

No fundo do poço: a alegoria anti-platônica em *O natimorto* de Lourenço Mutarelli

At the bottom of the pit: the anti-Platonic allegory in Lourenço Mutarelli's O Natimorto

Joaquim Adelino DANTAS de Oliveira*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

RESUMO: *O Natimorto* (2009), segunda obra literária de Lourenço Mutarelli, pode ser definida como um romance claustrofóbico e alegórico, apresentando, no que tange a seus elementos basilares, certa tendência minimalista. Ou seja, nessa obra, mínimos elementos textuais são trabalhados segundo uma potencialização de sua capacidade significativa. A questão das camadas simbólicas dessa narrativa, bem como as implicações dessas na construção de uma crítica da realidade, constitui o tema central do presente artigo. Partindo da leitura imanente de uma micronarrativa interna ao romance (denominada por nós como “alegoria do poço”), e contrapondo essa às imagens e reflexões da “alegoria da caverna” de Platão (2011), desenvolve-se aqui uma reflexão sobre a construção alegórica e a leitura filosófica – ou anti-filosófica, de uma perspectiva anti-platônica – da realidade evocada por esse romance mutarelliano.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria da caverna. Lourenço Mutarelli. *O Natimorto*.

ABSTRACT: *O Natimorto* (2009), Lourenço Mutarelli's second literary work, can be defined as a claustrophobic and allegorical novel, presenting, in terms of its basic elements, a certain minimalist tendency. In other words, in this work, minimal textual elements are worked according to the enhancement of its significant capacity. The question of the symbolic layers of this narrative, as well as the implications of these in the construction of a critique of reality, is the central theme of this article. Starting from the immanent reading of a micronarrative internal to the novel (called by us as “allegory of the well”), and contrasting this to the images and reflections of Plato's (2011) “allegory of the cave”, a reflection on the allegorical construction and

* Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN. E-mail: joaquimdantas1@gmail.com.

philosophical – or anti-philosophical, from an anti-Platonic perspective – of the reality evoked by this Mutarellian novel is developed here.

KEYWORDS: Allegory of the cave. Lourenço Mutarelli. *O Natimorto*.

Introdução: *O Natimorto*, um romance claustrofóbico

O Natimorto, segunda obra literária de Lourenço Mutarelli, pode ser definido como um romance claustrofóbico e alegórico, apresentando, no que tange aos elementos basilares da narrativa, certa tendência ao mínimo.

A história narrada se centra ao redor de, essencialmente, duas personagens: O Agente e A Voz. O tempo da ação se desenvolve num curto período, consistindo de um intervalo de poucos dias. O espaço representado no texto, por sua vez, constitui-se também a partir de um recorte, de uma secção; isso porque o centro da ação narrativa se desenvolve sob o teto de uma única locação: um quarto de hotel. Sendo assim, mesmo diante dessa aproximação ainda introdutória do material, já é possível perceber certo movimento recorrente, voltado a uma ideia de condensação de elementos narrativos. É esse procedimento que atribui o ar claustrofóbico, minimalista, enclausurado e socialmente deslocado que anunciamos acima. E é dentro dessa narrativa de espaços fechados, de tempo condensado e de isolamento físico das personagens, que os dois protagonistas passam a conviver e a construir aquilo que configura o centro fundamental dessa estranha história: uma tortuosa – e desconfortavelmente solitária – relação a dois.

Numa narrativa tão enxuta e minimalista, todos os elementos tendem a se tornar mais simbólicos, metafóricos – ou, como veremos mais adiante, alegóricos. Esse procedimento visa potencializar os significados do texto, dando-lhes uma amplitude que, de outro modo, não seria possível atingir. A questão das construções simbólicas dessa narrativa e suas implicações numa crítica da realidade constitui o tema central a ser abordado no presente artigo.

1 A alegoria do poço

Nossa análise tomará a seguinte passagem como base.

O Agente – Quando eu era pequeno, quando eu era criança, na casa da minha avó tinha um velho poço.

O Agente – Esse poço estava desativado, por isso o cobriam com umas tábuas, um tapume.

[...]

[...] o poço ficava coberto. Nós, eu e meus primos, íamos todo domingo na casa de minha avó e adorávamos aquele quintal.

[...]

O Agente – Um dos meus tios, que por sinal era padeiro, para nos proteger e nos manter afastados do poço tentava nos assustar, dizendo que ali dentro, ali no fundo, havia um monstro.

O Agente – E nós, como éramos crianças, acreditávamos.

O Agente – Um dia meu primo, que hoje é advogado, por descuido acabou caindo no fundo do poço.

A Voz – Meu Deus! E se machucou muito?

O Agente – Fisicamente, não.

O Agente – Mas, como estava apavorado e levou algum tempo para que o resgatassem, ele ficou muito desesperado.

O Agente – Por sorte e por azar, ainda havia um pouco de água no fundo do poço.

O Agente – Por sorte, isso amorteceu sua queda.

O Agente – Mas, ao mesmo tempo, com a luz que entrava no buraco e incidia na água, ele acabou vendo o seu próprio reflexo.

O Agente – Por fim, quando o içaram, eu corri e perguntei a ele: “E então, como é o monstro?”.

O Agente – E a resposta foi: “Ele é como nós. Todos somos monstros”.

[...]

O Agente – Durante muito tempo, eu realmente acreditei nessa história.

O Agente – Depois eu fui crescendo e descobri o que de fato havia se passado ali, no poço.

O Agente – E, agora, percebi que aquilo que, por equívoco, meu primo julgou ser a verdade, é realmente a mais absoluta das verdades (MUTARELLI, 2004, p. 25-27).

O excerto acima recortado é uma das muitas histórias contadas pelo Agente ao longo do romance, que configuram um dos elementos fundamentais dessa narrativa: a relação de troca entre as personagens – relação essa em que O Agente oferta histórias e teorias e A Voz oferta de volta seu canto.

Funcionando como uma micronarrativa interna à própria narrativa geral do romance – recurso estrutural que reforça o caráter claustrofóbico da obra –, a passagem acerca do poço, espécie de micro-conto tão escasso de elementos, apresenta-se sobrecarregada de sentidos simbólicos. Essa percepção é corroborada pela própria personagem d’A Voz, que, quando termina de ouvir a história, exclama: “Que esplêndida *metáfora!*” (*ibidem*, p. 27 *grifos nossos*). Indo um pouco além do que afirma a

personagem, optaremos por caracterizar essa passagem não simplesmente como uma metáfora, mas sim como uma alegoria.

1.1 O conceito de alegoria

No verbete acerca de alegoria, contido no seu *Dicionário de termos literários* (2004), Massaud Moisés nos indica a multiplicidade de sentidos e abordagens já atribuídas a esse conceito. Da leitura tradicional grega à perspectiva freudiana, vemos que o elemento alegórico vem sendo posto em diálogo com noções como as de metáfora, sátira, ironia, símbolo, mito, entre tantas outras. Dois elementos, no entanto, parecem sobressair nas definições teóricas apresentadas por Moisés, formulando, assim, uma espécie de essencialidade conceitual. Esses elementos são a carga simbólica e a presença de algum tipo de construção narrativa.

Reportemo-nos agora à obra *Alegoria* (2006), de João Adolfo Hansen. Segundo o autor, existem pelo menos dois tipos fundamentais de alegoria, denominados de alegoria retórica (ou dos poetas) e alegoria hermenêutica (ou dos teólogos). Essas duas são caracterizadas, respectivamente, como alegoria enquanto expressão – ligada principalmente à Antiguidade greco-latina – e alegoria enquanto interpretação – associada ao Cristianismo medieval.

Comparando-as, Hansen as define da seguinte maneira:

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma *semântica de palavras*, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “*semântica*” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (2007, p. 9 *grifos nossos*).

Ao definir a alegoria retórica como uma “semântica de palavras”, Hansen indica que, na visão da Antiguidade greco-latina, a alegoria era concebida como um recurso linguístico. Trata-se, em essência, de uma “técnica metafórica” (*Idem* p. 8), usada na

construção do discurso para “representar e personificar abstrações” (*Ibidem*). Retomando Quintiliano, Hansen afirma:

Quintiliano filia a alegoria, como ornamento, à metáfora – no caso, a relação é também pensada enquanto extensão: a alegoria é quantitativa. Ao passo que a metáfora é tropo de léxico, valendo por um termo isolado que substitui [...], a alegoria equivale a um enunciado [...] (*Ibidem* p. 30).

O elemento alegórico daria conta, portanto, de, a partir de uma série de metáforas interconectadas e complementares – constituindo uma imagem, uma cena ou uma narrativa –, explicar ou demonstrar uma ideia, uma abstração. Atribui-se, assim, em certo sentido, uma função ilustrativa ou demonstrativa à alegoria. É Edgar Wind – citado por Hansen – quem vai dizer que “se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade” (*Idem* p. 26).

Em última instância, portanto, a alegoria dos poetas é um “modo de ornamentar discursos” (*Ibidem* p. 11), é uma forma de dizer, uma maneira específica de construir, desenvolver e demonstrar ideias em um texto. Parafraseando Hansen, a alegoria é uma maneira de “dizer *b* para significar *a*”.

Por sua vez, a alegoria hermenêutica ou dos teólogos é definida como uma “semântica de realidades”. Ela assim se define porque fora originalmente concebida como uma “interpretação *religiosa* de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (*Ibidem* p. 8 *grifos nossos*). A alegoria seria, portanto, uma maneira de interpretar e acessar a verdade por trás da palavra de Deus¹.

Ou seja, diferentemente da concepção greco-latina, que encara a alegoria enquanto uma relação intertextual (interna à textualidade) de palavras e metáforas, a concepção cristã diz respeito a um conjunto de regras de interpretação que relacionam, de maneira intrínseca e direta, o discurso – exclusivamente religioso – e a realidade histórica. Sendo assim, tendo em vista que a nossa abordagem se dedica ao texto literário e não ao texto religioso, esse segundo tipo de alegoria não nos interessa de maneira direta. Fica-nos, no

¹ Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do Velho Testamento [...] e propõe que, numa passagem determinada do Novo Testamento [...] há uma repetição. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas (*Ibidem* p. 12 *grifos do autor*).

entanto, dessa segunda concepção, a noção de interpretação alegórica como uma forma de relacionar, de maneira imagética, textualidade e realidade – ambas, enfatize-se, desprovidas aqui de quaisquer tinturas religiosas.

Retomemos agora o verbete do dicionário de Moisés. Pincemos, desse, dois excertos. Primeiro, a definição mais conhecida de alegoria, que é a de Quintiliano: “a alegoria é composta de uma *metáfora contínua*” (QUINTILIANO *apud* MOISÉS, 2004, p.14 *grifos nossos*). Depois, vejamos uma percepção do próprio Massaud Moisés: “visto que a narrativa consiste no expediente mais adequado à concretização do *mundo abstrato*, tem-se como certo que a alegoria implica frequentemente um *enredo*” (MOISÉS, 2004, p.16 *grifos nossos*).

Note-se que em ambas se apresentam dois elementos fundamentais, aqueles mencionados no começo do presente tópico. As noções de “metáfora”, em Quintiliano, e de “mundo abstrato”, em Moisés, nos remetem à ideia de carga simbólica, de sentido figurado – ou ainda de duplo, quando não múltiplo, sentido –, que parece ser, então, essencial ao elemento alegórico. É o “discurso que [...] faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra” (*idem* pag.15). Do mesmo modo, quando Moisés traz para dentro do alegórico a ideia de “enredo” como fundadora, ele remonta à própria percepção clássica de Quintiliano da metáfora “contínua”, ou seja, uma construção metafórica que se estende para além da expressão vocabular localizada; não se trata de um termo metaforicamente remetendo a outro ou outros, mas sim de um conjunto de termos remetendo a outro conjunto – e se configurando, ambos, a partir de uma narrativa, de um enredo.

Fica definida, assim, a noção de alegoria com a qual dialogaremos aqui. Em essência: uma narrativa metafórica que ilustra ideias; um recurso discursivo que materializa em enredo uma reflexão abstrata.

Dito isso, retornemos a discussão que anteriormente se desenvolvia.

1.2 Uma redução estrutural

Vemos então que, em função da caracterização daquela passagem do texto mutarelliano como uma narrativa embebida em teor simbólico e metafórico, poderemos defini-la aqui como sendo uma alegoria. Iremos nomeá-la, portanto, de “alegoria do poço”.

Dizemos que se trata de uma micronarrativa escassa de elementos em função de sua construção a partir do mínimo: poucos personagens, enredo simplificado, espaço reduzido e intervalo temporal indefinido (ocorre no passado, mas não se sabe exatamente quando). Além disso, é uma construção que se apresenta não como uma narrativa independente, mas sim uma narrativa interna a outra, ecoando, metonimicamente, a estrutura geral do romance. Como dissemos, a carga simbólica ali sugerida é muito mais intensa do que aparenta, o que acaba por projetar uma amplificação de sua significação. É a questão da “história que sugere outra” de que nos falava Moisés. Vejamos, pois, como esse ecoar simbólico se processa.

O Agente nos conta, através da sua lembrança, acerca da relação que existe entre seres infantis e aquilo que nomearemos por ora como “mentira protetora”. Quando crianças, o protagonista e seus primos visitavam o sítio de sua avó. Lá, eles brincavam no quintal descuidadamente. Como houvesse ali a presença de um elemento de perigo iminente – um poço, no qual eles poderiam cair –, os adultos, representados na história pelas figuras do tio e da avó, sentem-se obrigados a engendrar artifícios de proteção. São então desenvolvidos dois tipos de artifício, de natureza bastante distinta.

O primeiro desses artifícios tem um cunho mais prático e concreto: são os tapumes que cobrem a entrada do poço. O outro mecanismo de proteção criado pelos adultos, por sua vez, processa-se no nível discursivo e das ideias. Esse último é que configura a supracitada “mentira protetora”. Fomenta-se, então, na constituição desse segundo recurso, o monstro que habita o poço. Não precisamos ir muito longe para perceber – o próprio senso comum nos dirá – que o medo sendo usado como proteção, especialmente para os seres infantis ou infantilizados, é um recurso que constitui quase um clichê na cultura familiar – os bichos-papões e monstros embaixo da cama que habitam o imaginário infantil são exemplos disso.

Apesar desses recursos de proteção, no entanto, o primo do Agente cai no poço, passando por uma experiência psicologicamente perturbadora. Ao ver seu próprio reflexo

na água, no fundo do poço, ele confunde a sua imagem refletida com a figura do monstro. A partir da conclusão a que chega o primo, depois do acontecido – “o monstro é como nós; todos somos monstros” –, a proteção se transmuta em trauma, em ferimento, constituindo uma inversão absoluta na essência das atitudes perpetradas pelos adultos.

Analisando a narrativa alegórica do poço de maneira estrutural, observando como se constitui a trama de suas ações, chegamos à descrição que se segue: 1) o Agente e seu primo, no passado, brincam na casa da avó, perto de onde há um poço; 2) para proteger as crianças, o tio, além da proteção já existente dos tapumes, engendra uma mentira protetora, o monstro – na qual os garotos acreditam, é importante ressaltar –; 3) acidentalmente, um dia, o primo cai no poço; 4) a água que resta no fundo do poço amortece a queda do garoto; 5) o primo confunde seu reflexo na água com a imagem do monstro que supostamente habitaria aquele espaço; 6) em seu retorno à superfície, o primo repassa a informação – um engano tomado como verdade – ao Agente.

Poderíamos ainda acrescentar três outros passos, que acontecem não naquele tempo remoto, mas num passado mais recente na vida do protagonista, quando ele constrói então três possíveis – e cronologicamente sequenciadas – interpretações da história. Continuando a descrição, teríamos então: 7) o Agente, à época, passa a acreditar na versão do primo; 8) algum tempo depois, ele reinterpreta o acontecido, percebendo o engano do primo e compreendendo “o que realmente aconteceu”; 9) numa terceira interpretação da história, o protagonista chega a sua conclusão final: através do engano, do erro, o primo havia descoberto “a mais absoluta das verdades”.

Reduzindo a descrição desses passos narrativos a estruturas ainda mais essenciais, percebemos que a alegoria trata de um duplo movimento.

De um lado, temos o movimento físico. Nesse, a personagem do primo exerce, respectivamente, os movimentos de descida e ascensão em relação ao eixo horizontal; por sua vez, o protagonista não se movimenta, permanecendo estático em relação ao mesmo eixo.

De outro modo, temos o movimento no plano psicológico. Nesse caso, tanto o primo quanto o protagonista passam pelo mesmo movimento de alteração – de um estado A de consciência (no fundo do poço habita um monstro) a um estado B (nós somos todos monstros). No entanto, eles atingem esse novo estado a partir de processos bastante

distintos: o primeiro o atinge a partir da experiência, enquanto o segundo é alterado a partir do ensinamento.

Em essência, portanto, temos, na alegoria mutarelliana, a narrativa de dois sujeitos. Inicialmente, ambos se encontram numa mesma posição e vivem segundo uma mesma percepção da realidade – ou seja, sob um mesmo código, uma mesma noção de verdade. Em dado momento, um dos sujeitos perpetra um movimento. Ao mover-se, ele rompe o código sob o qual as personagens viviam. Rompendo o tecido de que era feita a sua percepção da realidade, o sujeito cria então uma nova percepção, tangida pela experiência da ruptura. Note-se que esse movimento acontece tanto no plano físico – o próprio ato de mudar de posição – quanto no psicológico – a alteração de percepção que surge a partir do movimento físico. Ao retornar a sua posição original, esse sujeito repassa a sua nova percepção àquele que, até então, havia permanecido imóvel. Por fim, esse último aprende e passa então a crer na nova versão da verdade que lhe foi apresentada.

Aqui é importante que se frise: os três passos subsequentes da narrativa, bem como a direção em que se movimenta a personagem do primo na alegoria, não serão comentados nesse momento. Por ora, manteremos essas questões em suspenso. Delas trataremos mais adiante no presente ensaio, quando retornarmos à alegoria mutarelliana, no tópico “A verdade anti-platônica d’*O Natimorto*”.

Somemos agora a tudo o que dissemos alguns elementos-chave da narrativa – os tapumes, os reflexos e as sombras nas profundezas, o engano confundido com a verdade – e veremos que essa alegoria mutarelliana do poço ecoa fortemente, mesmo que de maneira distorcida – e o que são os ecos, se não distorções? –, uma outra alegoria, que é, por sua vez, um famoso marco da filosofia e do pensamento ocidental.

2 A alegoria da caverna

No livro sétimo d’*A República* – obra escrita em meados do século IV a.C. –, através da fala do personagem Sócrates, Platão engendra uma de suas mais instigantes e discutidas imagens: a alegoria da caverna. Essa espécie de curta narrativa, de cunho marcadamente filosófico e político – mas também pedagógico e, em certo sentido,

metafísico –, encontra-se, portanto, inserida no seio de um dos diálogos mais importantes do pensamento platônico, uma das obras centrais de sua filosofia.

N’*A República*, Platão consegue, partindo de uma discussão acerca da construção do “Estado ideal”, da “cidade sã”, retomar, numa das fases mais maduras do seu pensamento, uma vasta gama de questões que sempre fomentaram, rondaram e perpassaram o seu fazer filosófico. A natureza dicotômica do homem e da sociedade (bem e mal, justiça e injustiça, inteligência e percepção de sombras); a orientação do pensamento e da ação do filósofo; a crítica à representação (à arte e aos artistas) como aparência e falsidade; a fulcral questão da doutrina do mundo das ideias; todas essas são questões discutidas n’*A República*. Sondando, aprofundando e trazendo essas ideias à tona – ou mesmo refutando e reconstruindo-as –, o que Platão faz ali é desenvolver uma obra que pode ser tomada, de maneira metonímica, como uma espécie de “síntese elástica” da sua filosofia – principalmente no que se refere a sua ciência política e à construção da sua metafísica. Não por acaso, é no seio d’*A República* que a história acerca da caverna, suas sombras e seus habitantes, vai surgir.

A alegoria começa, naturalmente, com Platão, através do discurso de seu personagem Sócrates, imaginando uma profunda e sombria caverna. A narrativa enfoca imediatamente o universo que se configura no interior dessa cova, aquilo que está abaixo da superfície.

Dentro da caverna, habitam alguns homens, espécie de prisioneiros, que, desde muito jovens, estão ali trancafiados. Estamos nos referindo, portanto, a seres que são forja daquele mundo subterrâneo, naturalizados nas sombras, habitantes de um espaço inferior, que se configuraram abaixo. Aprendemos que a visão de mundo desses sujeitos foi forjada a partir e através da inconsciência de sua condição. São prisioneiros perpétuos, desconhecedores de uma realidade outra que não aquela. Tendo seus pescoços e pernas agrilhoados contra a parede, de costas para a entrada, os sujeitos se encontram imobilizados, incapazes de se moverem ou virarem seus rostos para fora da caverna. Compreende-se, então, que esses “habitantes do subterrâneo” – nós assim os denominaremos – compreendem o mundo, a realidade, somente através das sombras que preenchem a caverna.

Dando continuidade a essa construção alegórica, Platão, traçando um movimento de subida, passa a comentar a entrada, aquilo que se encontra à boca da cova, dando conta de um nível mais acima – todavia, ainda intermediário, tendo em vista que não seja o mundo externo, a realidade fora da caverna propriamente dita. O filósofo busca compreender como se formam as significativas e enganadoras sombras que habitam aquele subterrâneo anteriormente sondado.

[...] atrás deles [os habitantes do subterrâneo] e num plano superior, arde um fogo a certa distância, e entre o fogo e os encadeados há um caminho elevado, ao longo do qual faze de conta que tenha sido construído um pequeno muro semelhante a esses tabiques que os titeriteiros colocam entre si e o público para exibir por cima deles as suas maravilhas (PLATÃO, 2011 p. 279).

Vemos então que, do lado de fora desse sombrio calabouço, existe, num primeiro plano, uma fogueira que arde, configurando-se como uma fonte de luz. Essa luz, por sua vez, ilumina uma série de homens – alguns carregando consigo objetos – que por ali transitam. No entanto, existe, entre a fogueira e o subterrâneo, além de uma ladeira ou caminho elevado, uma espécie de pequeno muro fabricado, que – subentende-se – impossibilita que parte da luminosidade adentre a caverna. Dessa forma, é a partir da relação entre a luz do fogo, o muro e os homens que passam carregando objetos entre a fogueira e o muro que são geradas as sombras. Projetadas pela luz do fogo para dentro, bruxuleando e tremulando inconsistentemente nas paredes do fundo, diante dos olhos desavisados dos habitantes dali, as sombras passam a se configurar como elementos fundamentais do mundo subterrâneo.

Menciona-se ainda um eco, que reverbera nessa caverna-prisão, de modo que, quando os habitantes do subterrâneo falam – ou até mesmo os habitantes de fora da caverna, que passam em frente à entrada –, eles têm a impressão de que essas falas, esses sons, estão sendo emitidos pelas sombras diante deles. Para os homens subterrâneos, portanto: “[...] a *verdade*, literalmente, nada mais seria do que as *sombras* [...]” (PLATÃO, 2011, p. 280 *grifos nossos*).

Existe, portanto, nessa alegoria de Platão, uma estreita relação entre “a verdade” do subterrâneo e as imagens e sons fabricados ou construídos no nível intermediário, à entrada da caverna. Ou seja, o que é percebido pelos habitantes do nível mais baixo é consequência do que é criado mais acima.

Tendo apresentado os níveis inferior e intermediário, Platão passa então a se dedicar ao último nível da caverna – ou ao plano que já não faz parte estritamente da caverna, a não ser como seu oposto antitético: a realidade supraterrânea, o universo fora, aquele que se posta acima. Para tanto, Platão imagina como se daria e quais seriam as consequências da ascensão de um dos habitantes do subterrâneo em direção ao plano supraterrâneo.

Considera-se a situação em que um dos prisioneiros é libertado e, em seguida, levado para fora da caverna. Ao chegar nesse terceiro nível, que está acima da terra e fora do buraco, o homem do subterrâneo se deparará de imediato com algo que ele só conhecia parcialmente, de maneira diluída: a forte presença da luz – sendo o sol, e não mais o fogo, a fonte primordial dessa luminosidade. Iluminando todos os objetos “verdadeiros” – o conceito de verdade aqui está em oposição ao da verdade sombria da caverna –, o sol traz clareza e nitidez para a realidade supraterrânea, construindo um mundo completamente diverso daquele vivenciado pelo homem que ascende.

Portanto, é somente depois de uma longa e árdua caminhada² em direção ao conhecimento que o homem, agora livre da “percepção de sombras” e adaptado a essa outra realidade, poderia divisar o sol em si, o astro maior que ilumina e delinea toda a extensão da verdadeira realidade. Ele passaria, então, a tirar conclusões a respeito daquele astro, compreendendo sua influência nas estações, nos anos, no mundo da superfície e, de certo modo, até mesmo naquela existência que ele antes, enquanto prisioneiro agrilhado no fundo da caverna, tomava como sendo a verdadeira.

Concluindo a alegoria da caverna, Platão descreve o percurso inverso, que deve ser vivenciado pelo então homem iluminado – outrora homem do subterrâneo – como desenvolvimento necessário e natural da sua ascensão em direção ao conhecimento: o movimento de descida, de retorno à caverna. Não estamos falando, no entanto, de uma retomada dos velhos paradigmas aprisionadores, mas sim da descida consciente de um novo homem, um homem livre e esclarecido, que exercerá agora o papel de arauto da

² Platão considera a dificuldade do processo: além de sofrer com a mudança de postura física, com a subida escarpada e com os primeiros impactos da luz solar, o homem, enfim liberto, demoraria a se adaptar e a aceitar essa nova realidade. Decorre, então, que seria muito difícil que o homem do subterrâneo, ao menos de imediato, vislumbrasse esse mundo como sendo mais verdadeiro – ou como sendo a única realidade, “a verdade”, segundo a perspectiva platônica.

salvação e da libertação do mundo sombrio – assim como, outrora, fizeram com ele, arrastando-o para fora da caverna, no processo narrado na alegoria.

Conclui-se, assim, nosso primeiro comentário acerca da alegoria platônica. Restamos ainda, num próximo passo, interpretar e refletir sobre as implicações filosóficas dessa imagem. Por ora, no entanto, suspenderemos temporariamente essa discussão. Iremos nos voltar antes a outra metáfora presente n’*A República* – metáfora essa que dialoga e ajuda a melhor compreender a caverna platônica.

2.1 A linha segmentada e a caverna

A metáfora da linha segmentada, surgida no livro sexto d’*A República* – portanto, anterior à caverna –, diz respeito aos vários níveis de conhecimento, ou os vários níveis de acesso à verdade, e a como eles são apreendidos pelo homem.

Platão então imagina uma reta dividida em dois segmentos desiguais, cada um correspondendo a uma instância da realidade: o primeiro nível – ou nível inferior – se refere ao mundo das coisas visíveis e sensíveis, e o segundo nível – o superior – representa o mundo inteligível. Por sua vez, cada um desses segmentos está também subdividido, de maneira proporcionalmente desigual. Temos, assim, uma grande linha reta segmentada em quatro subníveis. Platão ainda acrescenta que “[...] ficará assim classificado cada um deles [os subníveis] com respeito à sua maior *clareza* ou *obscuridade* [...]” (2011, p. 275 grifos nossos), sendo a clareza associada ao alto e a obscuridade ao que se posta abaixo.

O primeiro subnível, o campo das coisas visíveis, aquele que está na parte inferior da linha, divide-se da seguinte maneira: em sua parcela mais baixa e obscura – portanto, no primeiro nível da grande linha segmentada –, encontram-se as sombras e os reflexos; no subnível logo acima – a instância mais clara do mundo visível –, encontram-se os elementos que geram os reflexos e as sombras do nível inferior. Platão nomeará, ao longo de seu texto, cada um dos segmentos dessa linha. A esses dois níveis inferiores ele chamará de, respectivamente, “percepção de sombras” e “crença”.

Existe, portanto, uma relação de “graus de verdade” no que diz respeito a esses elementos: quanto mais longe do elemento original (no sentido de “dar origem a”), mais obscuras e falsas serão as suas representações. A própria noção de representação é posta

em cheque, tendo em vista que aquilo que “representa” algo não o “é” verdadeiramente, e não pode ser tomado, portanto, como uma verdade – uma sombra ou um eco jamais serão a coisa em si. A representação está, portanto, na perspectiva platônica³, do lado da aparência – da falsidade, da opinião e de tantas outras questões julgadas negativamente pelo pensamento platônico –, enquanto que o ser ou a coisa em si se posta do lado da verdade. Conclui-se, a partir dessa exposição, a formulação de um dos fundamentos da filosofia platônica: a verdade reside no campo das ideias; quanto mais perto dessa instância, mais próximo se estará da verdade.

Platão então passa à segunda instância da linha segmentada, aquela que representa o campo das coisas inteligíveis e que se localiza na parte superior. Nesse nível, são apresentadas também duas subdivisões: na primeira, aquela que diz respeito ao subsegmento mais abaixo, o sujeito se utiliza de alguns elementos como imagens para contemplar a realidade; por sua vez, no segundo segmento, aquele que está no ponto mais alto da linha – portanto, o ponto mais esclarecido, mais próximo da verdade –, o homem se volta exclusivamente para as ideias, tomando-as em si mesmas. A esse primeiro segmento supracitado, Platão dá o nome de “pensamento”, e, ao outro, chama de “inteligência”. Vemos, assim, que, a cada novo subsegmento, a linha se aproxima ainda mais do nível máximo de compreensão da realidade, ou seja, o conhecimento verdadeiro.

Pensando a parte inferior do segmento superior da linha, ou seja, a instância mais obscura do campo do inteligível – a que Platão nomeia “pensamento” –, é possível perceber que existe um ponto em comum – embora carregado de uma drástica mudança de significado – entre essa instância e a sua contrapartida, ou seja, a percepção de sombras, o nível mais obscuro do campo do sensível. Esse elemento em comum é a presença de imagens. A diferença entre as percepções do homem nesses dois subníveis diz respeito às próprias noções de imagem e elemento original: aquilo que antes era

³ Aqui é importante frisar que essa é a perspectiva de Platão em relação à ideia de representação (*mimesis* no grego) (termo que pode também ser traduzido como “imitação”), tendo em vista que, em outros filósofos – mais notoriamente em Aristóteles – essa ideia tenha implicações bem distintas. “Quando Platão considerou que ‘o tempo é a imagem em movimento da eternidade’ ele estava dizendo que o mundo é uma imagem ou imitação das formas eternas ou das ideias [...]. Quando Aristóteles considerou que a arte imita não necessariamente uma coisa em si, mas uma coisa possível ou provável, ele ampliou a teoria da *mimesis* quase além do reconhecimento” (REESE, 1989, p. 359 *tradução nossa*).

tomado como elemento mais próximo da verdade, do original – ou seja, aquilo que gerava as sombras e os reflexos –, passa agora a ser usado como imagem⁴.

Por fim, Platão discute a parcela mais iluminada do campo do inteligível.

Chegamos, portanto, à secção mais elevada na escala da linha segmentada, o último nível de conhecimento, o mundo onde residem as ideias e, conseqüentemente, a verdade em si. Aqui, o homem, verdadeiramente inteligente, não mais recorre a imagens para desenvolver sua compreensão. Ao invés disso, ele toma agora as ideias em si como elementos componentes da sua reflexão e da realidade ao seu redor, “partindo unicamente de ideias para passar a ideias e terminar em ideias” (PLATÃO, 2011, p. 277). Falamos, então, de um nível metafísico de compreensão; ou seja, um nível em que as propriedades físicas ou meramente sensíveis, corpóreas, não se aplicam; uma realidade do além-físico. Assim como no primeiro nível do campo do inteligível, nessa instância, a percepção também parte de hipóteses, mas a finalidade, ou seja, o fim para onde se encaminham essas hipóteses, é bastante diferente. As hipóteses do último campo do inteligível buscam sempre chegar ao não hipotético, “ao princípio de tudo” (*ibidem*).

A conclusão dessa ideia constitui também o fechamento do Livro VI d’A *República*; o que nos leva, como sabemos, à abertura, no início do livro sétimo da mesma obra, de uma nova discussão, aquela a partir da qual se desenvolve a nossa leitura do filósofo grego. E é justamente a partir da retomada e conseqüente relação da metáfora da linha com a da caverna que Platão conclui a reflexão acerca de sua alegoria.

[...] esta imagem [a da caverna], amigo Gláucon, deve ser aplicada sem tirar nem pôr ao que antes dizíamos. A caverna-prisão é o mundo das coisas visíveis, a luz do fogo que ali existe é o sol, e não me terás compreendido mal se interpretares a subida para o mundo lá de cima e a contemplação das coisas que ali se encontram com a ascensão da alma para a região inteligível [...] (PLATÃO, 2011, p. 283).

Por sua vez, esmiúça Trabattoni:

O mundo interior da caverna, por exemplo, é claramente o mundo sensível, e o mundo externo seria aquele inteligível. Por conseguinte, a fogueira simboliza

⁴ Visando esclarecer essa ideia, Platão lança mão de um exemplo: [...] os estudantes de geometria, de aritmética e outras ciências afins [...] se servem de *figuras visíveis* como objeto de seus raciocínios, mas sem pensar nelas mesmas e sim naquilo a que se parecem, discorrendo, por exemplo, acerca do quadrado em si e da sua diagonal, porém não das figuras que desenham [...] (2011, p. 276).

o sol, e o sol a ideia do bem [...]. Restam quatro elementos significativos na alegoria da caverna, exatamente como os graus da linha: as sombras na parede da caverna, os objetos carregados pelos transportadores, as sombras e reflexos fora da caverna, e as coisas reais no mundo externo (2010, p. 117).

Sendo assim, fica-nos claro que existem relações muito fundamentais entre ambas as imagens. Temos, por exemplo, tanto na alegoria da caverna quanto na metáfora da linha, a realidade sendo representada a partir de duas instâncias, que, por sua vez, subdivide-se em outras duas igualmente proporcionais; repete-se também a ideia de que as instâncias inferiores estão para a aparência, assim como as superiores estão para a verdade; a luz como elemento superior e as sombras como elemento inferior etc. Se nos postássemos de maneira mais impetuosa – como, inclusive, o filósofo e o teórico acima parecem fazer –, poderíamos dizer que as duas imagens seriam, em verdade, variações de uma mesma discussão⁵.

Sintetiza Trabattoni:

[...] ao *conhecimento sensível* e natural, comum aos homens e aos animais desde o nascimento, se agregará ao longo do tempo uma reflexão que é própria da alma, a qual, partindo das sensações, adquire diferentes conhecimentos (isto é, não sensíveis) [...]. Se atingir o ser é responsabilidade da alma, e considerando que, no pensamento e na linguagem dos Gregos, ser e verdade de certa forma se correspondem, só o *conhecimento da alma* é conhecimento da verdade das coisas [...] (2010, p. 77 *grifos nossos*).

Portanto, a partir dessas imagens e alegorias, Platão nos indica o que ele concebe como elemento supraterrâneo: o transcendente, o universal, o eterno e, essencialmente, o verdadeiro e a verdade. Por contraste e em contrapartida, também nos fica indicado o que ele postula como elemento subterrâneo: o físico, o múltiplo, o mutável e o falso. É no subterrâneo que se localiza tudo que se associa à aparência, ao sensível, ao relativo; aquilo que é mera opinião ou que não configura ou comporta a verdade. Embora essas duas instâncias da realidade estejam, segundo a perspectiva do próprio filósofo, agregadas e

⁵ Apesar de perceber a existência dessas correspondências intrínsecas, Trabattoni chama a atenção para a noção de que “[...] a tentativa de encontrar correspondências precisas fracassa” (*Ibidem*). Se as sombras que tremulam no interior da caverna são os objetos no mundo sensível, e as coisas inteligíveis são as que habitam fora da caverna, como classificaríamos então os objetos intermediários, aqueles que passam diante da fogueira e projetam as sombras? Ou ainda: se, como afirma Platão, nossa condição é idêntica à dos prisioneiros e as sombras no interior da caverna equivalem metaforicamente aos objetos sensíveis que nós enxergamos, a que corresponderiam, na alegoria, as sombras desses objetos? Estamos diante de imagens correlatas, mas não perfeitamente correspondentes.

atreladas uma à outra, quando analisadas de maneira pura, isolada, é possível perceber o julgamento valorativo que Platão atribui a elas, dando à realidade metafísica um *status* de superioridade e postulando a realidade física – sensível, corpórea, empírica – como inferior ou menor.

3 A verdade anti-platônica d’*O Natimorto*

Tendo percorrido o percurso teórico-filosófico através da perspectiva de Platão, podemos retornar à alegoria mutarelliana do poço, unindo, conclusivamente, as pontas do presente ensaio.

Antes de passarmos às discussões acerca da caverna platônica, havíamos afirmado que iríamos deixar dois pontos em suspenso em nossa apreciação do poço, sendo eles (1) os passos subsequentes da narrativa e (2) a direção em que se movimentam os personagens na alegoria mutarelliana.

Quando estávamos analisando a estruturação da narrativa do poço, elencamos nove ações fundamentais, nove pontos na coluna vertebral dessa narrativa. Dessas, comentamos apenas seis – as seis primeiras. Restaram, portanto – e de maneira propositada –, três ações em suspenso. Essas três últimas ações ou passos narrativos diziam respeito especificamente às reflexões construídas pela personagem O Agente em relação à desconcertante “descoberta” do primo em sua queda: “todos somos monstros”. Esses três passos foram – relembremos: O Agente toma a informação trazida pelo primo como literal e verdadeira; depois, percebe o engano do outro, tomando a informação agora como errônea, equivocada; e, por fim, repensando os dois passos anteriores, conclui que foi através do erro que a mais absoluta das verdades pôde ser percebida.

O outro elemento que havíamos deixado em suspenso dizia respeito à direção em que se dão os movimentos das personagens. Lembremos que o primo, na alegoria mutarelliana, movimenta-se de dois modos: primeiramente, em direção ao fundo do poço, ou seja, de cima para baixo; e, posteriormente, retornando à sua posição original, sobre a linha horizontal. O narrador personagem, por sua vez, mantém-se fisicamente imóvel; sua mudança ou movimentação ocorrendo somente no campo das ideias.

Refletindo agora sobre essas percepções da personagem – à luz das discussões que desenvolvemos acerca da alegoria platônica –, é fácil perceber que há uma inversão categórica e significativa na configuração da alegoria mutarelliana. Para o tio e para o primo o poço simboliza a mentira e o mal. Nesse sentido, a perspectiva dessas personagens se alinha com a de Platão. No entanto, para O Agente, voz central e representação do discurso da narrativa, o poço simboliza a verdade. Eis aí uma acepção diametralmente oposta à platônica; eis aí a acepção mutarelliana do subterrâneo.

Outro fator a se considerar é o da movimentação das personagens nas alegorias. Em Mutarelli, a busca da verdade é perpetrada através do movimento de descida – em oposição à subida iluminadora de Platão. Ou seja, se na alegoria da caverna o personagem se liberta do subterrâneo e ascende em direção à verdade, na alegoria do poço a verdade é encontrada através justamente da queda, do adentrar no âmbito do subterrâneo.

Vemos então que parece brotar na referida obra de Lourenço Mutarelli uma gama de símbolos e problemáticas que subvertem os simbolismos platônicos do subterrâneo. Na obra do autor paulistano, não é a luz que simboliza a verdade, mas as sombras; não é o objeto, mas sim seu reflexo, sua distorção. Fica-nos apresentada uma visão contundente e violentamente crítica acerca do bem, do mal e, de maneira geral, da realidade que a alegórica caverna de Platão encerra; uma visão que, diferentemente da platônica, quer adentrar cada vez mais nas sombras, nas mentiras e no mal que habitam o subterrâneo. Parafraseando O Agente: aquilo que, por equívoco, julgamos ser a verdade, talvez seja, no fim, a mais absoluta das verdades.

3.1 Alegórico metonímico: do fundo do poço ao interior do quarto

Se pensarmos a alegoria do poço como metonímia do discurso e da narrativa geral d’*O Natimorto*, chegaremos a uma espécie de filosofia – ou mesmo uma “anti-filosofia” – mutarelliana, fundamentada numa ideia de verdade caracterizada aqui como anti-platônica.

Como dissemos no início de nossa reflexão, a narrativa supracitada se estrutura a partir de uma relação fundamental entre O Agente e A Voz: uma relação de isolamento e de negação – ou de criação a partir da negação – da realidade. Para refletir acerca dessas

questões, partiremos da passagem a seguir. Nela, é apresentada a “absurda mas linda e tentadora” proposta do Agente.

O Agente – Olha, era isso que eu ia propor no começo, veja bem...
O Agente – Como eu disse, eu tenho umas economias.
O Agente – E, na verdade, eu não aguento mais o mundo lá fora.
[...]
O Agente – Eu te proponho isso.
[...]
O Agente – Bom, com as economias que eu tenho acho que poderíamos viver aqui nesse quarto de hotel por, aproximadamente, uns cinco ou seis anos.
[...]
O Agente – E veja bem, isso sem nunca precisarmos sair daqui.
O Agente – E ainda existe a chance de que por fim nos esquecessem aqui, aí então viveríamos aqui pelo resto de nossas vidas... Protegidos...
[...]
O Agente – Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias.
O Agente – Eu poderia distraí-la contando-as a você.
O Agente – E você cantaria pra mim.
O Agente – E nós cuidaríamos um do outro.
O Agente – Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia.
O Agente – Se você quiser, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino.
[...]
A Voz – Nós poderíamos assinar algumas revistas e jornais... aqui no hotel tem TV a cabo...
A Voz – E assim, saberíamos o que se passa no mundo lá fora.
O Agente – Eu acho que nem iria querer saber.
O Agente – E talvez, por estarmos protegidos aqui dentro, o mundo acabasse e nós continuaríamos, porque nunca saberíamos disso (MUTARELLI, 2009, p.31-34).

A relação entre exterioridade e interioridade, representada, no nível espacial do romance, pelas instâncias externas e internas da locação central da narrativa, o quarto de hotel, remete-nos diretamente à significativa imagem do poço. Na alegoria do poço, o interior, embora sombrio, monstruoso e perigoso, contém em si a mais absoluta das verdades – brotada justamente de uma reflexão que nasce desses elementos de sombra, equívoco e distorção. Por sua vez, o âmbito exterior é o local em que impera um falso senso de verdade, representado pela mentira protetora dos adultos – que visa resguardar, mas traumatiza –, pelas leis da advocacia exercida pelo primo, pela interpretação do engano e do erro como signos do falso. Nesse sentido, o movimento que O Agente propõe A Voz, que é o de adentrar, de manter-se em estado de interioridade, é um movimento de negação do falso senso de verdade exterior em função da busca da mais absoluta das verdades, que reside no interior, tanto do poço quanto do quarto.

Retomando Platão, veremos que os símbolos da caverna estão todos aí, mas agora eles surgem ressignificados. As sombras, os ecos/distorções, o aprisionamento voluntário, associados ao interior da caverna platônica, ressurgem aqui despidos de sua conotação negativa. Isso ocorre porque, em Mutarelli, a verdade não reside na exterioridade, mas sim na interioridade. Numa analogia comparativa entre as duas alegorias – e tomando a alegoria mutarelliana como metonímia do romance como um todo –, interioridade e exterioridade podem ser lidas numa imagem no mesmo sentido que, na outra, subterrâneo e supraterrâneo são apresentados, com a diferença fundamental consistindo no julgamento positivo e negativo dos polos nas duas reflexões.

O elemento do contar histórias, construir narrativas, toma o lugar do elemento da realidade, como se o romance postulasse a ideia de que – ao menos na visão dessas personagens – a realidade não é nada mais que isso: uma história inventada. É curioso perceber que é a partir da história inventada do tio sobre o monstro que O Agente reflete e descobre a mais absoluta das verdades. Nesse sentido, foi o contar, que pode ser tido como invenção ou falsidade – posto que não seja a verdade empírica que é comumente tida como a realidade –, que gerou a verdade. Aí ressurgem também a figura do tarô, símbolo fundamental dentro do romance, mas que, até aqui, havíamos deixado de lado.

O tarô é um dos elementos centrais das teorias e ideias do Agente. Ele explica que as cartas do tarô contam uma história velada, além de anunciarem a sorte das pessoas. A própria personagem postula a teoria de que as imagens de advertência nas carteiras de cigarro seriam uma espécie de novo tarô, os novos arcanos do tarô, que contam uma outra história e dizem a sorte do dia daqueles que fumam um maço diário.

Quando O Agente afirma que, ao dividir o mesmo maço, eles “teriam” o mesmo destino, fica implicada a ideia de que o arcano do tarô do cigarro não só prevê como determina o destino das personagens. Novamente, as imagens, as histórias, não somente contam uma narrativa, mas elas criam a realidade.

É preciso então notar novamente a noção de que a história ou o contar é mais significativo e mais real do que a realidade exterior. O ponto levantado pelo protagonista é: se eu der as costas ao mundo e começar a acreditar nas histórias que eu conto ou nas ideias que eu nutro, quão diferente isso é de acreditar no que as construções sociais comumente aceitas nos dizem? Ou ainda: por que seria melhor permanecer nesse mundo

exterior, dotado de verdades que pretendem proteger, mas traumatizam; pretendem libertar, mas controlam, do que permanecer na realidade interior, ainda que sombria e estranha, mas que carrega em si a ideia de liberdade e proteção? Esse parece ser o grande fator de crítica do discurso da obra. Uma crítica ao discurso corrente, às verdades absolutas, a essa visão platônica da realidade.

Considerações finais

Postulando assim uma “anti-filosofia” das sombras, do falso e do subterrâneo, o protagonista d’*O Natimorto* expõe o absurdo que subjaz às percepções de verdade e realidade defendidas pelo pensamento de base platônica. Ao invés de se colocar como o defensor de uma visão mais iluminada ou coerente, O Agente abraça o mundo sombrio da caverna/poço, postando-se como portador da verdade que nasce do erro, uma perspectiva que, a seu ver, é tão absurda – e, portanto, tão “verdadeira” – quanto qualquer outra. Realidade como pura e simples construção, verdade como narrativa; O Agente defende um ponto fundamental através das imagens que cria e das ações que toma: a ideia de que tanto a sua quanto qualquer outra visão de mundo não é nada mais do que isso, uma visão, uma perspectiva, uma invenção; com a diferença exclusiva de que, no seu caso, ao invés de estar submisso a uma narrativa alheia, cujas regras mais torturam do que salvam, ele constrói a sua própria verdade a partir da negação, uma verdade que o comporta, que o aceita e que o liberta.

O Natimorto é um romance minimalista, constituído por uma narrativa claustrofóbica que, como numa boneca russa, desdobra-se em micronarrativas internas e metonímicas. Na construção do discurso dessa obra, as unidades parecem constantemente se equivaler: O Agente e A Voz, isolados da realidade, são simbolizados na imagem do interior do quarto; a verdade do poço, inventada, mas absoluta, é espelhada na verdade criada pelas teorias do Agente; a narrativa do tarô, que cria a realidade, é irmanada às narrativas dos arcanos do cigarro e às histórias do protagonista. Forma-se, assim, uma estranha espécie de romance de tese: um romance da “anti-filosofia” mutarelliana; uma filosofia anti-platônica do poço.

REFERÊNCIAS

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

KELSEN, Hans. *A ilusão da justiça*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Martins fontes, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. *O Natimorto: um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. *A República*. Tradução Leonel Vallarando. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

REESE, W. L. *Dictionary of philosophy and religion: eastern and western thought*. New Jersey: Humanities Press, 1989.

TRABATTONI, Franco. *Platão*. São Paulo: Annablume, 2010.