes*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003.

RAGUSA, G.; BRUNHARA, R. *Elegia grega arcaica: uma antologia*. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra: Editora Mnema, 2021.

ROSSI, L. Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso. In: ROSSI, L. κηληθμῶ δ' ἔσχοντο Scritti editi e inediti, v. 2: Letteratura. Seção 4, Capítulo 5, pp. 333-340.

SCHMITT PANTEL, P. *La cité au Banquet*. Histoire des repas publics dans les cités grecques. Roma: École Française de Rome, 1997.

ZERHOCH, S. The politics of religion: libation and truce in Euripides' *Bacchae*. *The Classical Quarterly*, v. 70(1), pp. 51-67, 2020.

Kairós – o tempo na poesia de Orides Fontela

Allan Alves*

Universidade de São Paulo

RESUMO

Esse ensaio visa pensar sobre a característica do tempo na poesia de Orides Fontela. Para isto, noto em seus poemas constantes referências semânticas ao conceito do *kairós* em suas dimensões míticas – gregas e cristãs. No entanto, sua poesia não apenas alude ao conceito, mas o reelabora, cria e produz novos significados, na condição de explorar a dimensão que o instante produz de modo interno e externo aos sentidos do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Orides Fontela. Tempo. Kairós

ABSTRACT

This essay aims to think about the characteristic of time in the poetry of Orides Fontela. For this, I notice in his poems constant semantic references to the concept of *kairos* in its mythical dimensions – Greek and Christian. However, his poetry not only alludes to the concept, but re-elaborates it, creates and produces new meanings, under the condition of exploring the dimension that the instant produces internally and externally to the meanings of the text.

KEYWORDS: Orides Fontela. Time. Kairos.

Se meu mundo cair
eu que aprenda a levitar.
José Miguel Wisnik, Se meu mundo cair.

Era outubro de 1960, na *Fontinha-aux-Roses*, quando Yves Klein preparou, junto a seus companheiros de judô, a montagem de *Le Saut dans le vide*. Na imagem, o artista se projeta no ar, lançando-se, de braços abertos, com graça e leveza. Ao contrário do trajeto lógico da queda, seu corpo parece levitar no vazio. Ao conceber a fotografia como partícula autônoma de percepção do real, Susan Sontag (2004, p. 18) afirma que essa arte proporciona “uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério”. Penso que esse “mistério” – de alguma maneira, um símbolo poético – também seduz o intelecto para o trabalho de pensamento: “toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio” (SONTAG, 2004, p. 18).

*Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP).
E-mail: all.alves@hotmail.com.

Recebido em 01/02/2023
Aprovado em 26/07/2023

Figura 1: Le Saut dans le vide, de Yves Klein (1960).



Pensando na imagem de Klein, percebe-se a composição do movimento, em que todos os elementos se mostram em perfeito equilíbrio diante da possibilidade da queda. No entanto, essa possibilidade parece mais fruto da apreensão do espectador do que elemento expresso na face do artista no instante da fotografia: sem medo, sem angústia. A estruturação dos elementos, ao contrário de fechar-se num sentido único, parece se abrir, num caráter enigmático, à convergência do instante oportuno que se apresenta a ação.

Tal é a experiência do tempo que a poesia de Orides Fontela provoca. Há entusiasmo pelo símbolo no ato de lançar-se ao vazio em busca de um elemento tão fugidioso quanto a compreensão. Debruçando-me sobre tal dimensão em seus poemas, observo a existência de caráter amiúde das texturas do instante. Em grande parte das análises, é o instante que insurge como motor central dessa expressão do tempo. Dentro dessa recorrente representação, a figura mítica de *Kairós* (καῖρός) se impõe como símbolo central. Orides toma o mito grego (em algumas de suas transformações posteriores) como aspecto fundamental no decorrer de sua obra. Como também nota Marilena Chauí (2019, s/p), “em relação ao tempo a referência mais importante é ao kairós”¹.

1. Marilena Chauí (2019, s/p) diz que “[...] é interessante pois tanto nos cursos de Jean-Pierre Vernant [que Orides frequentou na USP], em Walter Benjamin ou em referências que eu fazia ao Eclesiastes em cursos sobre Espinosa havia essa ideia – como na medicina grega – da importância do tempo oportuno, em que reside o primeiro aforismo de Hipócrates”.

Quando perguntada sobre como sua poesia possui um fluxo de imagens (como a luz) que, ao mesmo tempo, também se fixam (como a estrela), Orides responde, assertivamente, sobre a unidade entre o instante e o eterno: “a eternidade é um instante, e acho que todo poeta sabe disso. Tempo e eternidade não são contrários, é uma experiência esquisita” (FONTELA, 2019, p. 67).

Em outras declarações, Fontela afirma – ironicamente ou não – uma presença do conceito de *inspiração* em seu trabalho de escrita: “Pertencço à família dos poetas inspirados, embora eu seja antirromântica e isso esteja também fora de moda, mas não é culpa minha. No fundo, talvez eu seja romântica. É tudo espontâneo, eu vou anotando em cadernos, em livros de outras pessoas, em pontas de papel. Depois, deixo descansar por um longo tempo” (FONTELA, 2019, p. 99). Nesse trecho, a poeta relata também um costume de esboçar poemas e anotações às margens dos livros que costumava ler. Motivada, evidentemente, pelo contato com a obra que esteve em mãos, a prática da leitura era também inspiração à escrita imediata. Poder-se-ia inferir que esse tempo oportuno, que é em si gerador da temporalidade – um instante *poiético*, de trabalho e criação – é também um instante *kairítico*. A poeta, em contato com um sentido que a inspirasse, cria por meio das palavras as suas impressões. Contudo, escapando dessa espinhosa perspectiva idealista do poema como inspiração, e não como trabalho, a possibilidade de sentidos do instante, quando se deixa o próprio poema falar, guia-me a outros campos possíveis. Por exemplo, logo nos primeiros poemas de *Transposição*, emerge o sentido de um instante único como inflexão entre forma e ação – no caso, o salto:

SALTO

I

Momento
despreendido da forma

salto buscando
o além
do momento

II

Desvitalizar a forma
des – fazer
des – membrar

e – além da estrutura –
viver o puro ato
inabitável.
(FONTELA, 2015, p. 35).

Ao empreender o movimento do salto sem o vislumbre da queda, o poema demarca a formulação do momento dissociado da forma. Em casos minoritários, o prefixo “des” pode estabelecer intensificação de sentido, como em “desinfeliz”. Entretanto, os termos “despreendido” e “desvitalizar” parecem trazer o sentido mais comum do vocábulo: de oposição². Nas outras aparições do prefixo, a ocorrência dá-se por meio de travessões. Nesse caso, penso que a leitura pode – considero que a voz e o ritmo também são proporcionadores de sentido – estabelecer uma cisão ainda mais clara. Nessa perspectiva, Donizete Galvão (2010) comenta as leituras bem marcantes de Orides³. Saltar é sair de um ponto e se lançar em direção a algo; nesse caso, o salto torna-se uma condição do desfazer – como um devir que desconstrói, de uma proposição dos “desfazimentos”, como é também presente nos poemas “Penélope”, “Meada” e “Ludismo”.

Ainda assim, esse sentido coaduna uma composição de procura, quase metafísica, caso se tome os diferentes vislumbres de sentido de “puro ato”. Ao buscar o além do momento e o além da estrutura – o advérbio demarca um sentido de espacialização posterior ao objeto –, promove-se uma condição de algo além do tempo comum em que o “puro ato/ inabitável” soa como estado de uma temporalidade distinta. Os únicos substantivos que se repetem no poema são “forma” e “momento”, duas palavras cuja carga filosófica é complexa⁴. Compreendendo-se o salto como uma metáfora de procura, de lançar-se a algo, de se pensar em modo temporal, dada a ação do título, o ato – instante – é dissociado do *continuum*: forma ou não-instante. Isto é, o instante da ação é tido como o único momento que existe – um instante cercado de “dois nadas”, antes ou depois.

Para tanto, é preciso fazer algumas distinções sobre o conceito do kairós para melhor compreendê-lo na obra oridiana. Como aponta o *Greek-English Lexicon* (LIDDELL; SCOTT, 1996)⁵, quanto ao verbete kairós, o sentido frequente do vocábulo é associado ao *tempo exato, crítico, oportuno*. De fato, as diferentes concepções de tempo na Grécia arcaica obedecem a distintas concepções históricas que não são totalmente

2. Ressalto, contudo, uma observação acerca do termo “despreendido” grafado em duas edições das obras de Orides Fontela, tanto sua *Poesia reunida* (2006) pela editora 7Letras e Cosac Naify assim como na versão da editora Hedra (2015). O vocábulo ‘despreendido’ não é dicionarizado (HOUAISS, VOLP-ABL), entretanto, em breve levantamento de textos acadêmicos e veículos que utilizam a norma culta, é possível notar que tal variação do termo ocorre com o mesmo sentido de “desprendido”, que é o que tomo aqui. Convém ressaltar que, o termo em questão também forma, no aspecto do verso, uma redondilha maior.

3. Donizete Galvão, em depoimento sobre Orides Fontela, relata: “como leitor, costumava ler versos como quem lesse um *koan*. Para minha surpresa, não havia nenhuma suavidade na leitura feita pela própria Orides. Ela lia seus poemas de maneira forte, vigorosa, sincopada. Foi uma experiência reveladora vê-la numa grande cadeira da Livraria Duas Cidades tratando sua poesia com voz incisiva e decidida. Causava um estranhamento saber que aquela energia poética vinha de uma mulher tão frágil e com a saúde debilitada” (GALVÃO, 2010, s/p).

4. Segundo Castro (s/d), “[o] conceito de forma é difícil e complexo, a partir sobretudo de Aristóteles. A compreensão dela como algo objetivo e definido é um equívoco. Platão, ao pensar a obra como um corpo vivo, já mostra uma instabilidade da forma (embora não pense, talvez aparentemente, o código)”.

5. “[...] *More freq.* of Time, exact or critical time, season, opportunity” (LIDDELL; SCOTT, 1996, p. 858).

sintetizadas em esquemas definidores. Jean-Pierre Vernant (1990) trata do tempo arcaico a partir da apreciação dos aspectos míticos da memória (*Mnemosyne*), relacionando a situação privilegiada da poesia lírica, dos aedos e das práticas de adivinhação nessa atmosfera de compreensão de um universo cíclico, do tempo oportuno, de sucessão das eras, no qual regia o cosmos.

Barbara Cassin (2014)⁶ argumenta sobre a etimologia e a dupla pronúncia do termo. Segundo a pensadora, *kairós* é proveniente do adjetivo *kairios* (*καίριος*) – encontrado apenas na *Iliáda* – referindo-se à falha em uma placa de armadura, no peitoral, dobradiça ou encaixe. O *kairós*, então, se derivaria de uma fenda aberta em alguma unidade. Já *Kairos* (*καῖρος*) pertence ao vocabulário da tecelagem e refere-se à trança que regula e separa os fios de uma urdidura. Desse modo, *kairós* (*καίρος*), no sentido usual do termo, sugere a abertura de algo descontínuo em um *continuum*, a quebra do tempo no espaço, ou do tempo temporal no tempo especializado.

No imaginário do ocidente, a personificação imagética mais proeminente do *Kairós* é a esculpida por Lísipo (sec. IV a.C.). Nela, o escultor grego compõe um divino jovem com asas, ágil e com um cacho de cabelos longos. O alado divino não vestia roupas, e só era possível agarrá-lo segurando-o pelos cabelos. Se assim não fosse, seria impossível segui-lo ou trazê-lo. *Kairós* era associado à inteligência de Atena, à paixão de Eros e mesmo ao vinho de Dionísio.

Orídes Fontela utiliza explicitamente a figura ao intitular um de seus poemas “*Kairós*” – observe que a poeta usa o vocábulo acentuado, mais tradicional do termo. No poema, também estão presentes dois símbolos importantes de sua poética – o pássaro e o espelho:

6. Segundo a pensadora: “The Greek word *kairos* [*καίρος*], which can correspond to the French *moment*, in the sense of *bon moment* (right moment), *moment opportun* (appropriate moment), *occasion* (opportune moment) (cf. the title of the novel by Crébillon fils, *The Night and the Moment*), refers to a nonmathematizable singularity. Latin rhetoric (Quintilian, *Institutio Oratoria* III.6.26; V.10.43) thus distinguishes between *tempus generale* or *chronos* [*χρόνος*], a time linked to history and likely to be dated, and *tempus speciale* or *kairos*, a distinct time that is either periodically repeated (a favorable season in a natural cycle, or an auspicious moment that is favorable for a certain kind of action in people’s lives), or that occurs unpredictably, and it is thus expressed as *tempus per opportunitatem* (G. *Fabii Laurentii Victorini explanationum in rhetoricam Ciceronis libri duo*, ed. Halm, I.21) or as *occasion* (ibid., I.27). [...] The specificity of the Greek word, which accounts for the scope of its application, comes from its originally spatial meaning, referring to a crucial cutting or opening point, as in the adjective *kairios* [*καίριος*], found only in the *Iliad*, and which applies to the flaw in a breastplate, hinge, or fitting (IV.185; XI.439; VIII.326), and to the bony suture of a skull (VIII.84), all places where a blow to the body could be fatal and would decide one’s fate. So Euripides speaks of a man “struck in the *kairos*” (*Andromache*, 1120). This may perhaps explain how in Latin the skull’s “temple” (*tempus*, -oris), “time” (*tempus*, -oris), and the (architectural) “temple” (*templum*) are related to *temnō* [*τέμνω*], “to cut” (cf. *temenos* [*τέμενος*], “enclosure, sacred place, altar”).

[...] In medical vocabulary it is a moment of crisis, and the interlacing or combination of circumstances in politics and history. It expresses timeliness (thus the [appropriate] measure, brevity, tact, convenience) and opportunity (thus advantage, profit, danger), or any decisive moment that is there to be seized, normatively or aesthetically, as it passes by—and seized sometimes even by the hair, since *kairos* is often figured as a young man who is bald or has the back of his head shaved, but who has a long forelock in front. Thus, in Pindar, *kairos* is used to characterize words, both expertly fired and well woven, which hit their mark (*Nemean Odes*, 1.18; *Pythian Odes*, 1.81, 9.78). The attention given to *kairos* defines a certain type of rhetoric, that of Alkidamas, or of Isocrates and the Sophists, and characterizes rhetorical improvisation (Greek *epi tōi kairōi* [*ἐπὶ τῷ καίρῳ*], Latin *ex tempore*), of which Gorgias was, according to Philostratus, the initiator (*Vitae Sophistarum*, I, 482–83)” (CASSIN, 2014, p. 2296, grifos do autor).

KAIRÓS

Quando pausa
o pássaro

quando acorda
o espelho

quando amadurece
a hora.

(FONTELA, 2015, p. 326).

Por ser composto em dísticos concisos, ao pensar sobre os modos de leitura do poema – naquilo que Ivan Junqueira caracterizou como ritmo semântico –, Marilena Chauí (2019) toma as possibilidades de leitura como modos de expressão do próprio tempo – em que “o ser da linguagem se materializa na construção de sentido dos versos”. A partir disto, diz que Orides criou uma reflexão absolutamente nova sobre o *kairós*. Indo além do conceito utilizado por Hipócrates, ou do *kairós* da tragédia e da retórica. Para a pensadora, “Orides reinventou o *kairós*, pois, aí ela reinventou o tempo” (CHAUÍ, 2019). Como bem demarcado, a composição dos versos cria uma tensão, um momento específico, que interrompe uma possível sequência anterior – se algo pausa, é porque voa. Logo adiante, no segundo verso, mostra que o sentido de “espelho acorda” seria uma referência à teoria da visão na Grécia antiga, em especial à filosofia aristotélica. A respeito disto, Chauí (2019) prossegue:

Do pássaro que pausa – em seu momento oportuno de parar de voar. Ou da hora que amadurece – a hora oportuna. Há na filosofia grega duas concepções a respeito da visão: numa, a visão tem como ponto de partida os olhos: em que são raios de luz que iluminam as coisas e as fazem serem vistas. Na outra concepção, são as coisas que enviam rios de luz aos nossos olhos e nos fazem ver. Houve um esforço enorme por partes dos filósofos, seja por optar por uma opção ou tentar conciliar as duas. E o esforço de conciliação feito por Aristóteles leva-o à questão do espelho. “Quando o espelho acorda”. O que Orides quis dizer com isso? Aristóteles coloca a seguinte questão: se as coisas são vistas a partir do meu olhar, sou eu que faço o espelho existir. No entanto, se sou eu que faço o espelho existir, como explicar que o espelho reflita a minha imagem? A explicação de Aristóteles é: o encontro da luz no espelho é o momento que a potencialidade da visão é atualizada pelo espelho. Atualizando, portanto, a capacidade de refletir, porque estou na frente dele, e a capacidade de fazê-lo refletir, porque ele me vê. Esse é o tempo oportuno, atualizado (CHAUÍ, 2019, s/p).

Ao construir a sua interpretação do poema por meio do arcabouço filosófico grego, a autora, que já havia escrito sobre essa relação da visão com o conhecimento em *Janela da alma espelho do mundo* (1988), encontra no poema oridiano uma direção aberta cuja imagem da aporia filosófica, ao ser recriada em poesia, ofereceria outros caminhos

de pensamento. Logo, o retrabalho deste exato instante da visão – que o poema esteticamente expressa capturar – extrai a imagem de uma discussão filosófica da antiguidade e a transforma, por meio de sua linguagem, numa límpida representação do tempo. No entanto, não o faz por *bricolage* ou por modo de afirmação de algum conceito, mas por ofício autônomo de produção.

Ademais, em outro poema, o sentido do *kairós* é retomado, dessa vez em sua imagem mítica:

Este momento: arisco

alimenta-me mas

foge

e inaugura o aberto

do tempo.

(FONTELA, 2015, p. 398).

Arisco, eis a característica principal do mais fugidio dos deuses. Não é fácil capturá-lo, sua aparição exige atenção, cautela. Aqui, “o aberto do tempo” parece condizer à condição de criação de outra experiência do tempo. Como argumenta Richard Persky (2009)⁷, a necessidade de sabedoria na lida com o real foi uma necessidade fundamental na cultura grega. É disso que emerge o sentido do *kairós* como sabedoria no trabalho com a natureza. Sendo a agricultura uma das principais ocupações humanas, fazia-se necessária a atenção ao tempo oportuno – do plantio, da colheita, da observação das estações, do movimento dos pássaros migratórios –, em que qualquer distração implicaria em total perda de trabalho. Um exemplo desse movimento de sabedoria está presente nos conselhos de agricultura d’Os *Trabalhos e os dias*, de Hesíodo.

Isto posto, pode-se pensar que, no poema oridiano, caso se tome essa interpretação do *kairós* arcaico, o sentido do segundo e do terceiro versos – “alimenta-me mas/ foge” – ganha, para além da interpretação de alimento para o espírito – sopro, *pneuma* das musas –, a própria condição de alimento para o corpo. Se o tempo mais importante é tempo do *kairós*, do instante oportuno, a condição de obtê-lo também é geradora de potência. Então, o tempo que anima, no sentido etimológico do termo, é a temporalidade vital, de fissura no *chronos*.

Outro sentido arcaico do *kairós* parece emergir no poema “Voo”:

7. Persky (2009) realizou investigação, em seu doutoramento, acerca da compreensão do *kairós* na pólis grega. Quando esta é tomada a partir do significado do *kairós* hesiódico, Persky pontua: “[w]hile Hesiod will not give us a complete picture of a Boetian farmer’s year, he does show us a mindset. I wish here to call attention to this mindset, not the details of when to pick grapes and when to sail, because what Hesiod teaches, as paraphrased in the *Contest of Homer and Hesiod*, is that looking to the kairos is the essence of wisdom” (PERSKY, 2009, p. 17, grifo do autor).

VOO

Flecha ato não verbo
 impulso puro
 corta o instante
 e faz-se a vida
 em acontecer tão frágil

lucidez breve
 do movimento
 acontecido.
 (FONTELA, 2015, p. 70).

Aqui, o primeiro verso inicia de modo paradoxal: pode um ato, ação, não ser verbo? Ora, do ponto de vista gramatical, a própria palavra “ato”, um substantivo, já prenuncia um caminho provável. Todavia, caso se pense na imagem, o primeiro verso instrui à ação mesma, sem conceito: da flecha seguindo seu curso. Ailton Krenak utiliza uma famosa expressão acerca do voo do pássaro⁸ para pensar o antropoceno. Para o pensador, ao observarmos um pássaro voar rápido no céu, logo no momento posterior já não temos mais rastro dele. Isto é, o céu permanece o mesmo, como se nada tivesse acontecido – o pássaro não deixa vestígios. De outro modo, o momento mesmo do voo da flecha pode ser compreendido como fenômeno apreendido por um espectador que o observa. No segundo verso, o termo “impulso puro” pode ser interpretado de forma dessacralizada, como próprio ato de impulsão, potência. O poema exalta o instante de vida ao mesmo tempo que lamenta sua brevidade.

Um dos sentidos do uso do *kairós*, como demonstra Richard Broxton Onians (2000), em *The Origins of European Thought*, estaria no próprio ato de mirar e buscar um alvo exato. Como melhor exemplo, o autor utiliza uma descrição de prova de habilidade com arco e flechas⁹. Algo próximo a como a prova que Odisseu realizou para confirmar sua identidade a Penélope e a seus conterrâneos. A prova consistiria numa fileira com doze machados distribuídos em linha reta. Cada um possuía uma abertura em seu cabo, por onde a flecha deveria passar. O acontecimento, algo de destreza e apreensão, era o movimento único, o ato puro do *kairós*.

8. “Um voo de um pássaro no céu, um instante depois que ele passou, não há rastro nenhum”. Palestra *Constelações insurgentes: fim do mundo e outros mundos possíveis*, de Ailton Krenak e Suely Rolnik no fórum de Ciência e Cultura da UFRJ em 10 de outubro de 2019. O trecho em questão foi replicado em diversos veículos de comunicação.

9. “It shows that the essential meaning of *καίρός* was not ‘target’, ‘objective’. *καίρός* is described where a weapon might fatally penetrate and described that at which archers aimed in practice. But what was the latter if we omit birds and beasts? At what were the archers to aim in the great shooting contest for the hand of Penelope? At what was Odysseus in the habit of aiming on other occasions? At a penetrable opening, an aperture, passage through the iron of an axe or rather of twelve axes set at intervals in a straight line. To get past fortifications, armor, bones, the early Greek archer practiced by aiming at an opening or a series of openings” (ONIANS, 2000, p. 344).

O poema perpassa todo o trajeto do acontecimento do voo. Entretanto, essa vitória intensa e vívida é também fugidia, “acontecer frágil” e “lucidez breve” do lançar-se ao céu sem rastro, do momento único que paira no nada.

*
* *

Após o apogeu helênico, a imagem divina do *kairós* grego representado por Lísipo cairia no esquecimento. Porém, no campo teológico, a tradição cultural cristã absorveu e ressignificou o termo, criando um *καὶρὸς* próprio. Por exemplo, na *Septuaginta*¹⁰, o vocábulo é bastante utilizado. No *Novo Testamento*, o termo também é de frequente ocorrência: Marcos 1:14-15 (completou-se o tempo), Lucas 12:54-56 (sabeis reconhecer o tempo presente), Lucas 19:44 (por não teres reconhecido o tempo de sua vida), entre outros. Obviamente, cada importante passagem de um texto religioso já foi submetida durante séculos a escrutínios hermenêuticos intensos. Logo, é normal que o sentido do *kairós* varie conceitualmente a depender da corrente que o interprete. Ainda assim, segundo aponta Silva (2007), o sentido tradicional dentro no cristianismo refere-se à cisão entre *chronos* (*Χρόνος*) como tempo usual, do homem e *kairós* (*καὶρὸς*) como tempo divino, de cristo.

Dos poemas de Orides, quando esse instante kairítico de fundo religioso emerge, a ocorrência se dá por meio da intertextualidade. Há um claro retrabalho conceitual da tradição, mas que também desloca esse conceito em seu jogo literário. Veja-se o poema a seguir:

ODE II

O amor, imortalidade do instante
totalização da forma
em ato vivo: obscura
força realizando o ser.

O amor, momento do ser refletido
eternamente pelo espírito
(FONTELA, 2015, p. 67).

Dado o caráter solene e particularmente sublime da ode, as impressões conferem um tom elevado às impressões da poeta. O objeto elogiado é o amor, caracterizado num jogo de contrários como “imortalidade do instante”, seguindo-se por “totalização da forma/em ato vivo”. Como não pensar no amor como o máximo divino? Agostinho

10. Tradicional bíblia hebraica traduzida ao grego koiné durante os séculos III a.C. e I a.C.

diz: “o amor procede de Deus e Deus é o amor” (AGOSTINHO, 1999, p. 144). No poema, a imortalidade do instante é o momento exato da conversão, em que o humano se torna partícipe de outro tempo, do espírito. O mesmo Santo Agostinho, no início das *Confissões*, busca invocar a Deus: “[e] como invocarei o meu Deus, meu deus e Senhor, já que certamente, ao invocá-lo, o chamo para dentro de mim?” (AGOSTINHO, 1999, p. 29). Ao trazer o divino para si no momento da conversão, o próprio divino é refletido no humano. Logo, o humano exprime em si a beleza dos atos e dos ensinamentos de Cristo.

No poema de Orides Fontela, esse encontro também acontece de forma contrária. A obscura força que realiza o ser – o amor – é também quem reflete o ser. Ao caracterizar o amor como momento do ser “refletido” pelo espírito, esse mesmo ser tem a sua imagem naquele que o reflete. Logo, o amor, momento do ser refletido, é o instante da comunhão construída em direção ao uno. No espírito também há a imagem do ser. Num caminho contrário, mas igualmente belo, o poema constrói um sofisticado jogo de relações entre deus e o humano, o que pode ser pensado na própria constituição de sua literatura – como um retrabalho que extrai, cria e que, ao mesmo tempo, pensa, de modo crítico, a tradição. Desse modo, o poema, tal como o afresco da *Criação de adão*, de Michelangelo, promove o duplo encontro – criatura e criador frente a frente, em escala proporcional –, o que, contemporaneamente, pode-se pensar também no humano como criador, não só criatura.

No poema *Eclesiastes*, há outra possível leitura sobre a condição do tempo:

DO ECLESIASTES

Há um tempo para
desarmar os presságios

há um tempo para
desamar os frutos

há um tempo para
desviver
o tempo.
(FONTELA, 2015, p. 229).

Sendo *Eclesiastes* o livro mais cético do códex bíblico, a intertextualidade aqui também traz uma reflexão sobre o sentido do tempo. Todas as três estrofes se iniciam com o mesmo verso: “há um tempo para”. Numa interpretação direta, pode-se compreender o termo “um” não como artigo indefinido, mas como numeral. Desse modo, a ressignificação da leitura implica a condição de um tempo vital, único: há um (e somente um) tempo para. No *Eclesiastes* da *Septuaginta*, o vocábulo *καίρòς* é utilizado para a representação desse *tempo único*.

Todavia, pode-se pensar que, a partir disso, o poema guie a uma direção diferente do *Qohélet* mediterrâneo. Enquanto o *Eclesiastes* tradicional tem uma significação afirmativa – “para tudo há uma razão e há tempo para tudo embaixo do céu/tempo para nascer e tempo para morrer/ tempo para plantar e tempo para colheita”¹¹ –, o poema de Orides, pelas formas negativas do verbo, parece lançar o leitor a uma desconstrução dos conceitos. Há um tempo – único – para “desarmar”, “desamar”, “desviver”.

Nisto, desarma-se o presságio – em que se desloca a importância do prenúncio do futuro –, atenuando a necessidade do presente. O “fruto”, termo polissêmico, soa como condicionante tanto a um legado do passado como possibilidade posterior. Logo, desama-se o que fez ou o que fará. Por último, “desviver o tempo”. Desviver, no sentido de “deixar de viver”, poder-se-ia pensar na morte como um momento em que o encerramento ocorre. Logo, colocaria um momento paradoxal: *é possível viver o momento da morte?*¹²

No entanto, se “desviver” for tomado como sentido de “não viver” o que foi vivido, o poema, então, ganha outros ares, de labirinto, em que a abertura de um desfazimento da própria subjetividade, construída por seus encontros com o ser histórico, estaria num outro plano de apreensão do tempo. A característica desses instantes, todos enigmáticos, por si mesmos, tomam outros rumos do cotidiano banal, irrefletido. Uma das faces do instante é o momento de cisão consciente, ainda que temporária, do sujeito no mundo prático da técnica.

Há ainda um outro poema em que podemos pensar tal relação:

Tão ácida a
sede
e a água
tão breve

Tão instantâneo
o pássaro: nem mesmo
o voo é captado
pelas águas.
(FONTELA, 2015, p. 265).

11. “For everything there is a reason, and a time for every matter under heaven: a time to be born and a time to die; a time to plant and a time to pluck up what is planted” (BLAIR, 2013, p. 1436).

12. Orides demonstrou interesse pelo tema ao compará-lo a um caso pessoal, o de sua irmã, natimorta: “Eu achava o maior mistério como é que ela podia ter conseguido nascer e morrer ao mesmo tempo. Eu encucava com isso. Não tem mistério nenhum, mas para mim era misterioso. Achava as duas coisas, assim, conflitantes. Eu comecei a unir coisas, morte e vida, tempo e espaço, isso já dava uma ideia de união dos contrários. De dialética. Eu gostei dessas uniões de palavras” (ORIDES, 2019, p. 65).

Sem título e cindido em dois tempos. No primeiro destes, de versos de clamor, a brevidade da água não perece o suficiente à sede, numa atmosfera clara de padecimento. Apesar de outros poemas de Orides aludirem à figura bíblica de Rebeca, este se refere ao exato momento do encontro de Cristo com a mulher samaritana¹³, no episódio presente no *Evangelho de João*. Na passagem, Cristo se mostra humano, em carne, com sede, e pede à mulher um cântaro com água. A mulher estranha o pedido de Cristo, pois os judeus estavam em conflito com os samaritanos. Também retruca acerca da escassez, do pouco de água que possuía ali. Então, Cristo responde: “todo aquele que bebe dessa água terá sede sede de novo. Mas quem beber da água que eu lhe darei, jamais terá sede até a eternidade” (BÍBLIA, 2017, p. 398). Como demonstrado nos comentários de Leão *et al.* (1977, p. 235), “para a mulher, a água viva é a água que corre na fonte. Para Cristo, a água viva é a verdade e a graça divina”. Nesse caso, Cristo se compadece aos clamores de pouca água, revelando que aquele que crê teria o espírito salvo. O poema de Orides também demarca claramente essa oposição: de que a sede machuca e que a água é pouca. Ou seja, quer seja a necessidade do físico, quer seja a da alma, as aflições parecem sempre superiores às consagrações.

Diferentemente, a segunda parte do poema promove o caráter instantâneo da aparição, representado pelo voo do pássaro. Se se tomar a mesma metáfora religiosa, conforme mostra Cirlot (1984, p. 446) – “todo ser alado é um símbolo de espiritualização” –, a própria condição do diálogo entre Cristo e a mulher samaritana é um instante da viagem, da sede, do deserto, que, ocorrido uma vez, não mais se mostra presente em outra ocasião narrativa. Isto é, desaparece nos textos bíblicos, contudo permanece uma passagem bem representada em expressões artísticas religiosas do presente.

*
* *

Se essas referências gregas e cristãs fazem parte de um arcabouço simbólico importante da poesia de Orides Fontela, há outra série de poemas que soam mais enigmáticos. Neles, as representações do instante, apesar de aspecto central na construção, parecem fluir por rios vários, em sentidos ora tão próximos quanto distantes, ora tão convergentes quanto opostos. Ao mergulhar nas possibilidades do verso oridiano, pude me ver como a personagem de Borges, na *Biblioteca de babel*, indo de livro a livro, de ideia a ideia, preso em espaços hexagonais cujas infinitas estantes possibilitavam um infinito de elucubrações diferentes. Num primeiro momento, o diálogo, no pensamento por associa-

13. Na Igreja Ortodoxa Oriental, é conhecida como Fotina, proveniente de φῶς (luz, iluminada).

ção, poderia lançar luz a essa sobriedade poética que desafia. Não obstante, nem mesmo a “intuição do instante” de Gaston Bachelard, a *agoridade* de Octavio Paz e Haroldo de Campos e o *kairós* de Evangelhos Moutsopoulos ofereciam mais que belos caminhos autônomos; porém, à medida que se solidificavam, afastavam-me do objeto original.

Se a confissão da pena redime a culpa, essa aporia de pensamento não tardou a mostrar o óbvio ululante, tal como a fábula de Jean-François Champollion, que buscava a biblioteca de Alexandria¹⁴ – percebe-se o que se procura diante dos olhos. Encontramo-nos diante do argumento de que não há um “sistema” de representação do instante, mas diversos tons, em que as atmosferas de sua poesia conduzem o leitor à deriva numa sucessão de apreensões e caminhos. De forma a navegar num caos circular, as variadas composições que suscitam esse sentido temporal parecem guiar, sobretudo, a condição do próprio fazer poético – e a condição do poeta – na contemporaneidade, mas não só. Para pensar sobre essa navegação, os seguintes poemas auxiliam:

O EQUILIBRISTA

Essencialmente equilíbrio:
nem máximo nem mínimo.

Caminho determinado
movimentos precisos sempre
medo controlado máscara
de serenidade difícil.

Atenção dirigida olhar reto
pés sobre o fio sobre a lâmina
ser numa só idéia nítida
equilíbrio. Equilíbrio.

Acaba a prova? Só quando
o trapézio oferece o voo
e a queda possível desafia
a precisão do corpo todo.

Acaba a prova se a aventura
inda mais aguda se mostra
mortal intensa desumana
desequilíbrio essencialmente.
(FONTELA, 2015, p. 88).

14. Essa fábula foi contada por João Cezar de Castro Rocha (2014) em conferência na Academia Brasileira de Letras. Em sua fala, o autor cria uma analogia acerca da expedição de Champollion, que buscava, no campo das escavações da Biblioteca de Alexandria, locais de armazenamento de livros (na constituição moderna), negligenciando que o espaço antigo, bem menor, constituiu-se para armazenamento de rolos. Isto posto, a comparação se dá com uma vertente crítica pessimista que, ao decretar o fim da literatura na contemporaneidade, negligencia as transformações que a atividade experiencia no presente.

O título, de modo primeiro, remete a uma atividade circense. Obviamente, o circo é um símbolo literário potente cujas raízes remontam ao Império Romano. Itinerante durante a Idade Média, torna-se um dos poucos refúgios para a fantasia do oprimido, sendo símile à *Commedia dell'Arte*, aos jogos de rua e às belíssimas festividades culturais que resistem ao avanço da padronização. O equilibrista, partícipe desse universo, evita a queda e tem de praticar, com beleza e graça, a sua atividade. Numa analogia externa ao poema, pensando a efusão do mundo contemporâneo, a maioria de nós não é equilibrista em alguma medida?

Logo no dístico inicial, há um jogo com a tal noção. Ao propor um *equilíbrio essencial*, dentro de outros possíveis equilíbrios – máximos e mínimos –, cria-se a busca de um sentido exato dentro do sentido geral. Por expressar elementos de ação, o poema conduz o leitor a uma atmosfera de deslocamento por meio dos substantivos “caminho” e “movimento”. Obviamente, o salto é o risco maior dessa atividade.

Ao pensar a forma, nota-se a proeminência de versos de 8 sílabas. Nas primeiras estrofes, predominam as vogais fechadas [i] e [e], e, na última estrofe, a vogal aberta [a] é mais presente. Poder-se-ia vislumbrar a semantização da forma, cujo aspecto de transição do fechado para o aberto demonstraria uma briga pelo “equilíbrio essencial”, do verso do poema.

Ademais, a última estrofe, recorrendo à tradicional contradição comum nos sonetos, perpassa uma percepção de incômodo, desequilíbrio, ao entender como desumana a possível mortalidade extremada do salto. Isto é, quanto mais intensa e desumana, maior a glória.

A característica ressaltada nesse poema é a recorrência da captura de sucessivos instantes expressos ao decorrer das ações. O primeiro instante, o caminho do indivíduo antes da ação, figura estado de pré-salto, angústia do incerto. O segundo instante representa a ação em acontecimento pleno, fixação pelo equilíbrio, ponto alto do ideal perseguido. O terceiro instante é desfecho, o voo final, momento tenaz da amplitude da condição física. Esse estilo de sucessão de instantes está em estética próxima a dos *haikais* japoneses, estilo admirado por Orides. Na possibilidade da captura dos instantes decisivos no movimento, representa-se o êxito de criação poética por meio da fotografia do sensível no que é visto: *chaque instant est un instant de plénitude*.

Ao elege elementos do cotidiano, o poema transfere espacialização dessa relação do instante como sobrevivência. De outro modo, no poema a seguir, o instante, em partes, configura-se também como momento oportuno, mas, dessa vez, para além da sobrevivência, há a representação de ataque:

CAÇA

Visar o centro
ou pelo menos,
o melhor lado
(o mais frágil).

Astúcia e tempo
(paciência armada)
e – na surpresa
do golpe rápido –

colher a coisa
que, apreendida,
rende-se?

Não: desnatura-se
ao nosso ato...
Ou foge.
(FONTELA, 2015, p. 177).

Ocasão própria da ação, esfera natural do movimento, a atividade que dá título ao poema é a própria busca implacável. Caçar é perseguir com vontade e estratégia, “astúcia e tempo”, é saber, no momento exato, a hora do golpe. Contudo, a prática exige o objeto caçado. O caçador, severo, irrompe à procura incessante de sua presa. Cólera de Ártemis, deusa cruel e severa, cujo masculino é seu alvo mais comum, o caçador projeta no outro um sentido de aniquilamento. Por outro lado, na única pergunta que o poema coloca, a figura do objeto caçado é posta em xeque – “rende-se?” – para, logo depois, dar a resposta central: “Não: desnatura-se”.

Desnaturar: perda daquilo que é da natureza, que é constituidor de sua estrutura. O poema, então, traz dois instantes: o da concentração da caça e o do destino do objeto apreendido, da sobrevivência. Enquanto o primeiro é tensa perquirição, o segundo é decisão: instante de deixar de ser ou de fuga. A constituição desses dois eixos de representação do instante já não diz respeito aos outros modos (clássico-cristão), tanto na intertextualidade, quanto no retrabalho do conceito. Antes, como representação própria, impera o não dito, o silêncio.

Em “Vigília” e “Flama”, o instante se produz como estado de permanência:

VIGÍLIA

Momento
pleno:
pássaro vivo
atento a.

Tenso no
instante
– imóvel vôo –
plena presença
pássaro e
signo.

(atenção branca
aberta e
vívida).

Pássaro imóvel.
Pássaro vivo
atento
a.
(FONTELA, 2015, p. 169).

Ato desperto, vivo, a vigília, encarada aqui como atividade noturna, ambientaliza o momento tenso da concentração permanente. Caso se pense o pássaro não simbolizado, o pássaro mesmo, por sobrevivência, opera o ato na atenção necessária à sobrevivência, condição própria do esforço no ciclo contrário dos dias. Manter vigília é recusar o sono, é ir ao encontro da ordem.

Já o pássaro, como símbolo do pensamento, imóvel e concentrado, mantém sua instância de permanência também na contracorrente. Numa interpretação moderna, na condição social projetada pelo arbítrio da produção capitalista, o noturno permanece, ainda que cada vez menos, um refúgio do imaginário. Se o dia é o tempo do acontecer, do trabalho, da técnica, a noite é o oposto. Somente nela, instante do pássaro atento, se compraz sem as amarras da técnica, do excessivo racional. É no céu estrelado da vigília noturna que os enigmas adentram o silêncio, como para o espanto de Pascal (1973, p. 95): “o silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”; ou como poetizado por Orides: “[a]s ignotas/(des)razões/do/espanto” (FONTELA, 2015, p. 230).

No outro poema, “Flama”, a atmosfera silente também é presente:

FLAMA

Tensa
uma flama
no denso silêncio
vela

imóvel
brilha
intensa vigília
áurea

esfera
 cálida
 – brilho e
 sigilo –

no intenso
 silencio
 vibra e
 vela.

(FONTELA, 2015, p. 210).

Aqui, o poema focaliza o instante da existência da chama, do bailar do fogo no momento concentração. Esse enquadramento de percepção, mediado pelos adjetivos “tensa”, “denso”, “imóvel” e “intensa”, caracterizam firmemente as faces desse instante. Gaston Bachelard dedicou uma belíssima obra – mais poética que técnica – aos símbolos da chama e da vela como operadores da fantasia e da criação literária: “a chama é um mundo para o homem só” (BACHELARD, 1989, p. 12). No poema oridiano, o brilho e o silêncio compõem a atmosfera desse círculo de criação que, por outra vez, gira de modo contrário à ordem do mundo antipoético, da prosa artificial, publicitária e produtivista. Note-se que retornam os termos “silêncio” (oposto ao barulho), “intenso” (oposto ao esmorecido), “áurea” e “brilha” (opostos à opacidade). É sempre um lançar-se na contramão. O desfecho é também um convite ao pensar: “vibra e vela” – o jogo próprio de sentidos entre a vela, objeto, e vela, como ato de velar. Assim, é notório que, ao compor a imagem do indivíduo concentrado, no silêncio, sob a chama da vela, cria-se a possibilidade da resistência, da criação, da leitura, do próprio exercício do ócio:

[...] mas no cubículo de um sonhador os objetos familiares tornam-se mitos do universo. A vela que se apaga é um sol que morre. A vela morre mesmo mais suavemente que o astro celeste. O pavio se curva e escurece. A chama tomou, na escuridão que a encerra, seu ópio. E a chama morre bem: ela morre adormecendo (BACHELARD, 1987, p. 31).

*

* *

O poema, dissociado da necessidade discursiva dos tratados empíricos, opera em outra esfera da linguagem: sugere, canta, simboliza. Nessa visão, “[os] Poetas acendem Lâmpadas”, diz o verso de Emily Dickinson (1979). Em Orides Fontela, caso se enraíze em leitura específica, unitária, o tempo em cada poema é, por si só, um universo. No entanto, ao excitar o intelecto à compreensão do caráter do *kairós*, quando lidos assim, amplamente, nos poemas, percebe-se uma passagem a outro sentido de existência. Sim,

existência, porquanto a percepção é que esse modo de temporalidade esteja sempre lutando contra tudo o que seja antipoético. Se o que é o principal traço filosófico na obra oridiana é o “ato de filosofar”, logo esse modo de estar no mundo é também incitado por instantes motivadores.

No âmbito da atividade do pensamento, o peso da existência humana e a dificuldade da vida ordinária são colocados em questão no indivíduo que sente em si a dúvida do mundo: “[m]inha profissão de fé, hoje, é pelo saber, pelo conhecimento” (FONTELA, 2019, p. 100). No mundo da indiferença universalizada, a prática da leitura de poesia, a desautomatização da linguagem, a dialética dos contrários, o espanto, tudo converge para uma maneira outra de presença. O sexto sentido aberto pela poesia, como sonhou Haroldo de Campos, é a síntese da educação dos outros cinco sentidos quando prontamente exercitados. No contato com a obra de Orides, esse momento de autoconsciência – é o instante kairítico que nos excita a uma percepção que complexifica esse modo de estar no mundo sem, porém, se livrar de uma estética mediada pelo encanto e pelo fascínio. Deslocamento intenso – “dói fundo no pensamento” (FONTELA, 2015, p. 380) –, o exercício da leitura só aumenta em dúvidas. Ao nos oferecer dúvidas – “só as dúvidas santificam” (BARROS, 2010, p. 156) (o não-saber, o desaprender do desfazimento) –, lança-nos, assim, no aberto do tempo em questão:

[...]
Deixa florescer
o instante
e transparecer
o núcleo.
(FONTELA, 2015, p. 409).

Referências

- AGOSTINHO. *A graça (I)*. São Paulo: Editora Paulus, 1999. Coleção Patrística, v. 12.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BARROS, Manoel de. Matéria de Poesia. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BÍBLIA. *Novo Testamento: os quatro evangelhos*. Tradução de Frederico Lourenço. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA. *Os Santos Evangelhos*. Tradução de Mateus Hoppers. Revisão acadêmica de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- BLAIR, Thom (Ed.). *The Hebrew-English Interlinear ESV Old Testament* (Bíblia Hebraica Stuttgartensia). EUA: Crossway, 2013.

CASSIN, Barbara. *Dictionary of untranslatables*. Tradução de Steve Rendall et al. EUA: Princeton University Press, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. s/d. Disponível em: <http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br>. Acesso em: 26 dez. 2020.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: IMS, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Orides Fontela e a Filosofia*. Colóquio 50 anos de Transposição. FFLCH-USP, 2019.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Rio de Janeiro: Editora Moraes, 1984.

DICKINSON, Emily. *80 poemas*. Tradução de Jorge de Sena. Lisboa: Editora Guimarães, 1979.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. *Orides Fontela: Toda Palavra é Crueldade*. Nathan Matos (Org.). Belo Horizonte: Moínhos, 2019.

GALVÃO, Donizete. *Orides Fontela: o maior bem possível é a sua poesia*. Poemargens, Rio de Janeiro, 12 out. 2010. Disponível em: <https://poemargens.blogspot.com/2010/10/orides-fontela>. Acesso em: 03 jan. 2021.

LIDDEL, George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

ONIANS, Richard Broxton. *The origins of european thought*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Editora Abril, 1973. Coleção os Pensadores.

PERSKY, Richard. *Kairos: A cultural history of time in the greek polis*. 2009. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Michigan, 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. *A crítica literária e seus descontentes*. Revista da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, n. 79, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Traduções



Uma máxima da mais alta crítica de Heinrich von Kleist¹

André Felipe Gonçalves Correia*
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Apresentação

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist, nascido em 18 de outubro de 1777, foi um romancista, dramaturgo, poeta e contista alemão, que desde há muito figura no rol dos clássicos da literatura mundial. De modo geral, poderíamos concebê-lo como o último autor da primeira geração do romantismo alemão. Durante sua vida, entretanto, não logrou o devido reconhecimento, de modo que aos 34 anos, enfrentando severas dificuldades financeiras, planeia um suicídio coletivo, juntamente com sua amiga Henriette Vogel, então martirizada por um cancro. No dia 21 de novembro de 1811, Kleist consuma sua intenção, atirando primeiro em Henriette e em seguida em si mesmo, às margens do Wannsee, em Berlim.

Conhecido sobretudo pela sua produção literária, a exemplo da comédia *O Jarro Quebrado*, da tragédia *Pentesileia*, da novela *Michael Kohlhaas* e do conto *O Terremoto no Chile*, Kleist também foi um estudioso da filosofia de Kant, o que o encaminhou à produção de escritos de direcionamento filosófico, político e estético. O texto que apresentamos aqui ao leitor se insere no debate das questões estéticas. Sua primeira impressão se deu no dia 02 de janeiro de 1811, no jornal *Berliner Abendblätter*, publicado por Julius Eduard Hitzig e editado pelo próprio Kleist. O jornal teve uma curta existência: de 01 de outubro de 1810 a 30 de março de 1811. Nele foram publicados diversos textos do autor, incluindo o célebre *Sobre o teatro de marionetes*, bastante conhecido no Brasil. Quanto à presente edição, foi adotado o formato bilíngue: primeiramente o texto original em alemão e em seguida a sua tradução em português. O documento da edição alemã vale como citação, ou seja, apenas para fins acadêmicos e não comerciais, sem qualquer intenção de desprezar eventuais direitos da editora ou do editor.

1. KLEIST, Heinrich von. "Ein Satz aus der höheren Kritik". In: *Werke und Briefe in vier Bänden* [Band 3]. Hrsg. von Siegfried Streller. Berlin und Weimar, 1978, S. 482-483.

*Doutorando em Filosofia (UFRJ). E-mail: felgorreias553@gmail.com.

Recebido em 28/04/2023
Aprovado em 25/06/2023

Ein Satz aus der höheren Kritik

An ***

Es gehört mehr Genie dazu, ein mittelmäßiges Kunstwerk zu würdigen, als ein vortreffliches. Schönheit und Wahrheit leuchten der menschlichen Natur in der allerersten Instanz ein; und so wie die erhabensten Sätze am leichtesten zu verstehen sind (nur das Minutiöse ist schwer zu begreifen): so gefällt das Schöne leicht; nur das Mangelhafte und Manierierte genießt sich mit Mühe. In einem trefflichen Kunstwerk ist das Schöne so rein enthalten, daß es jedem gesunden Auffassungsvermögen, als solchem, in die Sinne springt; im Mittelmäßigen hingegen ist es mit soviel Zufälligem oder wohl gar Widersprechenden vermischt, daß ein weit schärferes Urteil, eine zartere Empfindung, und eine geübtere und lebhaftere Imagination, kurz mehr Genie dazu gehört, um es davon zu säubern. Daher sind auch über vorzügliche Werke die Meinungen niemals geteilt (die Trennung, die die Leidenschaft hineinbringt, erwäge ich hier nicht); nur über solche, die es nicht ganz sind, streitet und zankt man sich. Wie rührend ist die Erfindung in manchem Gedicht: nur durch Sprache, Bilder und Wendungen so entstellt, daß man oft unfehlbares Sensorium haben muß, um es zu entdecken. Alles dies ist so wahr, daß der Gedanke zu unsern vollkommensten Kunstwerken (z.B. eines großen Teils der Shakespeareschen) bei der Lektüre schlechter, der Vergessenheit ganz übergebener Broschüren und Scharteken entstanden ist. Wer also Schiller und Goethe lobt, der gibt mir dadurch noch gar nicht, wie er glaubt, den Beweis eines vorzüglichen und außerordentlichen Schönheitssinnes; wer aber mit Gellert und Cronegk hie und da zufrieden ist, der läßt mich, wenn er nur sonst in einer Rede recht hat, vermuten, daß er Verstand und Empfindungen, und zwar beide in einem seltenen Grade besitzt.

Uma máxima da mais alta crítica

A ***

É preciso mais gênio para apreciar uma obra de arte mediana do que uma excelente. Para a natureza humana, beleza e verdade fulguram em primeira instância; assim como são mais facilmente entendidas as frases mais sublimes (somente as minúcias são difíceis de apreender): de maneira que o belo agrada facilmente; somente o minguido e amaneirado se desfruta com esforço. Em uma obra de arte excelente, o belo está tão puramente encerrado que salta aos sentidos de toda capacidade de compreensão saudável enquanto tal; na mediana, em contrapartida, ele está misturado a tantos acasos, ou até, muito provavelmente, a contradições, que é preciso um juízo muito mais aguçado, um sentimento mais delicado e uma imaginação mais treinada e viva, em suma, mais gênio, para purificá-lo daquilo. Donde as opiniões acerca de obras exímias nunca serem divididas (não estou considerando aqui a separação que a paixão traz); só se discute e se briga por aquelas que não são completas. Quão comovente é a invenção em alguns poemas: tão distorcidos mediante linguagem, imagens e elocuições, que, com frequência, se tem de ter um aparato sensorial infalível para revelá-los. Tudo isso é tão verdadeiro que a ideia de nossas obras mais perfeitas (p. ex., uma grande parte das de Shakespeare) surgiu da leitura de brochuras e cartazes ruins consignados ao total esquecimento. Portanto, quem louva Schiller e Goethe ainda não me dá, tal como crê, a prova de um exímio e extraordinário senso de beleza; mas quem está satisfeito aqui e ali com Gellert e Cronegk, me deixa supor, se ele tiver razão ao menos em uma de mais falas, que possui entendimento e sentimentos, e ambos, aliás, em um grau raro.

Bibliografia

KLEIST, Heinrich von. "Ein Satz aus der höheren Kritik". In: *Werke und Briefe in vier Bänden* [Band 3]. Hrsg. von Siegfried Streller. Berlin und Weimar, 1978, S. 482-483.

O estilo na tradução dos textos preambulares da *Brevíssima relação da destruição das Índias* de frei Bartolomé de las Casas

Deolinda de Jesus Freire*
Universidade Federal de São Carlos

Apresentação

A tradução dos textos preambulares da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de frei Bartolomé de las Casas, que aqui apresentamos, é parte do projeto de pesquisa de estágio de pós-doutorado realizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos. A tradução completa da obra, que é composta de vinte capítulos sobre a destruição dos reinos do Novo Mundo, está em fase de revisão para futura publicação. Essa futura edição será ornada com as dezessete gravuras que Theodor Dietrich de Bry preparou para a edição latina da *Brevísima* de 1598.

A *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* foi publicada pela primeira vez em 1552 em Sevilha por Sebastián Trujillo. A edição *princeps* não apresenta, dentre os textos preambulares, as aprovações oficiais exigidas para a publicação de uma obra no século XVI, portanto, essa primeira edição evidencia que os critérios rigorosos de edição exigidos das obras impressas na época não foram atendidos. Tais critérios envolviam diversas instâncias oficiais como, por exemplo, aprovações, tanto do Conselho do Rei como da Inquisição, licenças, certificação, erratas e taxa, ademais de prólogos, dedicatórias e censura. Os discursos oficiais estabeleciam o controle político, teológico e moral sobre a produção impressa de uma sociedade de corte; no entanto, estes discursos preambulares estão ausentes da *Brevísima relación* de frei Bartolomé de las Casas. Essa ausência contribui para alimentar o debate de que essa obra é publicada de forma clandestina tanto pelo frei como também por seu editor e impressor.

A escrita da *Brevísima relación* envolveu dois momentos da vida religiosa e política de frei Bartolomé de las Casas na corte espanhola do século XVI. O primeiro é marcado pela exposição oral do frei na Junta Vallisoletana em 1541, que foi convocada pelo imperador Carlos V para debater sobre as denúncias de ações e condutas reprová-

*Docente (UFTM), estágio de pós-doutorado em tradução na (UFSCAR).
E-mail: deolindajfreire@gmail.com.

Recebido em 29/05/2023
Aprovado em 17/06/2023

veis dos conquistadores e colonizadores espanhóis contra os povos indígenas no Novo Mundo. Esse momento é referenciado no argumento da edição *princeps* quando Las Casas afirma que foi ‘rogado’ e ‘importunado’ para escrever um breve resumo de sua apresentação na Junta. O segundo momento é marcado pelo debate entre frei Bartolomé de las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda, que foi convocado por Carlos V e pelo Conselho das Índias em 1550 com a finalidade de examinar as controvérsias sobre a natureza dos povos do Novo Mundo e, conseqüentemente, se as guerras empreendidas contra eles eram justas, inclusive se os indígenas podiam ser escravizados. A *Brevíssima* é publicada logo após o debate com Sepúlveda em 1552 sem a autorização das instâncias oficiais, como comentado. A pressa e a rapidez com que a obra é publicada por frei Bartolomé de las Casas e seu editor é vista por André Saint-Lu (2001) como uma forma de o frei vencer o embate com Sepúlveda pelas letras, uma vez que não foi divulgado à época um vencedor do debate.

O estilo¹ empenhado por frei Bartolomé de las Casas na escrita da *Brevíssima relación de la destrucción de las Indias* é marcado pelo tom providencialista, aliás, como boa parte dos gêneros históricos que se dedicam a narrar a conquista e a colonização das Índias Ocidentais nos séculos XVI e XVII. Nas preceptivas retóricas dessa época, o estilo empregado no gênero histórico tem como base tanto o decoro como a prudência, que são compreendidos como a adequação da linguagem ao lugar-comum da invenção e ao grau das pessoas circunstantes. Frei Bartolomé de las Casas tem como público, tanto na exposição oral na Junta Vallisoletana como no debate com Sepúlveda, homens letrados e discretos² da corte espanhola. No entanto, seu discurso também tem como público aqueles que empreendem a conquista e a colonização nas terras do Novo Mundo, ou seja, religiosos, encomendeiros, capitães, soldados etc, que, por vezes, podiam não ser letrados nem discretos.

1. Consideramos estilo como arte, ou seja, técnica empenhada na narração para persuadir o público e o leitor da verdade providencialista que é estabelecida com prudência e decoro. É útil lembrar que, para os séculos XVI e XVII, os gêneros históricos são observados desde o esquema bíblico da instituição eclesiástica, pois a verdade não se comprova, apenas se repete. Em nossa leitura e tradução, o discurso histórico seiscentista é fabricado pela arte, pois narrar os feitos construídos como memoráveis é também descrevê-los, portanto retratá-los, ou seja, fazer com que o leitor possa vê-los.

2. Segundo Hansen (2006, p.44), “o destinatário discreto é figurado como capacidade de ajuizar a aptidão técnica da forma poética, valorizando o artifício aplicado. Ou seja, o discreto é o tipo caracterizado pelo engenho retórico e pela prudência política típicos da racionalidade de Corte divulgada institucionalmente, no Estado do Brasil, no ensino organizado a partir de 1599 pelos modelos do *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus. Segundo Inácio de Loyola, a *discretio* não é diferente da *caritas*, pois é a capacidade de fazer juízos justos e prudentes. O tipo discreto é erudito e domina as artes da memória que lhe permitem conhecer todos os lugares-comuns aplicados aos poemas. Por isso, testemunha a força do sistema de regras, que conhece e reconhece, como um equivalente direto ou um sinônimo da *authoritas* figurada nos poemas. [...] Por oposição, o destinatário vulgar só recebe os efeitos pois, figurado como ignorante do preceito técnico que os produz, é constituído negativamente pelo manuscrito como incapaz de lê-lo, ou seja, de fazer as distinções dos agrupamentos da sua *dispositio*. Isso não significa que, segundo as prescrições do século XVII, os vulgares sejam insensíveis à poesia coletada. Podem ser afetados por ela e reagir a seus efeitos, mas não conhecem ou não compreendem o artifício ou as regras que presidiram sua invenção”.

O principal objetivo de frei Bartolomé de las Casas na *Brevísima* é alertar a Coroa sobre o que acontecia em suas terras além-mar, pois a obra é impressa, de acordo com o próprio frei no argumento da obra, para facilitar a leitura do imperador Carlos V e do príncipe Felipe sobre as denúncias apresentadas na Junta Vallisoletana, as quais foram atualizadas após o debate com Sepúlveda. No entanto, a leitura da obra não se restringe a este círculo restrito de leitores da corte espanhola do século XVI, uma vez que o próprio frei embarca a obra em uma das naus para as Índias Ocidentais. Dessa forma, assim que é impressa, a *Brevísima* circula entre todos os tipos de leitores, tanto discretos como vulgares, letrados e analfabetos, iniciando seu caminho de êxito editorial, sendo traduzida e impressa, ainda no século XVI, em diversas regiões em conflito com Coroa dos Habsburgos, como Países Baixos, França e Inglaterra. Nessas primeiras traduções, a obra é publicada como advertência e denúncia sobre a tirania e o poder de destruição dos espanhóis contra os povos indígenas nas Índias Ocidentais, o que deveria ser considerado como exemplo a ser evitado nessas regiões em que a obra é traduzida e impressa ainda no século XVI e ao longo do XVII.

O recorte da tradução aqui apresentado é composto pelos textos preambulares da edição *princeps* da *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*; atualmente esses textos são compreendidos pela crítica como paratextos, termo cunhado por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes* de 1982³. A tradução dessa primeira parte da obra busca manter, sempre que possível, o tom providencialista de um estilo empenhado por um religioso do século XVI, buscando intermediar a leitura para um leitor mais contemporâneo ao atualizar parte do vocabulário, mas mantendo a sintaxe, por vezes redundante e repetitiva, do frei, principalmente no uso de conjunções e preposições. A pontuação foi revisada e atualizada sempre que necessário de forma a contribuir para uma melhor compreensão do texto e desde que não interfira no estilo empenhado pelo frei dominicano. Em nossa tradução, além da edição *princeps* da *Brevísima*, temos como base de consulta e leitura crítica três edições em língua espanhola – Real Academia Española, Cátedra e Editorial Tecnos – e três traduções, sendo uma delas em língua francesa – Editions La Découverte – e outras duas em língua portuguesa – L&PM Editores e Edições Antígona.

3. O paratexto é um dos cinco tipos de relações ‘transtextuelles’ apresentadas por Gérard Genette em *Palimpsestes* (2006, p. 9): “O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.”

Brevísima relación de la destrucción de las Indias

Colegida por el obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus, de la orden de Santo Domingo

Argumento del presente Epítome

Todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron españoles para estar tiempo alguno, y después en el proceso adelante hasta los días de agora, han sido tan admirables y tan no creíbles en todo género a quien no las vido que parecen haber añublado y puesto silencio, y bastantes a poner olvido, a todas cuantas, por hazañosas que fuesen, en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo. Entre éstas, son las matanzas y estragos de gentes inocentes y despoblaciones de pueblos, provincias y reinos que en ellas se han perpetrado, y que todas las otras no de menor espanto. Las unas y las otras refiriendo a diversas personas que no las sabían el obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus, la vez que vino a la corte después de fraile a informar al Emperador, nuestro señor, como quien todas bien visto había, y causando a los oyentes con la relación dellas una manera de éxtasi y suspensión de ánimos, fue rogado e importunado que destas postreras pusiese algunas con brevedad por escrito. Él lo hizo, y viendo algunos años después muchos insensibles hombres (que la codicia y ambición ha hecho degenerar del ser hombres, y sus facinorosas obras traído en reprobado sentido) que, no contentos con las traiciones y maldades que han cometido, despoblando con exquisitas especies de crueldad aquel orbe, importunaban al Rey por licencia y autoridad para tornarlas a cometer, y otras peores (si peores pudiesen ser), acordó presentar esta suma de lo que cerca desto escribió al Príncipe nuestro señor, para que Su Alteza fuese en que se les denegase, y parecióle cosa conveniente ponella en molde por que Su Alteza la leyese con más facilidad. Y esta es la razón del siguiente epítome o brevísima relación.

Fin del argumento.

Brevíssima relação da destruição das Índias

Reunida pelo bispo dom frei Bartolomé de las Casas ou Casaus, da ordem de São Domingos

Argumento do presente Epítome

Todas as coisas que aconteceram nas Índias, desde seu maravilhoso descobrimento e desde o início que a elas foram os espanhóis para estar por qualquer tempo, e depois no processo em diante até os dias de agora, foram tão admiráveis e tão não críveis em todo gênero para quem não as viu, que parecem ter nublado e posto em silêncio, e capazes de pôr em esquecimento, a todas quantas, por admiráveis que tenham sido, que nos séculos passados se viram e ouviram no mundo. Dentre essas coisas, estão as matanças e estragos de gentes inocentes, e despovações de vilarejos, províncias e reinos que nelas se perpetraram, e que não causam menor espanto do que todas as outras admiráveis. Referindo algumas delas a diversas pessoas que não as sabiam, o bispo dom frei Bartolomé de las Casas ou Casaus, quando veio à corte depois de frei para informar ao Imperador nosso senhor (como quem tinha visto bem a todas), e causando nos ouvintes com a relação delas uma maneira de êxtase e suspensão de ânimos, foi rogado e importunado para que destas últimas pusesse algumas com brevedade por escrito. Assim ele fez, e vendo, alguns anos depois, muitos homens insensíveis que a cobiça e a ambição fizeram degenerar de serem homens, por suas facinorosas obras empurrados para o caminho do mal, e que não contentes com as traições e maldades que cometeram, despovoando com singulares maneiras de crueldade aquele orbe, importunavam o rei por licença e autoridade para tornar a cometê-las, e outras piores (se piores pudessem ser), decidiu apresentar esta súmula do que acerca disto escreveu ao Príncipe nosso senhor, para que Sua Alteza fosse quem as indeferisse. E pareceu-lhe coisa conveniente imprimi-la para que Sua Alteza a lesse com mais facilidade. E esta é a razão do seguinte Epítome, ou brevíssima relação.

Fim do argumento.

Prólogo del obispo don fray Bartolomé de las Casas o Casaus para el muy alto y muy poderoso señor el príncipe de las Españas don Felipe, nuestro señor

Muy alto y muy poderoso señor:

Como la providencia divina tenga ordenado en su mundo que para dirección y común utilidad del linaje humano se constituyesen en los reinos y pueblos reyes como padres y pastores (según los nombra Homero) y, por consiguiente, sean los más nobles y generosos miembros de las repúblicas, ninguna duda de la rectitud de sus ánimos reales se tiene o con recta razón se debe tener. Que si algunos defectos, nocumentos y males se padecen en ellas, no ser otra la causa sino carecer los reyes de la noticia dellos, los cuales si les constasen, con sumo estudio y vigilante solércia extirparían. Esto parece haber dado a entender la Divina Escritura en los Proverbios de Salomón: *Rex qui sedet in solio iudicii, dissipat omne malum intuitu suo*, porque de la innata y natural virtud del rey así se supone, conviene a saber: que la noticia sola del mal de su reino es bastantísima para que lo disipe, y que ni por un momento solo en cuanto en sí fuere lo pueda sufrir.

Considerando, pues, yo, muy poderoso señor, los males y daños, perdición y jacturas (de los cuales nunca otros iguales ni semejantes se imaginaron poderse por hombres hacer) de aquellos tantos y tan grandes y tales reinos y, por mejor decir, de aquel vastísimo y nuevo mundo de las Indias, concedidos y encomendados por Dios y por su Iglesia a los reyes de Castilla para que se los rigiesen y gobernasen, convertiesen y prosperasen temporal y espiritualmente, como hombre que por cincuenta años y más de experiencia siendo en aquellas tierras presente los he visto cometer, que constándole a Vuestra Alteza algunas particulares hazañas dellos, no podría contenerse de suplicar a Su Majestad con instancia importuna que no conceda ni permita las que los tiranos inventaron, prosiguieron y han cometido, que llaman conquistas; en las cuales, si se permitiesen, han de tornarse a hacer, pues de sí mismas, hechas contra aquellas indianas gentes, pacíficas, humildes y mansas que a nadie ofenden, son inicuas, tiránicas, y por toda ley natural, divina y humana condenadas, detestadas y malditas; deliberé, por no ser reo callando de las perdiciones de ánimas y cuerpos infinitas que los tales perpetrarán, poner en molde algunas y muy pocas que los días pasados colegí de innumerables que con verdad podría referir, para que con más facilidad Vuestra Alteza las pueda leer.

Prólogo do bispo dom frei Bartolomé de las Casas ou Casaus para o mui ilustre e mui poderoso senhor, o príncipe das Espanhas, dom Felipe, nosso senhor

Mui ilustre e mui poderoso senhor:

Como a providência divina tenha ordenado em seu mundo que para a direção e comum utilidade da linhagem humana se constituíssem, nos reinos e vilarejos, reis como pais e pastores (segundo os nomeia Homero) e, por conseguinte, sejam os mais nobres e ilustres membros das repúblicas, nenhuma dúvida da retidão de seus ânimos reais se tem, ou com justa razão se deve ter, que se alguns defeitos, danos⁴ e males se padecem nelas, não ser outra a causa senão carecerem os reis da notícia deles. Os quais, se fossem informados aos reis, com sumo estudo e vigilante habilidade⁵ seriam extirpados. Isto parece dar a entender a divina escritura nos provérbios de Salomão: O rei que está sentado no trono da justiça, com seu olhar dissipa todo o mal.⁶ Porque da inata e natural virtude do rei assim se supõe (convém a saber), que apenas a notícia do mal de seu reino é suficiente para que ele o disipe, e que nem por um único momento, enquanto for rei, possa seu reino o mal sofrer.

Considerando, pois, eu, mui poderoso senhor, os males e danos, perdição e prejuízos⁷ (dos quais nunca outros iguais nem semelhantes se imaginaram poder serem feitos por homens) daqueles tantos e tão grandes e tais reinos, e, por melhor dizer, daquele vastíssimo e novo mundo das Índias, concedidos e encomendados por Deus e por sua Igreja aos reis de Castela, para que fossem regidos e governados, convertidos e prosperados temporal e espiritualmente por eles, como homem que por cinquenta anos e mais de experiência, estando naquelas terras presente, eu os vi cometer; que informando a Vossa Alteza algumas particulares façanhas desses males, não poderia me conter em suplicar a Sua Majestade, com instância inoportuna, para que não conceda nem permita aquelas que os tiranos inventaram, prosseguiram e têm cometido que chamam de conquistas; nas quais (se forem permitidas) hão de tornar a fazer as particulares façanhas, pois, por sua própria natureza (feitas contra aquelas indianas gentes, pacíficas, humildes e mansas, que a ninguém ofendem), são iníquas, tiránicas e, por toda lei natural, divina e humana, condenadas, detestadas e malditas; deliberarei, por não ser réu calando-me, das perdições infinitas de *animas* e corpos, que os tais perpetraram, imprimir algumas, ainda que muito poucas, que os dias passados reuni de inumeráveis que com verdade poderia referir para que, com mais facilidade, Vossa Alteza as possa ler.

4. No original, é usado o latinismo *nocumentos*.

5. No original, é usado o latinismo *solercia*.

6. No original, o provérbio está em latim: *Rex qui sedet in solio iudicii, dissipat omne malum intuitu suo*.

7. No original, é usado o latinismo *jacturas*.

Y puesto que el arzobispo de Toledo, maestro de Vuestra Alteza, siendo obispo de Cartagena, me las pidió y presentó a Vuestra Alteza, pero por los largos caminos de mar y de tierra que Vuestra Alteza ha emprendido y ocupaciones frecuentes reales que ha tenido, puede haber sido que o Vuestra Alteza no las leyó o que ya olvidadas las tiene; y el ansia temeraria e irracional de los que tienen por nada indebidamente derramar tan inmensa copia de humana sangre y despoblar de sus naturales moradores y poseedores (matando mil cuentos de gentes) aquellas tierras grandísimas y robar incomparables tesoros, crece cada día, importunando por diversas vías y varios fingidos colores que se les concedan o permitan las dichas conquistas (las cuales no se les podrían conceder sin violación de la ley natural y divina, y por consiguiente gravísimos pecados mortales, dignos de terribles y eternos suplicios), tuve por conveniente servir a Vuestra Alteza con este sumario brevísimo de muy difusa historia que de los estragos y perdiciones acaecidas se podría y debería componer.

Suplico a Vuestra Alteza lo reciba y lea con la clemencia y real benignidad que suele las obras de sus criados y servidores que puramente, por solo el bien público y prosperidad del estado real servir desean. Lo cual visto y entendida la deformidad de la injusticia que a aquellas gentes inocentes se hace, destruyéndolas y despedazándolas sin haber causa ni razón justa para ello, sino por sola la codicia y ambición de los que hacer tan nefarias obras pretenden, Vuestra Alteza tenga por bien de con eficacia suplicar y persuadir a Su Majestad que deniegue a quien las pidiere tan nocivas y detestables empresas; antes ponga en esta demanda infernal perpetuo silencio, con tanto terror que ninguno sea osado dende adelante ni aun solamente se las nombrar.

Cosa es ésta, muy alto señor, convenientísima y necesaria para que todo el estado de la corona real de Castilla, espiritual y temporalmente Dios lo prospere y conserve y haga bienaventurado. Amén.

Posto que o arcebispo de Toledo, mestre de Vossa Alteza, sendo bispo de Cartagena, tenha me pedido e apresentado algumas delas a Vossa Alteza, porém, pelos longos caminhos de mar e terra que Vossa Alteza empreendeu, e frequentes ocupações reais que teve, pode ter acontecido que, ou Vossa Alteza não as leu, ou que já as têm esquecidas; e a ânsia temerária e irracional daqueles que não têm motivo algum para derramar indevidamente tão imensa cópia de sangue humano, e despovoar de seus naturais moradores e senhores, matando um bilhão de gentes, aquelas terras grandíssimas e roubar tesouros incomparáveis, que cresce a cada dia, importunando por diversas vias e vários pretextos fingidos para que lhe sejam concedidas ou permitidas as ditas conquistas (as quais não poderiam ser concedidas a eles sem violação da lei natural e divina, e, por conseguinte, sem gravísimos pecados mortais, dignos de terríveis e eternos suplícios), por isso, achei conveniente servir Vossa Alteza com este sumário brevíssimo que poderia e deveria compor uma muito extensa história dos estragos e perdições que aconteceram nas Índias.

Suplico a Vossa Alteza que o receba e leia com a clemência e real benignidade com que costuma ler as obras de seus criados e servidores, que, estritamente, apenas pelo bem público e prosperidade do estado real desejam servir. Isto posto, e entendida a infâmia da injustiça que àquelas gentes inocentes se faz, destruindo-as e despedaçando-as sem haver causa nem razão justa para isso, a não ser apenas por cobiça e ambição daqueles que tão nefandas obras pretendem fazer; Vossa Alteza tenha por bem de, com eficácia, suplicar e persuadir Sua Majestade para que indefira a quem pedir tão nocivas e detestáveis empresas, e antes ponha nesta demanda infernal perpétuo silêncio, e com tanto terror para que ninguém seja ousado, de agora em diante, de, nem mesmo, nomeá-las.

Este é o tema, mui ilustre senhor, oportuníssimo e necessário para todo o estado da coroa real de Castela, tanto espiritual como temporalmente, e que Deus o prospere, o conserve e o faça bem aventurado, Amém.

Brevísima relación de la destrucción de las Indias

Descubriéronse las Indias en el año de mil y cuatrocientos y noventa y dos. Fuéronse a poblar el año siguiente de cristianos españoles, por manera que ha cuarenta y nueve años que fueron a ellas cantidad de españoles. Y la primera tierra donde entraron para hecho de poblar fue la grande y felicísima isla Española, que tiene seiscientas leguas en torno. Hay otras muy grandes e infinitas islas alrededor, por todas las partes della, que todas estaban y las vimos las más pobladas y llenas de naturales gentes, indios dellas, que puede ser tierra poblada en el mundo. La tierra firme, que está de esta isla por lo más cercano docientas y cincuenta leguas, pocas más, tiene de costa de mar más de diez mil leguas descubiertas y cada día se descubren más, todas llenas como una colmena de gentes en lo que hasta el año de cuarenta y uno se ha descubierto, que parece que puso Dios en aquellas tierras todo el golpe o la mayor cantidad de todo el linaje humano.

Todas estas universas e infinitas gentes, *a toto genere*, crio Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas, fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas y quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo. Son así mesmo las gentes más delicadas, flacas y tiernas en complisión y que menos pueden sufrir trabajos, y que más fácilmente mueren de cualquiera enfermedad; que ni hijos de príncipes y señores entre nosotros, criados en regalos y delicada vida no son más delicados que ellos, aunque sean de los que entre ellos son de linaje de labradores. Son también gentes paupérrimas y que menos poseen ni quieren poseer de bienes temporales, y por esto no soberbias, no ambiciosas, no cudiosas. Su comida es tal que la de los Santos Padres en el desierto no parece haber sido más estrecha ni menos deleitosa ni pobre. Sus vestidos comúnmente son en cueros, cubiertas sus vergüenzas, y cuando mucho cúbrense con una manta de algodón que será como vara y media o dos varas de lienzo en cuadra. Sus camas son encima de una estera y cuando mucho duermen en unas como redes colgadas que en lengua de la isla Española llamaban hamacas. Son eso mesmo de limpios y desocupados y vivos entendimentos; muy capaces y dóciles para toda buena doctrina, aptísimos para recibir nuestra santa fe católica y ser dotados de virtuosas costumbres, y las que menos impedimentos tienen para esto que Dios crio en el mundo. Y son tan importunas desque una vez comienzan a tener noticia de las cosas de la fe, para saberlas, y en ejercitar los sacramentos de la Iglesia y el culto divino, que digo verdad que han menester los religiosos para sufrillos ser dotados por Dios de don muy señalado de paciencia, y, fi-

Brevíssima relação da destruição das Índias

As Índias foram descobertas no ano de mil quatrocentos e noventa e dois. No ano seguinte, foram povoadas por espanhóis cristãos, de maneira que há quarenta e nove anos que lá chegaram grande quantidade de espanhóis, e a primeira terra onde entraram para de fato povoar foi a grande e felicíssima ilha Espanhola, que tem em torno de seiscientas léguas. Há outras ilhas muito grandes e infinitas ao seu redor e por todos os seus lados, que todas estavam e as vimos como as mais povoadas e cheias de gentes naturais, índios delas, que podem ser as terras mais povoadas no mundo. A Terra Firme, que está desta ilha pelo lado mais próximo duzentas e cinquenta léguas, talvez um pouco mais, tem de costa de mar mais de dez mil léguas descobertas, e a cada dia são descobertas outras mais, todas cheias como uma colmeia de gentes, no que até o ano de mil quatrocentos e quarenta e um foi descoberto, que parece que pôs Deus, naquelas terras, toda a abundância ou a maior quantidade de toda a linhagem humana.

Todas estas universas e infinitas gentes, dentre todas as raças⁸, criou Deus como as mais simples, sem maldades nem fingimentos, obedientísimas, fidelísimas aos seus senhores naturais e aos cristãos aos quais servem; mais humildes, mais pacientes, mais pacíficas e quietas, sem desordem nem tumulto, não briguentas, não queixosas, sem rancores, sem ódios, sem desejar vinganças, que há no mundo. São, por isso mesmo, as gentes mais delicadas, fracas e ternas em compleição e que menos podem sofrer com trabalhos, e que mais facilmente morrem de qualquer enfermidade, que nem os filhos de príncipes e senhores entre nós, criados com regalias e vida delicada, não são mais delicados do que eles, ainda que haja dentre eles alguns que sejam de linhagem de lavradores. São também gentes paupérrimas e que menos possuem nem querem possuir bens temporais, e por isto não são soberbas, não são ambiciosas, não são cobiçosas. Sua comida é tal que a dos santos padres no deserto não parece ter sido mais austera nem menos deleitosa nem pobre. Suas vestimentas comumente são a própria pele, cobertas suas vergonhas, e quando muito se cobrem com uma manta de algodão, que será como vara e meia ou duas varas quadradas de tecido. Suas camas são em cima de uma esteira, e quando muito dormem em umas redes penduradas, que na língua da ilha Espanhola chamavam *hamacas*. São também igualmente dotados de límpidos e desimpedidos e vívidos entendimentos; muito capazes e dóceis para toda boa doutrina, aptísimos para receberem nossa santa fé católica e serem dotados de costumes virtuosos, e são as gentes que têm menos impedimentos que Deus criou no mundo para isto. E são tão importunas logo que começam a ter notícia das coisas da fé, para sabê-las, e a exercitar os sacramentos da Igreja e o culto divino, que digo em verdade que é necessário que os religiosos, para

8. No original, latinismo *toto genere* = todas as raças e nações.

nalmente, yo he oído decir a muchos seglares españoles de muchos años acá y muchas veces, no pudiendo negar la bondad que en ellos ven: «Cierto, estas gentes eran las más bienaventuradas del mundo si solamente conocieran a Dios».

En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos. Y otra cosa no han hecho de cuarenta años a esta parte hasta hoy, y hoy en este día lo hacen, sino despedazallas, matallas, angustiallas, afligillas, atormentallas y destruíllas por las extrañas y nuevas y varias y nunca otras tales vistas ni leídas ni oídas maneras de crueldad, de las cuales algunas pocas abajo se dirán, en tanto grado que habiendo en la isla Española sobre tres cuentos de ánimas que vimos, no hay hoy de los naturales della docientas personas.

La isla de Cuba es cuasi tan luenga como desde Valladolid a Roma: está hoy cuasi toda despoblada. La isla de San Juan y la de Jamaica, islas muy grandes y muy felices y graciosas, ambas están assoladas. Las islas de los Lucayos, que están comarcanas a la Española y a Cuba por la parte del norte, que son más de sesenta, con las que llamaban de Gigantes y otras islas grandes y chicas y que la peor dellas es más fértil y graciosa que la Huerta del Rey de Sevilla y la más sana tierra del mundo, en las cuales había más de quinientas mil ánimas, no hay una sola criatura: todas las mataron trayéndolas y por traellas a la isla Española, después que vían que se les acababan los naturales della. Andando un navío tres años a rebuscar por ellas la gente que había después de haber sido vendimiadas, porque un buen cristiano se movió por piedad para los que se hallasen convertillos y ganillos a Cristo, no se hallaron sino once personas, las cuales yo vide. Otras más de treinta islas que están en la comarca de la isla de San Juan, por la misma causa están despobladas y perdidas. Serán todas estas islas de tierra más de dos mil leguas, que todas están despobladas y desiertas de gente.

De la gran tierra firme somos ciertos que nuestros españoles, por sus crueldades y nefandas obras, han despoblado y assolado, y que están hoy desiertas, estando llenas de hombres racionales, más de diez reinos mayores que toda España, aunque entre Aragón y Portugal en ellos, y más tierra que hay de Sevilla a Jerusalén dos veces, que son más de dos mil leguas. Daremos por cuenta muy cierta y verdadera que son muertas en los dichos cuarenta años por las dichas tiranías y infernales obras de los cristianos injusta y tiránicamente más de doce cuentos de ánimas, hombres y mujeres y niños, y en verdad que creo, sin pensar engañarme, que son más de quince cuentos.

suportá-los, sejam dotados por Deus do dom muito destacado da paciência; e, finalmente, eu ouvi dizer de muitos seculares espanhóis, de muitos anos aqui e de muitas vezes, não podendo negar a bondade que neles veem: “É verdade, estas gentes seriam as mais bem aventuradas do mundo se somente conhecessem a Deus.”

Nestas ovelhas mansas, e das qualidades supraditas por seu Fazedor e Criador assim dotadas, entraram os espanhóis desde o início que as conheceram como lobos e tigres e leões crudelíssimos de muitos dias famintos. E outra coisa não fizeram nos últimos quarenta anos nestas terras, até hoje, e no dia de hoje ainda fazem, senão despedaçá-las, matá-las, angustiá-las, afligi-las, atormentá-las, e destruí-las pelas singulares e novas e várias e nunca outras tais vistas nem lidas nem ouvidas maneiras de crueldade, das quais algumas poucas abaixo se dirão, em tão elevado grau que, havendo na ilha Espanhola por volta de três milhões de *animas* que vimos, hoje não há ali, dos naturais dela, duzentas pessoas.

A ilha de Cuba é quase tão extensa como a distância de Valladolid a Roma: hoje está quase toda despovoada. A ilha de San Juan e a da Jamaica, ilhas muito grandes e muito felizes e graciosas, ambas estão assoladas. Nas ilhas dos Lucaios, que estão próximas à Espanhola e à Cuba pela parte Norte, que são mais de sessenta ilhas se contamos com aquelas que chamavam de Gigantes e outras ilhas grandes e pequenas, e que a pior delas é mais fértil e graciosa que a horta do Rei de Sevilha e a terra mais sã do mundo, nas quais havia mais de quinhentas mil *animas*, hoje não há uma só criatura. A todas essas gentes mataram ao serem trazidas para a ilha Espanhola, depois é que se davam conta de que estavam acabando com os naturais dessas ilhas. Andando um navio por três anos a buscar as gentes que havia restado nessas ilhas, depois de terem sido vindimadas, porque um bom cristão se moveu por piedade para converter e ganhar para Cristo aqueles que achasse nelas, não acharam senão onze pessoas, as quais eu vi. Outras mais de trinta ilhas que estão na comarca da ilha de San Juan, pela mesma causa, estão despovoadas e perdidas. Todas essas ilhas têm, de superfície, mais de duas mil léguas, que todas estão despovoadas e desertas de gente.

Da grande Terra Firme, temos certeza que nossos espanhóis, por suas crueldades e nefandas obras, despovoaram e assolaram suas terras, e que hoje estão desertas, apesar de haver estado antes repletas de homens racionais, com mais de dez reinos maiores que toda a Espanha, incluindo Aragão e Portugal entre eles, e duas vezes mais terra do que há de Sevilha a Jerusalém, que são mais de duas mil léguas. Daremos por conta muito certa e verdadeira que são mortas nos ditos quarenta anos, pelas ditas tiranias e infernais obras dos cristãos, injusta e tiranicamente, mais de doze milhões de *animas*, homens e mulheres e crianças; e na verdade creio, sem julgar que me engano, que são mais de quinze milhões.

Dos maneras generales y principales han tenido los que allá han pasado que se llaman cristianos en extirpar y raer de la haz de la tierra a aquellas miserandas naciones. La una, por injustas, crueles, sangrientas y tiránicas guerras; la otra, después que han muerto todos los que podrían anhelar o sospirar o pensar en libertad o en salir de los tormentos que padecen, como son todos los señores naturales y los hombres varones (porque comúnmente no dejan en las guerras a vida sino los mozos y mujeres), oprimiéndolos con la más dura, horrible y áspera servidumbre en que jamás hombres ni bestias pudieron ser puestas. A estas dos maneras de tiranía infernal se reducen y se resuelven o subalternan como a géneros todas las otras diversas y varias de asolar aquellas gentes, que son infinitas.

La causa porque han muerto y destruido tantas y tales y tan infinito número de ánimas los cristianos ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas, conviene a saber: por la insaciable codicia y ambición que han tenido, que ha sido la mayor que en el mundo ser pudo, por ser aquellas tierras tan felices y tan ricas, y las gentes tan humildes, tan pacientes y tan fáciles a sujetarlas, a las cuales no han tenido más respecto ni dellas han hecho más cuenta ni estima (hablo con verdad, por lo que sé y he visto todo el dicho tiempo) no digo que de bestias, porque pluguiera a Dios que como a bestias las hubieran tratado y estimado, pero como y menos que estiércol de las plazas. Y así han curado de sus vidas y de sus ánimas, y por esto todos los números y cuentos dichos han muerto sin fe y sin sacramentos. Y ésta es una muy notoria y averiguada verdad que todos, aunque sean los tiranos y matadores, la saben y la confiesan: que nunca los indios de todas las Indias hicieron mal alguno a cristianos, antes los tuvieron por venidos del cielo, hasta que primero muchas veces hobieron recebido ellos o sus vecinos muchos males, robos, muertes, violencias y vejaciones dellos mesmos.

Duas maneiras gerais e principais tiveram os espanhóis que por ali passaram, que se dizem cristãos, para extirpar e varrer da face da terra aquelas miserandas nações. Uma delas são as injustas, cruéis, sangrentas e tiránicas guerras. A outra, depois que morreram todos aqueles que poderiam almejar ou suspirar ou pensar em liberdade, ou sair dos tormentos que padecem, como são todos senhores naturais e homens varões (porque comumente não deixam com vida nas guerras a não ser os moços e as mulheres), oprimindo-os com a mais dura, horrível e áspera servidão em que nem homens nem bestas jamais pudessem ser postos. A estas duas maneiras de tirania infernal se reduzem ou se convertem ou subalternam, como gêneros, todas as outras diversas e várias com o fim de assolar aquelas gentes, que são infinitas.

A causa pela qual os cristãos mataram e destruíram tantas e tais e tão infinito número de *animas* foi somente para obter, como último fim, o ouro e se encherem de riquezas em muitos poucos dias, e subir a posições muito elevadas e sem adequação para suas pessoas, convém a saber: pela insaciável cobiça e ambição que tiveram, que tem sido a maior causa que já pôde haver no mundo, por serem aquelas terras tão felizes e tão ricas, e as gentes tão humildes, tão pacientes e tão fáceis de serem sujeitadas, com as quais não tiveram nenhum respeito, nem tiveram nenhuma consideração nem estima (falo com verdade pelo que sei e por tudo que tenho visto o dito tempo), não digo que tenham sido tratadas como bestas (porque quisera Deus que como bestas aquelas gentes tivessem sido tratadas e estimadas), mas sim como e menos que esterco das praças. E foi assim que cuidaram de suas vidas e de suas *animas*, e por isto todos os números e milhões ditos morreram sem fé e sem sacramentos. E esta é uma verdade muito notória e averiguada que todos, mesmo que sejam os tiranos e matadores, sabem e confessam: que nunca os índios de todas as Índias fizeram mal algum aos cristãos, antes os tiveram como vindos do céu, até que, primeiro e diversas vezes, os índios ou seus vizinhos receberam muitos males, roubos, mortes, violências e vexações dos próprios espanhóis.

Bibliografia

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epídíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov., 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária. Especial “João Adolfo Hansen”. Ano II, n. 2. Vitória da conquista: Edições UESB, outubro 2006.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Sevilla: Sebastián Trujillo, 1552.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición de André Saint-Lu. Madri, Cátedra, 2001.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición de Isacio Pérez Fernández. Madri, Editorial Tecnos, 2008.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición, estudio y notas de José Miguel Martínez Torrejón. Madri, Real Academia Española, 2013.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevíssima relação da destruição das Índias*. Tradução de Júlio Henriques. Lisboa, Edições Antígona, 1990.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Très brève relation de la destruction des Indes*. Tradução de Fanchita Gonzalez Batle. Paris, Editions La Découverte, 1991.

LAS CASAS, Bartolomé de. *O Paraíso destruído*. Tradução de Heraldo Barbuy. São Paulo, Editora L&PM, 2001.

SAINT-LU, André. Introducción. In: LAS CASAS, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madri, Cátedra, 2001, pp. 11-65.



Duas Figuras

Ismael Nery

1927 Óleo sobre cartão sobre madeira

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1334/duas-figuras>