



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor: Marcos Ximenes Ponte

Vice-Reitor: Zélia Amador de Deus

Pró-Reitores: Camillo Martins Vianna (PROEX)

Cristovam Wanderley Picanço Diniz (PROPESP)

Joaquina Barata Teixeira (PROPLAN)

Marlene Rodrigues Medeiros Freitas (PROEG)

Vera Maria Bandeira Arruda (PROAD)

Secretário Geral da UFPA: Emanuel Gonçalves Matos

Prefeito do Campus: Abílio Augusto Velho da Cruz

CONSELHO EDITORIAL

Presidente: Zélia Amador de Deus

Membros: Anaiza Vergolino Henry, André Luiz A. Mesquita,
Ricardo Ishak, Telma de Carvalho Lobo

Representante da Biblioteca: Maria da Graça C. Ponte de
Souza

Representante da Gráfica: Ivan Cardoso Costa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Diretora: Telma de Carvalho Lobo

Vice-Diretora: Guilhermina Pereira Correa

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras : José
Carlos Chaves da Cunha

Comissão Editorial: Audemaro Goulart, Benedito José Vianna
da Costa Nunes, Christophe Golder, Francisco
Queixalôs, José Carlos Chaves da Cunha, Leopoldina
Araújo, Luis Antonio Marcuschi, Maria do
Perpétuo Socorro Galvão Simões, Paul Rivenc.

Editor Executivo: Alexandre Mota

Capa: Francisco Cavalcante

MOARA
Revista
dos Cursos
de Pós Grad.
em Letras
UFPA

ESTUDOS DA NARRATIVA

ISSN: 0104-0944

Moara - Rev. dos Cursos de Pós-Grad	Belém n.2	01-154	out/94-mar/95
-------------------------------------	-----------	--------	---------------

Apresentação

Apraz-nos apresentar mais um número de MOARA, revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras.

Os contratempos naturais da vida universitária retardaram a saída do segundo número da revista, dedicado a estudos da narrativa. Enfim, é-nos possível submeter à apreciação dos leitores cinco artigos temáticos, sob enfoque de teorias distintas, como convém à diversidade da moderna academia.

A análise do gênero narrativo é considerada um dos centros de interesse no campo dos estudos literários. A expressiva produção de trabalhos sobre o assunto é a justificativa mais legítima para esta afirmação. Os artigos que compõem MOARA demonstram, portanto, que o meio acadêmico tem se dado conta de que narrar histórias, além de ser uma das mais antigas atividades do homem, pode, também, se transformar num campo de buscas permanentes. A necessidade de fabulação está inserta no inconsciente do ser humano que precisa criar um mundo imaginário, onde possa se projetar como herói (ou bandido). As várias possibilidades de leitura do mundo fabuloso da narrativa, esse em que o homem se revela nos seus sonhos e/ou nas suas verdades, constitui um desafio constante para os afeiçoados à teoria da literatura. É fundamental que aqueles que se propõem a enfrentar esse desafio o façam, não conduzidos ou induzidos pela emoção, tantas vezes características do objeto de estudo, mas com a consciência que deve assinalar um trabalho de profissional. O profissional de Letras.

A apreensão limitadora do texto, apenas, como “pretexto”, é, de há muito, atitude inadequada, porque inviabiliza o

conhecimento mais abrangente do discurso literário. O mínimo de discernimento crítico aponta para a necessidade de privilegiar o texto como unidade compósita, conseqüentemente, passível de interpretação que dê conta dos seus vários níveis de significação. A análise parcial, “em mão única” - daí, fragmentada - compromete o seu sentido mais lídimo, não constitui exercício competente, tampouco, é aceito passivamente por estudiosos da área.

A renovação da crítica literária acordada com os modernos interesses dos estudos lingüísticos promoveu a análise da narrativa, assim como a dos demais gêneros, à condição de trabalho científico. Esta prática deu lugar ao exercício de interface, de grande valia para a apreensão do texto, antes impraticável e, principalmente, inaceitável entre lingüistas e teóricos de literatura. (BARTHES, 1968).¹

Há que se conferir aos formalistas a iniciativa e a promoção desse novo modo de refletir sobre o texto literário, sobretudo, o narrativo. Desde então, estudiosos e afeiçoados da literatura puderam se utilizar das teorias lingüísticas como instrumental metodológico às suas inquirições sobre o texto. Essa foi, igualmente, a oportunidade de extinção do “rótulo”, nada envaidecedor, “de puro exercício impressionista” de que foram acusados os manuais de análise textual, em sua maioria.

De *Aristóteles*² a *Walter Benjamin*³, assistimos a investidas, em análise do texto narrativo, das mais variadas ordens. Os estudos da narrativa, bem como os das demais categorias, apropriaram-se de novos rumos da crítica: o texto ganhou em notoriedade e o leitor/estudioso surpreendeu-se com o desnudamento/revelação da sua verdade artística. O texto passou a ser apreendido segundo a sua lógica particular, enquanto tessitura/textura e em suas implicações e relações intra/extratextuais. Destaque-se, ainda, a sua função de verdade compartilhada, em que o narratário se alça

à condição de agente determinante/contribuinte de acepções, possibilidades de leitura e de novas descobertas aventadas pelo texto. (COSTA LIMA⁴, 1983; ZILBERMAN, 1989)⁵.

Assim sendo, a presente publicação justifica-se, porque se faz a partir de estudos que atendem, de maneira satisfatória, à diversidade e à modernidade de abordagem do texto literário

Maria do Socorro Simões

NOTAS

- 1-BARTHES, Roland. (1968). *Lingüística e literatura*. Lisboa, Edições 70.
- 2-ARISTOTELES. (1964). *Poética*. Lisboa, Guimarães.
- 3-BENJAMIN, W. (1989). *Obras escolhidas*. S. Paulo, Brasiliense
- 4-COSTA LIMA, Luís. (1983). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- 5-ZILBERMAN, Regina. (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática.

O Fantástico em “O Médico Rural” de Franz Kafka

Sérgio Sapucahy da Silva
Universidade Federal do Pará

I. INTRODUÇÃO

Nossa pretensão de analisar um texto literário, no caso o conto “O Médico Rural” de Franz Kafka, a fim de verificar sua classificação no campo do gênero fantástico, defronta-nos, de pronto, com a relação entre literatura e realidade, questão já bastante discutida, mas sempre atual.

Estamos convictos da impossibilidade da obra literária que não tenha, na realidade, o seu referencial de construção, por a considerarmos irremediavelmente ligada à criação humana. Assim, a entendemos pelo que é, foi ou poderia ser. Observa-se, portanto, que a realidade abarca o verossímil, essência do literário.

Partindo, pois, da premissa de que o literário participa do real, expressando-o, possibilitando-o, deformando-o, sempre como recriação, fica então estabelecida a outra relação: a do real com o fantástico, estranho e maravilhoso.

Com base no texto de Todorov, “Introdução à Literatura Fantástica”, de forma simplificada, podemos afirmar que o fantástico se define através dos limites que o separam do estranho e do maravilhoso. Desta forma ele existirá enquanto não houver uma definição do leitor por esta ou aquela solução. É o tempo da hesitação, constitutivo do fantástico enquanto não se define entre o possível e o impossível. O fantástico é uma transgressão do sistema ao criar uma situação desestruturadora da realidade, ou melhor dizendo da expectativa comum.

Ocorre que o literário já produz semelhante estado: a literatura é ficção sem deixar de ser “verdade”. Diante do texto literário normal também o leitor hesita, pois sabe-se diante de uma fantasia, ao mesmo

tempo que tem consciência da virtualidade desta fantasia. (Fabiano é verdade ou mentira?). A literatura, recriando a realidade, proporciona um efeito de presença (Alain Badiou) o qual, a mantém presa ao real, por mais tênue que seja o fio deste aprisionamento. Por conseguinte, o fantástico literário é uma transgressão de um sistema (literatura-realidade) já transgredido.

2. O DISCURSO FANTÁSTICO

“Conhecendo a estrutura da obra literária deveríamos poder, a partir do conhecimento de um só traço reconstruir todos os outros”

A partir do postulado em epígrafe, propomo-nos a buscar no texto em análise, os traços característicos do discurso fantástico. Para atingirmos este propósito, partiremos das três propriedades que formam a unidade estrutural do citado discurso:

- O emprego do discurso figurado.
- A participação do narrador.
- O aspecto sintático da composição.

I - O Emprego do Discurso Figurado.

Sabemos que o fantástico é terreno fértil para as figuras retóricas. Neste trabalho, além de levantá-las, queremos examiná-las sob três aspectos:

- O exagero conduzindo ao fantástico.
- O sentido figurado como sentido próprio.
- A linguagem construindo o fantástico.

I.1- Figuras em “O Médico Rural”¹

I.1.1- Metáforas

“Estava em grande aperto”.

“... sob a neve que me cobria com um manto cada vez mais pesado”.

“... levantaram-se de novo com o corpo fumegante.”

“... duas fileiras de dentes estavam gravadas em vermelho em sua face”.

“Besta! queres que te açoite”

“... a luz da lua banha tudo”.

“... afogar-me-ia círculo estreito de seus pensamentos”.

I.1.2- Comparações

“... e inclinando a cabeça majestosa, como camelos para evitar, com um movimento rastejante, o tronco da abertura da porta ...”

“... a carruagem é arrastada como um pedaço de madeira em uma torrente ...”

“- Vou regressar imediatamente - pensei como se os cavalos me convidassem a pôr-me o caminho.”

“...No lado direito das costas, na altura das cadeiras, abre-se uma chaga, grande como um prato”.

“Avermelhada ... aberta como um poço de mina”.

I.1.3- Hipérboles

“Que faço aqui neste inverno interminável”

“... todo o distrito me martiriza com a campainha noturna”.

“... e agitam uma infinidade de patas minúsculas”.

I.1.4 - Prosopopéia

“Com cavalos que se soltam dos arreios, que abrem, não sei como, as janelas e enfiam por cada uma delas suas cabeças e contemplam o enfermo sem se espantarem com os gritos da família”.

I.1.5- Metonímia

“... deixou ver seus olhos azuis e seu rosto franco”.

“... que entra nas pontas dos pés pelo clarão de lua que penetra pela porta aberta ...”.

I.1.6- Sinestesia

“... e meus olhos se enchem de um zumbido”

“... com os olhos vazios ...”

Listadas as figuras, verifiquemos seu enquadramento nos aspectos sob os quais nos propusemos examiná-los para comprovação da existência do discurso fantástico.

I.2- Aspectos do Emprego do Figurado.

Um aspecto é o de que o sobrenatural nasce do fato de se tomar a figura retórica no seu sentido literal, ou seja, o conotativo se faz denotativo. Todorov apresenta exemplos em que a hipérbole, ao se tomar realidade, proporciona ao leitor a transposição para o mundo do sobrenatural. Deste modo, em “Vatek” de Beckford, a expressão queimar a barba até o “mínimo fio” daqueles que não conseguissem elucidar determinado enigma proposto pelo califa, posta em prática, faz coito que o cheiro de queimado empesteie todo o castelo. No texto de Kafka, observamos o seguinte trecho em que o médico percebe o equívoco de seu exame inicial, quando tomara o doente por farsante:

“Finalmente vejo claro: sim, o jovem está enfermo.”

No lado direito das costas, na altura das cadeiras, abre-se uma chaga grande como um prato. A Vermelhada, com os mais variados matizes, escura no centro, e cada vez mais clara à medida que se aproxima das bordas, com sangue que se acumula singularmente, aberta como um poço de mina. Assim se apresenta à distância. De perto, parece ainda pior. Quem pode olhá-la sem um ligeiro assobio? Vermes da grossura e do comprimento do dedo mínimo, rosados e manchados de sangue, retorcem-se no fundo da ferida que os contém, levantam suas cabecinhas brancas e agitam uma infinidade de patas minúsculas. Pobre rapaz! nada se pode fazer por ti: descobri tua grande chaga e dessa chaga em tuas costas vais morrer”.

A minuciosa apresentação da ferida do enfermo feita pelo narrador personagem remete o leitor ao campo do fantástico.

É possível viver com uma chaga tão grande (“... grande como um

prato...”, “aberta com um poço de mina...”)?

É possível deixar de ver chaga tão grande?

É possível conviver com tal ferida na qual abundam vermes que agitam uma infinidade de patas minúsculas?

Este doente fantástico é revelado ao leitor por meio de duas comparações hiperbólicas, assinaladas no fragmento mencionado. A destacar ainda a plasticidade da descrição, fortemente direcionada para o sentido da visão: cor, dimensão, movimento. A questão da cor vermelha cuja etimologia remete a verme (*vermiculum*). Observa-se, no entanto, que não há hesitação por parte das personagens, sequer a admiração.

Diante da chaga descomunal, o médico apenas constata a sua impotência (“Pobre rapaz” nada se pode fazer por ti; descobri tua grande chaga e dessa chaga em tuas costas vais morrer”). Há conformismo mesmo quando, ao narrar, utiliza a hipérbole pura: “Que faço aqui neste inverno interminável?”; “todo o distrito me martiriza a campanha noturna.” Conclui-se que o exagero dos casos citados conduz apenas o leitor ao sobrenatural, não havendo por parte personagens, qualquer hesitação. Elas, neste momento, rendem-se ao sobrenatural, incorporando-o à sua realidade. Tal atitude de aceitação da personagem-médico diante do sobrenatural já ocorrera por ocasião da viagem até a casa do enfermo. Dez milhas são percorridas num só instante:

“Bate com as mãos e a carruagem é arrastada como um pedaço de madeira em uma torrente; ouço ainda a porta de minha casa que estala e se rompe ante os pontapés do criado, e depois meus ouvidos e meus olhos se enchem de um zumbido que me invade completamente.

Mas, apenas um instante, dir-se-ia até que a casa de meu doente se encontra às portas da minha pois já cheguei...”

Como se vê, através de uma comparação hiperbólica, a personagem vive o sobrenatural, ainda que se observe ligeira hesitação através do futuro do pretérito assinalado. Esse instante transgressor da normalidade é marcado por um som que encobre o real, impedindo o raciocínio durante o súbito transportamento e, simultaneamente, pela

linguagem sinestésica. Neste exemplo, fica materializado o segundo aspecto do emprego das figuras de retórica: o sentido figurado como sentido próprio. A velocidade incrível alcançada pela fantástica parêntese de cavalos fica expressa literalmente na comparação sublinhada.

Vistos esses dois aspectos através dos quais leitor ou personagem introduzem-se no mundo do fantástico, ressalvado que nas situações mostradas só o leitor o faz, cabe agora verificar se as figuras empregadas concorrem para a construção de um discurso fantástico.

A narrativa se abre com uma metáfora reveladora da situação de aflição em que se encontra o protagonista. Assinale-se tratar de metáfora popular: “Estava em um grande aperto”. Por outro lado o emprego do pretérito imperfeito, tempo preferido neste gênero narrativo cria um clima de ação incompleta e passada que, todavia, não se manterá. Logo, há um corte para um primeiro plano e inicia-se a ação. O tempo muda para o perfeito e, em seguida, o presente da narrativa, inserido pelo discurso indireto livre, quando se esclarece a razão do “aperto”: “Quem emprestaria hoje em dia seu cavalo para viagem semelhante...” Para ressaltar a excepcionalidade dos cavalos que surgem do nada a fim de livrar a personagem do aperto proporcionando-lhe a viagem, o emprego da adjetivação metafórica corpos fumegantes, cabeça majestosa - e a comparação com camelos para destacar a flexibilidade. Embora nada contenha de inusitada, esta adjetivação é bastante significativa no contexto, preparando o leitor para o desempenho fantástico dos cavalos, em seguida. Ao estranho cavaliço, cuja exacerbação sexual traz, para o conto, a questão do desejo, aplica-se a metáfora popular “besta”, também aqui empregada ao “pé da letra” associada ao ataque vampiresco a que é submetida Rosa, a criada do médico, única personagem nominada no conto (“A mulher lança um grito e se refugia junto a mim; duas fileiras de dentes de dentes estão gravadas em vermelho em sua face”). Observe-se, mais adiante, no clima do sobrenatural a mudança súbita das condições do tempo: ainda na aldeia, uma tempestade de neve (“...me cobria com um manto cada vez mais pesado ...”), enquanto que, dez milhas de adiante, numa fração de segundo, “a neve deixou de cair, a

luz da lua banha tudo”. Para tais situações distintas foram marcantes as metáforas do manto e de banhar.

Assim o figurado vai criando o enunciado fantástico, não se tratando, como nos ensina Todorov, de uma questão de estilo do autor, mas sim de uma propriedade inerente à estrutura do discurso fantástico. Esta ligação entre o figurado e o fantástico parece-nos mais presente na humanização dos cavalos (uma ação demoníaca?) e no relacionamento entre eles, o médico e o enfermo. Vejamos alguns momentos deste fato:

“... com os cavalos que não posso dominar”.

“Com os cavalos que se soltaram dos arreios, que abrem não sei como as janelas e enfiam por cada uma delas suas cabeças e contemplam o enfermo sem se espantarem com os gritos da família?”

“Vou regressar imediatamente - pensei como se os cavalos me convidassem a pôr-me a caminho”.

“Obedeço-lhe, e enquanto um dos cavalos lança ao céu um relincho ressoante, apoio minha cabeça sobre o peito do jovem que se estremece ao contato de minha barba”.

“Ah! agora os cavalos põem-se a relinchar, ruído talvez determinado por ordem superior para facilitar a auscultação”.

“A roupa da cama me rodeia com seu calor e, como sombras, os cavalos levantam e abaixam a cabeça nas duas janelas”.

“Mas é tempo de pensar em minha liberdade. Os cavalos estavam ali”.

“Se os cavalos corressesem tão ligeiro como na vinda, soltaria dessa cama para a minha”.

“E fomo-nos, imediatamente; iam-nos lentamente como anciões por esse deserto de neve ...”.

“Despido, exposto no frio desta época infeliz, com uma carruagem terrestre e cavalos sobrenaturais, vou vagando como um velho que sou”.

Desde o momento que surgem para tirar o médico do aperto, conduzindo-o a atender uma chamada urgente, de um lugar distante, os cavalos são personagens marcantes no curso da história.

Mensageiros, testemunhas, juizes, eles conduzem o médico a um confronto não com o doente ou com a comunidade que o despreza, porém consigo mesmo. É uma armadilha:

“Enganado! Fui enganado! Uma vez e chega. Ouvi equivocadamente a campainha da noite ... e foi irreparável para sempre”.

Como se vê esta humanização dos cavalos, tão freqüente nas narrativas do maravilhoso, podem, também, contribuir para a construção do fantástico.

II- A Participação do Narrador

As primeiras palavras do conto (“Estava em um grande aperto”) colocam a posição do narrador-personagem e, no presente texto também a protagonista. Temos então outra situação bastante conveniente à narrativa fantástica: a do narrador representado. Se, na condição de narrador que nos relata, estaremos no campo do maravilhoso, por outro lado, como personagem, ele pode mentir ou ser traído por sua imaginação, possibilitando a dúvida no leitor, criando o ambiente do fantástico.

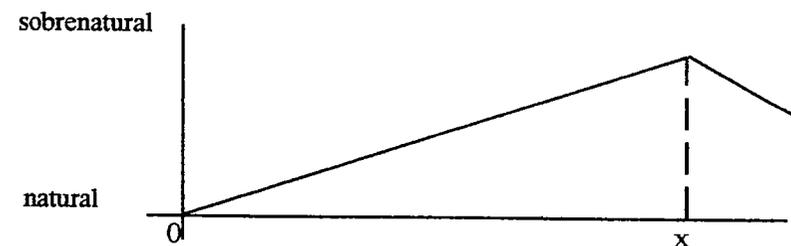
Em “O Médico Rural”, o protagonista praticamente não hesita diante do sobrenatural. Como já dissemos anteriormente, ele aceita passivamente o que transgredir a normalidade. Dessa forma, o aparecimento do cavaleiro desconhecido com uma bela parêla de cavalos, pronta a transportá-lo dez milhas diante, é aceito sem contestação. O que contesta é o preço cobrado: a sua empregada Rosa, cujos atrativos tardiamente são valorizados por ele. Da mesma forma, podemos citar a instantaneidade da viagem, a interrupção da tempestade, o diagnóstico equivocado, a imensa ferida não observada de imediato, o comportamento dos cavalos. Nada o faz hesitar. No último parágrafo resigna-se com o sobrenatural: “... com uma carruagem terrestre e cavalos sobrenaturais, vou vagando como um velho que sou”.

Se não se realiza a segunda característica de Todorov para a instauração do fantástico, a primeira, e básica, configura-se plenamente:

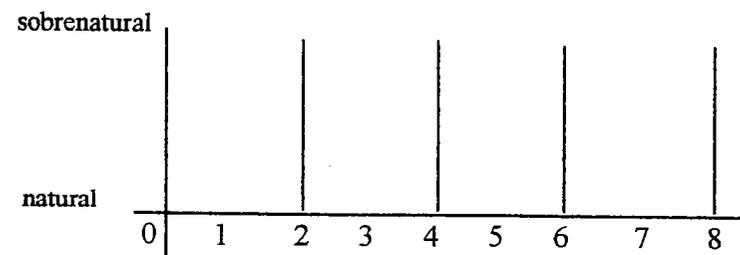
o leitor hesita diante dos acontecimentos, não aceitando, de pronto, o maravilhoso. Busca a narrativa índices (não encontrados) capazes de racionalizar os acontecimentos ditos sobrenaturais.

III- O Aspecto Sintático da Composição

Comparemos os dois gráficos abaixo. O primeiro representa a estrutura mais comum das narrativas fantásticas, conforme Penzoldt, citado por Todorov. O segundo procura representar a seqüência da narrativa do conto de Kafka.



x = aparecimento do espectro



- 1- Chamado de um paciente
- 2- Aparecimento dos cavalos
- 3- A chantagem do cavaleiro
- 4- A viagem
- 5- O diagnóstico equivocado

- 6- A ferida
- 7- A vingança dos aldeões
- 8- A fuga

Como se nota, a estrutura tradicional da narrativa fantástica é uma linha ascendente (em gradação) culminando no aparecimento do sobrenatural. No texto em pauta, os acontecimentos sobrenaturais ocorrem seguidamente, e em tal frequência, que podemos afirmar uma intenção deliberada de inversão entre a realidade e a fantasia. Ao contrário de outras obras do gênero, o fim da leitura não esgota o texto e o leitor é levado a outras leituras na tentativa de desfazer o mistério.

3. É ISTO O FANTÁSTICO ?

Para respondermos a esta pergunta, retornaremos às condições propostas por Todorov para reconhecermos uma obra como pertencente ao gênero fantástico:

1a Condição: O leitor deve considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os acontecimentos relatados.

2a Condição: A personagem também hesita diante dos acontecimentos.

3a Condição: O leitor recusa tanto a interpretação alegórica como a poética para o texto.

Afirma ainda que a 2a condição nem sempre se realiza, mas que as outras são indispensáveis para a classificação deste gênero.

Diante destas assertivas, verificamos que para “O Médico Rural” nenhuma das condições se realiza plenamente, pelas razões a seguir expostas. O leitor, diante dos acontecimentos sobrenaturais, aos quais é apresentado pela personagem- narrador, hesita, sem conseguir explicá-los racionalmente e, ao mesmo tempo, recusa-lhes a classificação do maravilhoso, por se tratarem de situações comuns, para as quais não se justificaria simplesmente assimilar as transgressões. Não se trata, por exemplo, do ambiente milagroso que envolve as

histórias de tradição cristã, em que pese o sentido de martírio associável ao jovem enfermo, nem tampouco se trata do mundo de fantasia das lendas e contos de fada. É a vidinha miserável de um médico rural do qual os pacientes exigem mais do que ele pode dar. A racionalidade do leitor e o conjunto da obra do autor não permitem, também, a concretização da terceira condição, a rejeição à poesia e à alegoria. Ao contrário, o leitor de Kafka busca referenciais para as metáforas do famoso escritor (seriam mesmo metáforas?). Assim, busca-se um comparante para o médico, para o cavaliariço e para o jovem enfermo. Seria este médico o governante que se julga a panacéia do povo e a quem desalojar para ganhar-lhe o espaço? Seria o cavaliariço, dominado pelo desejo sexual, a metáfora da massa incontrolável?

E o enfermo que ora deseja a morte, para em seguida, tão humanamente, apegar-se à vida diante do inevitável. Quem é este jovem que carrega tantas dores? Em certo passo da narrativa, o médico reflete sobre sua atividade e a dos religiosos, momentos antes de ser atacado pela população.

“Assim é a gente dessa comarca. Exigem o impossível do médico. Perderam a antiga fé, o sacerdote fica-se em casa a enfileirar os orçamentos sacerdotais, e o médico deve fazer tudo com seus dedos ágeis de cirurgião. Se querem usar-me para servir a um desígnio sagrado, não serei eu que vá impedir. Posso fazer algo melhor, por acaso, eu, velho médico rural a quem lhe tomaram a criada?”

A seguir, o ritual místico, quando o médico, despojado de suas vestes, é colocado na mesma cama do enfermo, enquanto um coro de menino canta:

“Melhorará, dispâmo-lo
Se não melhorá, matem-no
Não é mais que um médicóoo
Não é mais que um médicóoo”

Há um sentido alegórico neste ritual, na forma da ferida (“... não é tão horrível. Dois golpes em ângulo agudo”) nas atitudes do jovem enfermo (“... Tenho sempre que me conformar. Cheguei a este mundo

com uma bela chaga, era tudo que trazia”). Há um impulso do leitor em associar o discurso de Kafka com os fatos de sua vida (judaísmo, conflito com o pai, doenças ...).

Retomando a pergunta que titula este momento do trabalho, constatamos que, de fato, o texto não corresponde às condições de Todorov para o fantástico, pois somente ocorre a hesitação do leitor. No entanto, é o mesmo Todorov que nos aponta o caminho a seguir para a classificação desta obra, quando analisa outra obra de Kafka, “Metamorfose”, ao final da “Introdução à Literatura Fantástica”. Para ele, o gênero fantástico tinha deixado de existir no século XX à medida em que sua função social se esgota. A transgressão às normas sociais que justificavam o desvio para a abordagem de temas proibidos (homossexualismo, incesto, necrofilia, demonismo, etc...) perde seu sentido com Freud e a aceitação da ciência da psicanálise.

Kafka surge como criador de um novo tipo de fantástico, partindo da inversão da situação anterior na relação leitor-narrador. Fica o fantástico, porém desaparece a hesitação, sem que se instaure o maravilhoso, visto se tratar do mundo no qual vivemos. Em “A Metamorfose”, Gregory amanhece transformado em inseto e após ligeira hesitação, porque vinha de um sonho agitado, convence-se de que não se trata de uma alucinação. É uma situação definitiva. Da mesma forma Gregory, seus familiares acabaram por assimilar o novo estado, embora haja consciência de todos de que a morte de Gregory é a solução. O conhecimento estranho não surpreende, nem aterroriza, instaurando-se uma nova característica para o leitor, narrador ou personagem: a adaptação. Diz Todorov textualmente:

“... trata-se realmente de um acontecimento chocante, impossível, mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Neste sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis”.

Com Kafka, o irracional participa da vida, o onírico convive com o real. Na observação de Sortre sobre o fantástico em Kafka, “o homem normal” é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a

regra, não a exceção.

Feitas essas considerações, podemos retornar ao “Médico Rural” para afirmar que também ele todo é fantástico; e ao leitor, esgotada a busca vã do alegórico, cabe compreender que “... a propósito de Kafka: suas narrativas devem ser lidas antes de tudo, como narrativas, no nível literal”.

A literatura, enquanto recriação da realidade, incorpora, neste século, uma lógica: a do sobrenatural. O verossímil há que conviver com o inverossímil.

4. CONCLUSÃO

Ao término de nossa análise, chegamos à conclusão de que o conto “O Médico Rural” de Franz Kafka, trouxe-nos uma nova compreensão do gênero fantástico, mantendo-o vivo e atual na literatura do século XX. O curso de Estilística, ao elegê-lo como tema central, proporcionou-nos o contato com diversas dessas obras, gerando intensos debates quanto à classificação genérica das mesmas, ao mesmo tempo que nos apresentava autores expressivos da literatura brasileira contemporânea como são Lígia Fagundes Teles, Murilo Rubião e Moacir Scliar entre outros.

Nesta época, em que a função social do texto literário nivela-se, em importância, à função lúdica, a permanência do fantástico oferece ao leitor um mergulho num mundo estranho cada vez mais plausível. A palavra chave desta fase do fantástico é adaptação, seja do leitor ou da personagem e, quanto a isto, não nos parece difícil, quando, pelo menos, já se incorporou o terror ao cotidiano.

NOTAS

1 - Ver texto anexo

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- KAFKA, Franz, *O Médico Rural* in *Titãs da Literatura*. São Paulo: El Ateneo do Brasil, v.7, p. 427-433
- MASSOUD, Moisés, *A Criação Literária - Prosas*, São Paulo: Cultrix, 1987
- TAVARES, Hênio, *Teoria Literária*, Belo Horizonte: Itatiara, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975

ANEXO

O MÉDICO RURAL

Estava em um grande aperto. Tinha que fazer uma viagem urgente; um enfermo grave me esperava em aldeia situada a dez milhas de distância; uma violenta tempestade de neve enchia o espaço que me separava dele. Tinha uma coche leve, com rodas grandes, do tipo que se precisa para os nossos caminhos. Com meu abrigo de peles vestido e meus instrumentos na pasta, esperava no pátio, pronto para partir; mas me faltava o cavalo... Na noite anterior, neste inverno extremamente frio o meu morrera. Agora minha empregada percorria a aldeiola procurando conseguir um emprestado, mas eu sabia que estava condenado ao fracasso, e permanecia ali inutilmente, cada vez mais gelado, sob a neve que me cobria com um manto cada vez mais pesado. a criada apareceu na porta, só e balançando sua lanterna; sem dúvida..., quem empresta hoje em dia um cavalo para uma viagem semelhante? Atravessei novamente o pátio, sem saber o que fazer; distraído e angustiado, dei um pontapé na porta desconjuntada do chiqueiro de porcos que não se utilizava há anos. A porta abriu-se e bateu várias vezes. Chamou-me a atenção um odor e um calor de cavalaria. Uma fraca lanterna de estábulo balançava-se de uma corda. Um homem agachado no pequeno recinto me deixou ver seus olhos azuis e seu rosto franco.

- Atrelo? - perguntou-me saindo de quatro pés.

Não soube o que dizer, e me inclinei para ver o que mais havia na pocilga. A criada estava a meu lado.

- Nunca se sabe o que se pode encontrar em sua própria casa - disse. E os dois nos rimos.

- Ei! Ei! - gritou o cavaleiro.

Dois cavalos, dois belos animais de possantes espinhaços, saíram um depois do outro, com as patas juntas no corpo e inclinando a cabeça

majestosa, como camelos, para evitar, com um movimento rastejante, o tronco da abertura da porta que tomavam inteiramente. Mas, uma vez do lado de fora, levantaram-se de novo, com o corpo fumegante.

- Ajuda-o, - disse eu.

A doce criada apressou-se a passar os arreios ao empregado. Mas este, nem bem ela se lhe aproximou, tomou-a nos braços e juntou a sua cara à dela. A mulher lança um grito e se refugia junto a mim; duas fileiras de dentes estão gravadas em vermelho em sua face. Em meu furor, grito ao cavaliariço:

- Besta! Queres que te açoite?

Mas imediatamente lembro-me que é um estranho, que não sei de onde vem e que está me ajudando espontaneamente quando todos os demais me abandonaram. Dir-se-ia que conhece meus pensamentos, pois em vez de levar a mal minhas ameaças, volta-se simplesmente para mim, sem deixar de ocupar-se de seus cavalos e diz:

- Suba.

E, de fato, tudo está pronto. Reparo que nunca viajei com uma parelha de tronco tão belamente arriada, e subo com alegria.

Eu guiarei - digo-lhe, - tu não conheces o caminho.

- Sem dúvida - replica - eu não vou consigo, fico-me com Rosa.

- Não ! - grita Rosa.

E, compreendendo que seu destino é inevitável, foge para casa.

Ouçõ o ruído da corrente da porta que se fecha e o movimento do ferrolho da fechadura. Vejo que Rosa apaga também a luz do corredor e dos aposentos, a fim de que não possam encontrá-la.

- Vais subir comigo - disse ao cavaliariço; - do contrário desisto da minha viagem, por urgente que seja. Não estou disposto a pagar-te dando-te em troca esta rapariga.

- Vá embora! - retruca ele.

Bate com as mãos e a carruagem é arrastada como um pedaço de madeira em uma torrente; ouço ainda a porta de minha casa que estala e se rompe ante os pontapés do criado, e depois meus ouvidos e meus olhos se enchem de um zumbido que me invade completamente. Mas, apenas um instante, dir-se-ia até que a casa de meu doente se

encontra às portas da minha, pois já cheguei; os cavalos ficam imóveis; a neve deixou de cair; a luz da lua banha tudo. Os pais do enfermo saem apressadamente da casa, seguidos de uma sua irmã. Literalmente arrancam-me da carruagem, compreendo apenas suas palavras confusas. Na peça em que está o doente o ar está quase irrespirável; a estufa, mal acendida, fumeja. Terei que abrir a janela, mas primeiro quero ver o enfermo. Fraco, sem febre, sem frio nem calor, com os olhos vazios, sem camisa, o rapaz ergue-se sobre o colchão, agarra-se a meu pescoço e me diz ao ouvido:

- Doutor, deixe-me morrer.

Olho em volta, ninguém o escutou. Os pais estão ali, mudos, inclinados, esperando meu veredito. A irmã trouxe um banco para meus instrumentos, abro a maleta e apanho alguns. O rapaz continua a estender-me as mãos para lembrar-me seu pedido. Tomo uma pinça, examino-a à luz de vela, e a largo:

- Sim, - digo comigo mesmo, indignado, - nestes casos os deuses ajudam. Mandam o cavalo que falta e acrescentam mais um para chegar-se mais depressa e mandam cavaliariço ainda ...

Só então é que me lembrei de Rosa. Que fazer ? Como salvá-la? Como livrar seu corpo do peso desse cavaliariço, a dez milhas de distância, com cavalos que não posso dominar ? Com cavalos que se soltaram dos arreios, que abrem, não sei como, as janelas e enfiam por cada uma delas suas cabeças e contemplam o enfermo sem se espantarem com os gritos da família ?

- Vou regressar imediatamente - pensei como se os cavalos me convidassem a pôr-me a caminho.

Mas deixo atender-me pela moça que, supondo-me incomodado pelo calor, tira-me o abrigo de peles. Trazem-me um vidro de rum; o velho me dá palmadas no ombro, como se o oferecimento de seu tesouro justificasse essa familiaridade. Digo que não, com um gesto da cabeça; afogar-me-ia no círculo estreito de seus pensamentos; por esta razão nego-me a beber. A mãe, que está perto da cama, chama-me à cabeceira de seu filho. Obedeço-lhe, e enquanto um dos cavalos lança ao céu um relincho ressoante, apoio minha cabeça sobre o peito do

jovem que se estremece ao contato de minha barba molhada. O que pensava se confirma: o jovem está são, um pouco anêmico, talvez tenha abusado do café por culpa do zelo inquieto de sua mãe; são, entretanto, e o melhor seria fazê-lo levantar-se com umas quantas palmadas. Mas não sou formador do mundo, e o deixo na cama. Estou a serviço das autoridades do distrito e cumpro meu dever integralmente, até um ponto que é, às vezes, excessivo. Mal pago, sou, sem dúvida, generoso e caridoso com os pobres. Além disso, tenho que ocupar-me de Rosa; e talvez ainda, bem no fundo, o rapaz tenha razão, eu também quero morrer. Que faço aqui neste inverno interminável! Meu cavalo morreu, e ninguém na aldeia quer emprestar-me o seu. Tenho que tirar uma parrelha da pocilga, e se o acaso não houvesse disposto que houvesse ali cavalos, teria que atrelar os porcos. Essa é a situação. E dirijo um meneio de cabeça para a família. Eles, certamente, nada sabem, e se o soubessem não o acreditariam. É fácil escrever receitas, mas é um trabalho difícil o de se entender com as pessoas.

Minha visita terminou e outra vez me incomodaram inutilmente; estou habituado; todo o distrito me martiriza com a campainha noturna. Mas, dessa vez entreguei ainda Rosa, essa bela rapariga que vive há diez anos em minha casa sem que eu lhe preste uma maior atenção... É um sacrifício demasiado grande, e tenho de conter-me com sutis considerações para não lançar-me contra esta família que seria incapaz de devolver-me a Rosa embora tivesse a melhor boa vontade. Mas, quando fecho a mala e faço sinal para que me tragam o abrigo, quando vejo o grupo familiar, o pai, cheirando o vidro de rum que segura em sua mão levantada, a mãe, desiludida talvez de mim - o que não se imagina? - chorando e mordendo os lábios, e a irmã com uma toalha ensanguentada, me sinto disposto a admitir, com restrições, que o rapaz esteja, talvez, doente. Vou até ele, e me sorri como se lhe levassem o mais fortificante dos caldos... Ah! agora os cavalos põem-se a relinchar, ruído talvez determinado por ordem superior para facilitar a auscultação. Finalmente vejo claro: sim, o jovem está enfermo.

No lado direito das costas, na altura das cadeira, abre-se uma chaga, grande como um prato. Avermelhada, com mais variados matizes,

escura no centro, e cada vez mais clara a medida que se aproxima das bordas, com sangue que se acumula irregularmente, aberta como um poço de mina. Assim se apresenta à distância. De perto, parece ainda pior. Quem pode olhá-la sem um ligeiro assobio? Vermes da grossura e do comprimento do dedo mínimo, rosados e manchados de sangue, retorcem no fundo da ferida que os contém, levantam suas cabecinhas brancas e agitam uma infinidade de patas minúsculas. Pobre rapaz!, nada se pode fazer por ti; descobri tua grande chaga, e dessa chaga em tuas costas vais morrer. A família está contente. Vêem que ponho mãos à obra, a irmã o diz à mãe, esta ao pai, o pai a uma visita que entra nas pontas dos pés pelo clarão da lua que penetra pela porta aberta, estendendo os braços para manter o equilíbrio.

- Doutor, vai me salvar? - sussurra entre dois soluços o rapaz hipnotizado pela vida que mexe no fundo de sua ferida.

Assim é a gente dessa comarca. Exigem o impossível do médico. Perderam a antiga fé, o sacerdote fica-se em casa a enfileirar os ornamentos sacerdotais, e o médico deve fazer tudo com os dedos ágeis de cirurgião. Bem, como vocês queiram; não fui eu quem se ofereceu. Se querem usar-me para servir a um desígnio sagrado, não serei eu que o vá impedir. Posso fazer algo melhor, por acaso, eu, velho médico rural a quem lhe tomaram a criada? E agora vêm as pessoas da família e os velhos da aldeia, e me despojam das roupas; em frente à casa se instalou um coro de alunos, com o professor à frente, que canta com uma melodia muito simples:

*Melhorará, dispâmo-lo;
Si não melhorá, matem-no.
Não é mais que um medicóoo
Não é mais que um medicóoo*

Agora estou despido, olho tranqüilamente a afluência, com os dedos mergulhados em minha barba e a cabeça inclinada para um lado. Sou inteiramente dono de mim mesmo, sinto-me superior a todos, e o sou, embora isto de nada sirva; agarraram-me pela cabeça e pelos pés

e me põem na cama. Encostam-me junto à parede, do lado da ferida. Depois saem todos do aposento, fecham a porta, o canto cessa. Passam as nuvens diante da lua. A roupa da cama me rodeia com seu calor, e, como sombras, os cavalos levantam e abaixam a cabeça nas duas janelas.

- Entendes - cochicham no meu ouvido, - não tenho muita confiança em ti. A ti também te buscaram em qualquer parte, não vens por tuas próprias pernas. Ao invés de ajudar-me, me tomas espaço em meu leito de morte. Se seguisse os meus impulsos, arrancar-te-ia os olhos.

- É verdade - digo, - é uma vergonha. Mas sou médico. Que devo fazer? Acredita-me que o papel não é fácil para mim.

- Tenho que conformar-me com esta desculpa? Não me resta outra coisa. Tenho sempre que me conformar. Cheguei a este mundo com uma bela chaga, era tudo o que eu trazia.

- Jovem amigo - dissertei eu - o que lhe falta é perspectiva. Eu, que visitei já todos os quartos de doentes das redondezas, posso dizer-lhe que sua ferida não é tão horrível. Dois golpes em ângulo agudo. Muitos oferecem as costas e nem sequer ouvem o machado no bosque; muito menos o ouvem vir.

- É assim realmente, ou estás me enganando no delírio?

- É realmente assim. Acredite na palavra de honra de um médico diplomado. E tome-a na devida conta.

Assim o fez e se calou. Mas agora é tempo de pensar em minha liberdade. Os cavalos estavam ali. Em um momento recolhi minhas roupas, meu abrigo e meus instrumentos. Não quis perder tempo em vestir-me. Se os cavalos corressem tão ligeiro como na vinda, saltaria dessa cama para a minha. Docilmente um dos cavalos se afastou da janela, joguei minhas roupas na carruagem, mas o abrigo caiu demasiado longe e ficou pendurado por uma manga em um gancho. Era suficiente. Saltei sobre o cavalo. Arrastando os arreios soltos, os cavalos iam quase separados um do outro, com coche atrás, arrastando de qualquer maneira, e, para terminar, o abrigo arrastando pela neve.

- Rápido! - gritei.

E fomo-nos imediatamente; íamos lentamente como anciãos, por esse deserto de neve, e o novo canto dos meninos, o canto equivocado dos garotos ouviu-se durante muito tempo atrás de nós:

Alegrem-se, doentes,

Servimo-lhes o médico na cama.

Nunca voltaram assim à minha casa. Perdera minha florescente clientela. Um sucessor a roubará, mas sem proveito, pois não poderá substituir-me. Em minha casa, o horrroso cavaliço se esbaldá, Rosa é sua vítima, não quero nem pensar. Despido, exposto ao frio desta época infeliz, com uma carruagem terrestre e cavalos sobrenaturais, vou vagando como um velho que sou. Meu abrigo se arrasta atrás do coche, não posso alcançá-lo, e nenhum dos canalhas inconstantes destes meus doentes levantará um dedo sequer. Enganado! Fui enganado! Uma vez e chega. Ouvi equivocadamente a campainha de noite... e foi irreparável para sempre.

O Cobrador : As Entranhas Sangrentas da Sociedade

Aristoteles Guilliod de Miranda
Universidade Federal do Pará

“O criador -seja ele um romancista, um cineasta, um pintor, um poeta - não cria coisa alguma. E num mundo onde todas as coisas já existiam, o verdadeiro criador se limita a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver”.(Mario Quintana)

“Eu nada tenho com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”. (“Intestino Grosso” Rubem Fonseca)

1 - APRESENTAÇÃO

Como seria sobrevoar em câmara lenta, a pouca altura, uma metrópole, digamos, brasileira? Como seria observar com olhos bem perscrutadores, os locais, as pessoas, os fatos, acompanhando um “relato” semelhante às reportagens de televisão, quando esta mostra (de longe) e esconde a (outra) realidade que se desenrola longe das telas e dos textos, ali, embaixo, ou ao redor, também?

Esta sensação de **vôo** seguindo/segundo um **script** fantástico (e o termo entra com toda a sua carga semântica) é obtida através da leitura do conto o **COBRADOR**, de Rubem Fonseca, onde os dados ficcionais se confundem com a realidade - ou criam uma **supra-realidade** -, tornando a dialética “ficção x realidade” desnecessária e inútil diante da contundência da trama narrativa.

Não é uma história de fácil aceitação e assimilação,

principalmente para aqueles não afeitos a narrativas cruas, eivadas de episódios sangrentos, comuns ao nosso cotidiano jornalístico e televisivo; tampouco deverá contar com a simpatia dos que se enclausuram em seus padrões conservadores e falsos moralistas, não se abrindo às transformações e clamores da sociedade, criando um mundo seu, diferente daquele que acontece do lado de fora das suas bem protegidas portas e encontrado na narrativa de *O COBRADOR*, onde o herói é na verdade um anti-herói. Nada daquele “valente, o guerreiro, o fazedor de façanhas, que pode aparecer como um ‘homem-deus’...”

Assim sendo, tentemos penetrar no universo feroz de *O COBRADOR*, procurando encontrar alguns significados que a leitura de qualquer obra literária permite, e não “um” significado, sem descurar da importância do papel do escritor diante da sociedade, de quem é, algumas vezes, uma espécie de profeta, e outras, um tipo de porta-voz.

Ao final, quem sabe, teremos respostas para inúmeros questionamentos que vêm povoando este nosso caos urbano existencial, lembrando que a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra - de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais para se tornarem a substância do ato criador.

2 - A ABORDAGEM

A análise que faremos de *O COBRADOR* basear-se-á no método empregado por Antonio Cândido, cuja base é a análise sociológica dos fenômenos literários, entendendo-se por crítica sociológica todas aquelas indagações sobre Literatura que têm nas questões do social seu horizonte comum, excluídas as correntes existencialista e marxista, por seus compromissos explícitos com sistemas ético-políticos bem definidos.

Além da utilização do método sociológico, sempre que necessário recorreremos a outros tipos de abordagem teórica, pois a obra em estudo nem sempre se adapta totalmente ao modelo proposto, impondo-se correções de rota, o que não foge do proposto por Antonio Cândido em *LITERATURA E SOCIEDADE* ao analisar o romance *SENHORA*, de José de Alencar, Cândido nos diz que uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como elemento de estruturação da obra e nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência de tudo explicar por meio dos fatos sociais.⁵

Deste modo, Antonio Cândido propõe um modelo de crítica bastante flexível, ainda que de base sociológica, condizente com a própria formação intelectual do autor. A ele junta-se Massaud Moises, ao afirmar que uma obra literária pode(e deve) ser analisada de vários ângulos, de acordo com o seu conteúdo e na razão de proporcionalidade interna dos elementos que o constituem: o método, ela o provoca, com o seu mundo de significados ocultos no âmago das palavras.⁶

Baseando-se na sociologia, na história e na crítica do conteúdo, Antonio Cândido apresenta seis modalidades mais comuns de estudos de tipo sociológico em literatura⁷.

O primeiro tipo é formado por trabalhos que procuram relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais. Este método surge no século XVII, sendo Taine o seu maior representante. No Brasil, foi tentado por Silvio Romero.

A virtude deste método é tentar discernir uma ordem geral, um arranjo, que facilita o entendimento das seqüências históricas e traça um panorama das épocas. Seu defeito está na dificuldade de mostrar efetivamente, nesta escala, a ligação entre as condições sociais e as obras, resultando assim, quase sempre, uma composição paralela, onde se enumera os fatores, analisa-se as condições políticas,

econômicas, e posteriormente fala-se das obras segundo as intuições e preconceitos herdados, sem capacidade de vincular as duas ordens de realidade.

Um segundo tipo engloba estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. É a modalidade mais simples e mais comum. Basicamente correlaciona os aspectos reais e os que aparecem no livro.

Outro tipo de estudo considerado por Antonio Cândido como apenas sociologia: estuda a relação entre a obra e o público - isto é, seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos.

O seguinte, estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade.

Desdobramento do anterior, o quinto tipo investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado. Tem a preferência dos marxistas.

O último tipo desta classificação esta voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros.

Ao concluir sua classificação, Antonio Cândido afirma que todas as modalidades e suas variantes são legítimas e quando bem conduzidas, fecundas, na medida em que as tomarmos, não como crítica, mas como teoria e história sociológica da literatura, ou como sociologia da literatura, embora algumas delas satisfaçam também as exigências próprias do crítico.⁸

Adiante, Cândido diz que “a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais.”⁹

3 - UM RECORTE DO CONTO

O COBRADOR faz parte de uma coletânea de dez contos enfaixados sob este título, lançado em primeira edição em 1979, estando em sua terceira edição, a utilizada neste trabalho.

De temática urbana, característica peculiar à obra do mineiro Rubem Fonseca, formado em Direito, ex-delegado, jornalista, roteirista de cinema, mas basicamente um escritor voltado para a denúncia das mazelas da cidade grande - o Rio de Janeiro, em geral como pano de fundo -, assim como o faz João Antônio com São Paulo.

Narra **O COBRADOR**, a saga de um personagem que desprovido de tudo, conforme ele mesmo diz - “tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduiche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol”¹⁰, ou então “estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta” - resolve cobrar, de um modo cruel e sanguinário, tudo isso daqueles possíveis responsáveis por este estado de coisas.

O que se tem, então, é uma sucessão de crimes bárbaros e atrocidades cometidas com requintes de perversidade, embora para o personagem pareçam ações normais, naturais até, sob a forma de um verdadeiro, ritual de exorcismo, ao qual pode-se exercitar várias interpretações.

Não importam os meios e sim os fins, traduzido por uma sensação de bem estar experimentada pelo personagem: “quando satisfaço meu ódio, sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar...”¹²

O “personagem-cobrador” mora num sobrado, com uma velhinha a quem pertence a casa e para quem funciona como faxineiro, companhia, enfermeiro, alguém da família, filho, enfim.

Inicia um relacionamento tumultuado com uma moça que conhecera na praia, vindo a mesma mais tarde, a morar no sobrado, sob as bênçãos da proprietária deste, que parece devotar ao “cobrador” um certo carinho, ou dependência física e psicológica.

Do relacionamento com a moça surge, para o “cobrador”, a noção, segundo ele, dos seus propósitos/ despropósitos, achando o mesmo ter encontrado seus objetivos. Auxiliado por ela, prossegue em sua maratona vingativa, agora com uma finalidade, dizendo que “fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro”.¹³

O conto deixa em aberto que caminho tomará o “cobrador”. Entretanto, não há dúvida de que a “cobrança” continuará. Contra quem ou como, já é outra história.

4 - A DISSECAÇÃO DAS ENTRANHAS

O conto, narrado na primeira pessoa, faz com que o personagem-narrador assuma uma posição propositalmente ambígua, confundindo-se com o autor. Antonio Cândido aponta este recurso estilístico como “um traço da maior importância da atual ficção brasileira”, com o autor querendo fazer desaparecer as diferenças sociais, “identificando-se com a matéria popular”, o que é conseguido na narrativa ao fundir “ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa...”¹⁴.

Sem meias palavras, o personagem-narrador já se apresenta direto na história, em ação, criando um clima de tensão que é mantido ao longo do conto.

No dentista, no início, a queixa da dor, o diagnóstico da causa, o prognóstico sombrio em relação aos demais dentes e a pergunta do porquê tê-los deixado assim. “Só rindo”, pensa o personagem.

Aparece então a primeira metáfora de cunho social - marca de toda a narrativa - envolvendo inúmeros simbolismos, desde a questão dental (literalmente), a dentição, alimentação, etc., até a boca, sua função de porta de entrada e de saída, intróito, riso ... Os dentes como anteparo ou reforço à fala, o discurso ... A ironia, quase humor negro do “só rindo” ... Como rir?, de quê rir?, como aprender a conservar os dentes se não há dinheiro para a escova e nem orientação de como usá-la?

Inicia-se o discurso de revolta do narrador-personagem contra a engrenagem que o oprime de diversos modos e os representantes desta: “odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito”¹⁵.

A nomeação das categorias é proposital. Todos exercem posições estratégicas no contexto da sociedade, independentes e interdependentes entre si. Cada classe citada se abre a múltiplas divagações a respeito da sua importância, função e poder. É a classe

média com toda a sua expressão sendo detalhada, delatada e destrinchada. Mostrando o seu peso como divisor de águas. A minoria que, na realidade, “orienta” os movimentos sociais. Não o fiel da balança, mas seu próprio prato, sempre pendendo para onde apontarem seus interesses. Um jogo de quebra-cabeças que pode passar despercebido da maioria, mas que pode, também, aflorar à consciência fazendo surgir um “cobrador”. E o tiro dado no joelho do dentista deixa de ser um simples tiro: na vida real, quem recebe um tiro no joelho tem que se abaixar, se curvar, se ajoelhar, pode ficar aleijado, perde a perna, quem sabe, jamais andar novamente. Algo como uma “cicatriz moral”, mais incômoda e indelével. Ficção?... Metáfora?...¹⁶

O conto estrutura-se em quadros, verdadeiros flagrantes do cotidiano, que apesar da forma aparentemente isolada de cada parte consegue dar uma visão do conjunto, numa montagem que lembra a cinematográfica. Perfeita ordenação do caos, de acordo com Antonio Cândido que diz que “o ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante”¹⁷.

Deste modo, continua o “cobrador” sua rotina, movimentando-se pela cidade, pelo centro da cidade, enumerando o que lhe devem: “comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes”¹⁸ e relatando o seu roteiro, que inclui vitrines de casas comerciais lojas, bancos, etc..., dando-se conta do grau de desumanização a que chegou o homem nas grandes cidades, num excesso de individualismo estimulado, e escorraçado pela pressão social que o expulsa para a periferia da cidade e do contexto geral da sociedade em si, fazendo emergir dos subúrbios uma legião de homens totalmente alienados, insensíveis, autômatos, preocupados apenas em sobreviver (e não, em viver).

A grande sociedade destrói o cidadão. Este inexistente como tal, passando a ser um número apenas de documento, quando os têm. Despersonalizada totalmente, a sociedade enquanto organização tratada no conto, friamente. É apenas a “multidão que vem rolando como uma

enorme lagarta ocupando toda a calçada”¹⁹. A massa informe não anda, rasteja!

A linguagem utilizada no conto é a do discurso indireto, no qual o autor “resume a fala dos personagens em forma narrativa, isto é, sem destacá-la de modo algum”²⁰. Já Antonio Cândido fala numa “espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior do que a do indireto livre”²¹, quando escreve a propósito da nova narrativa brasileira.

Mais importante que a caracterização correta do tipo de discurso, é o que é veiculado através deste. O texto em questão supera as digressões estilísticas pela contundência com que se lança aos olhos do leitor. “Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade”²².

Assim acontece com O COBRADOR. O texto se oferece a uma primeira leitura, superficial, podendo não causar nenhum estranhamento. Afinal, o que é relatado são acontecimentos corriqueiros nas páginas policiais e na televisão. Entretanto, se aceitarmos o desafio que o texto nos propõe, indo atrás de pistas que nos levem a alguns dos inúmeros significados que possui qualquer obra literária, talvez cheguemos perto de alguma saída ou aprofundemos cada vez mais num emaranhado de hipóteses e questionamentos, condizentes e encontráveis no conto.

Por vezes, percebe-se que não há um desejo explícito do “cobrador” de matar. Ele quer apenas assustar, marcar sua presença, sua revolta, fazer seus interlocutores pensarem. Com toda a sua revolta, não consegue desvencilhar-se de alguns “padrões de civilidade” profundamente inculcados de algum modo em seu subconsciente. Por exemplo, ao atirar no homem da Mercedes, queria “estrunhar o vidro”, antes de dar o “tiro de misericórdia”. Por ter visto uma pessoa observando o que se passava, um anônimo cidadão, revoltado como ele, talvez, pensa na possibilidade de denúncia à polícia, já lhe conhecendo os seus(dela) “persuasivos” métodos. Deste modo, opta

pela fuga, sem atingir o seu intento, que era dar “um tiro na capota e um tiro em cada porta”, fazendo o lanterneiro ter mais trabalho”²³. Mais uma cicatriz no rosto da sociedade.

Para Massaud Moisés, “o conto é do ângulo dramático, unívoco, univalante”, com o drama nascendo “quando se realiza o impacto de duas ou mais personagens ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios”²⁴.

Isto ocorre em o COBRADOR, onde basicamente o narrador-personagem preenche toda a narrativa, com os demais personagens sendo meros contrapontos. Ressalte-se que as personagens mais destacadas, além do próprio narrador, são Ana e Clotilde. Ambas, mulheres, e relacionando-se mais profundamente com o personagem-narrador, o que, numa abordagem psicanalítica (que não faremos) poderiam fornecer mais dados sobre a trama.

O magnetismo conseguido pelo ficcionista na criação do personagem-título, seus desajustes, sua revolta, seu modo de agir, confirmam as palavras de Massaud Moisés “**a bem-aventurança medíocre, produzida pela satisfação dos apetites primárias não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte, as pessoas “felizes” são monótonas e desatraentes**: somente a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora faz com que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. **A Literatura opera exatamente no plano em que o homem encara a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano: não se acomoda, não se torna feliz; e quanto mais indaga, mais se inquieta, num permanente círculo vicioso. Aí entra Literatura**”²⁵ (o grifo é nosso).

Em o COBRADOR o que mais se observa são os dados referidos acima. O personagem-narrador destila seu ódio ao longo da narrativa, cobrando, julgando e sumariamente executando sua sentença. Seus conceitos, seus valores, apresentam-se relativizados, mesmo quando se trata de personagens habitantes de um mundo marginal semelhante ao seu.

O muambeiro, que lhe vende a pistola, uma outra espécie de

ser, mesmo que ambos gravitem numa mesma órbita social. O “cara da Magnum” não é um trabalho comum - suas mãos o denunciam. Para o “cobrador, é um devedor tanto quanto os outros; uma espécie de “executivo” do crime, a fomentá-lo por entre os menos favorecidos e de menor oportunidade, como o narrador-personagem, jamais sendo punido, por pertencer àquela parcela da sociedade limite entre a cidadania e a criminalidade. É a sociedade criando seus próprios mecanismos de auto-destruição. Alienação e antropofagia de mãos dadas.

O mesmo sentimento de ódio manifestado contra pessoas ou as categorias que representam é expresso contra a televisão - da classe média, “a sua mais perfeita tradução”, parodiando Caetano Veloso.

Obviamente, que nada de específico, mas contra a função exercida por esta na sociedade: a expressão de um mundo artificial, utópico, irrealizável e inalcançável. A mídia reinando absoluta sobre nós, vis mortais, num processo direcionando para a alienação.

Mas são os comerciais que esta visão pasteurizada do mundo não se apresenta melhor definida: não há pobres; pretos, só em situações especiais; um tipo de beleza padronizada, diferente da miscigenação brasileira; limpeza, claridade, luxo; tudo *clean*, conforme a linguagem da moda. Eis o motivo do ódio do “cobrador”: a televisão lhe apresenta um mundo que o mundo lhe nega! São os valores da classe média sendo veiculados e devidamente impostos. Ilusões e utopias para quem mora segregado em verdadeiros guetos, bem longe do centro das cidades e das decisões, não recebendo sequer o mínimo necessário para uma sobrevivência digna. Emprego, saneamento, escola, auto-valorização, palavras de uma outra língua, perfeitamente incluíveis no discurso do “cobrador”. “Estão devendo tudo isso”, diz ele.

Grande parte da narrativa desenrola-se nas ruas. Algumas vezes, tem-se a ambientação em casas, apartamentos, etc..., parecendo que o personagem-narrador sente-se melhor na rua, no contato anônimo com os transeuntes, tentando adivinhar-lhes os problemas e angústias; ser “apanhado por alguém”, como a mulher já envelhecida que mente dizendo que estuda à noite, motivo para o “cobrador” exercitar sua

revolta ao pensar na sua escola já demolida, sua rua já demolida, um mundo inteiro também demolido. O recado é direto como um soco: onde a qualidade do ensino, investimentos públicos para tal, estímulo e tempo para frequentar a escola? onde as condições de moradia? qual a infra-estrutura dos conjuntos habitacionais “populares”? que mundo é este, construído sobre tantas esperanças?

Silviano Santiago afirma que Rubem Fonseca é “o prosador por excelência do corpo na nossa literatura” e que suas “descrições do corpo dos atletas ou das mulheres são sempre antológicas, não só pela precisão de verdadeiro histologista, como ainda pelo encanto poético com que envolve nomes às vezes tão deselegantes”²⁶.

Mas não é esta a sensação que se tem com a descrição do corpo da mulher com quem o narrador-personagem tem um encontro fortuito: “os peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tenha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre”²⁷.

Ainda que precisa, a descrição destaca o que já teria sido um padrão de beleza, que : “um dia a cidade comeu”, como o livro de Ignácio de Loyola Brandão.²⁸

O narrador-personagem vê a mulher descrita como sua igual, desvalida também. Por isso, o sentimento de compreensão e pena para com ela. Não há desejo de vingança, pois “essa fodida não me deve nada”²⁹, e nem desejo sexual: o ato em si é uma espécie de “sacrifício religioso” permitindo ao “cobrador” ficar de bem consigo mesmo. “Sou justo”, ele diz.

É inegável a importância que exerce o jornal sobre a sociedade urbana, principalmente se atentarmos para o grau de escolaridade brasileira e para o poder aquisitivo da população, onde apenas uma pequena parcela desta pode se dar ao “luxo” de comprar jornal todo dia, sem que isto venha a comprometer os seus já tão combalidos orçamentos domésticos.

Isto gera, então, uma elite pensante e dirigente, que produz determinado tipo de informação para seu próprio consumo, através dos jornais, com estes quase sempre não assumindo uma postura crítica

diante dos fatos, tendendo a posicionamentos ao sabor dos interesses da ocasião, divulgando apenas o que interessa e da maneira que lhes interessa.

Para entretenimento da “plebe ignara”, várias colunas destilam amenidades nos jornais, com os “feitos” e o *modus vivendi* de uma minoria privilegiada, que assim satisfaz seus desejos de espelhar a sociedade, refletindo um brilho interior, normalmente devido à falta de outro, para deleite seu e dos “não-escolhidos”.

Deste modo, o noticiário pode ser manipulado, modificado, na dependência da linha editorial do jornal, contrariando alguns interesses e beneficiando outros. Um assassinato pode tornar-se a mais importante notícia, como no caso do “homem da Mercedes” no conto, ou nem ser noticiado, como o do muambeiro.³⁰

Nos jornais tem-se o dia-a-dia dos “colunáveis”, onde encontramos o que eles estão comendo, bebendo e fazendo³¹. É a marca de uma determinada “ideologia”, podemos assim dizer, impressa literalmente nas páginas de jornal, transformando estes em mais um elemento coercitivo e “administrador” da sociedade.

Uma das características mais marcantes do conto é o tratamento dispensado ao tempo. Em geral, “os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas ou dias”, ensina Massaud Moisés.³²

A aparente desorganização estrutural de O COBRADOR, com seus blocos fragmentários, segue uma certa cronologia no relato dos fatos. Numa leitura mais atenta, percebe-se a importância do jornal na marcação do tempo, adquirindo assim, *status* de personagem. Em “diálogos” surdos com o leitor, o jornal localiza a ação no tempo. Por exemplo, o personagem-narrador e sua companheira informam-se de um Baile de Natal começando no dia 24 de dezembro, o mesmo dia em que a narrativa é suspensa.

A sucessão dos dias e das noites também é feita pelo jornal: manchetes acompanham a trajetória do “cobrador”; seus feitos noturnos são postos em evidência nos matutinos.

Há ainda a questão das horas. O episódio da “festa na Vieira Souto” dá uma idéia, uma vez que, pelos fatos narrados, conclui-se pela extensão da ação até a madrugada, culminando com a morte do casal, os últimos a sair da festa.

A descrição minuciosa do “casal da festa”- verdadeiros *close* cinematográficos -, sua chegada, suas roupas, sua preocupação em estar bem arrumados para uma “entrada triunfal”, que acaba passando despercebida como a de tantos outros convidados, dá margem a reflexões por parte do “cobrador”, remetendo à massificação dos costumes e das pessoas: “As pessoas se enfeitam no cabeleireiro, no costureiro, no massagista e só o espelho lhes dá, nas festas, a atenção que esperam”.³³ É a desumanização presente na urbe sem humanidade.

Sintomática é, também, a saída do referido casal da festa. Agora, já sem a pose da chegada, discutindo, com vozes enroladas, denotando que mesmo entre as pessoas que deveriam se conhecer - afinal, não são um casal?! - este conhecimento é fictício ou superficial. Nada vêem ou valorizam, como o “inofensivo aleijado” que passa por perto, lhes rende, leva-os a uma praia deserta e os mata.

O relato desta morte, detalhada, com requinte sado-masoquistas, digna de figurar nos vários jornais sensacionalistas que existem por aí, é bem chocante. É uma “espécie de ultra-realismo sem preconceitos”, de que fala Antônio Cândido³⁴, com atenção especial para as cabeças das vítimas: na mulher, um tiro abre um “buraco de mina”; o homem, tem sua cabeça decepada com facão.³⁵

Importantes são as ilações que se pode fazer em relação à cena, se lhe buscarmos significados relacionados à cabeça, remetendo a condução, pensamentos, diretrizes, valores, influências, poderes, papéis desempenhados, etc.³⁶

O número de personagens de um conto sempre é restrito. Em O COBRADOR, praticamente só existe o personagem-narrador. Ocorre que outros elementos, como o jornal a que já nos referimos, assumem função também de personagens.

Por exemplo, o edifício. Nos grandes centros urbanos, o crescimento das cidades, o ritmo da vida, a mudança de hábitos, a

imposição de certos padrões de comportamento e a adoção de determinados “modelos estéticos” evidenciando a ascensão de grupos sociais reflete-se, entre outras coisas, na escolha de um tipo de moradia: o apartamento.

O edifício, símbolo do “processo” cosmopolita, reúne algumas centenas de moradores, que numa “harmonia condominial”, convivem anônima e desumanizadamente com regulamentos, elevadores, leis de silêncio, janela de fundos, porteiros, paredes e solidão, refletindo o novo conceito de habitação.

É no edifício, no que ele representa como marca de uma classe média emergente que pensa mais em segurança (relativa) do que em conforto, que o personagem-narrador faz mais uma “cobrança”.

O núcleo familiar descrito no apartamento é característico: ‘uma moça de camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita, uns vinte e cinco anos’, de quem “o marido estava trabalhando e o menino no colégio”.³⁷ Quer dizer, um jovem casal, bem sucedido (ao ponto de a mulher não trabalhar), com um só filho (tendência atual da classe média), e que tem condições de manter uma empregada, embora saibamos que ter uma empregada, no Brasil, nem sempre pode ser considerado sinônimo de posses, pois sabemos como ainda se processam as relações patrão x empregada doméstica em nosso país.

Em seguida, a seca descrição de um estrupo no apartamento, detalhadamente, meticulosamente, utilizando palavras duras, vulgares, nem sempre aceitas como “literárias” por serem consideradas chulas, obscenas, mas que conseguem exprimir o sentimento de revolta do narrador-personagem e sua selvagem relação com o sexo - sem erotismo. “O nomear das partes do corpo é tabu em nossa sociedade, e é preciso rir dessas palavras para que o corpo-a-corpo com o próprio corpo se dê de maneira sadia”.³⁸

Além da questão do sexo, do erotismo, da violência (inclusive a sexual), há o questionamento da própria força e poder das palavras, que nomeiam as coisas, os seres, os fatos. Quem as domina, domina todo o resto. Utilizar palavras “comportadas” ou não, é sinal de astúcia, de inteligência, facilitando o engodo que elas permitem. Um vocabulário

menos sofisticado, mais realista, poderia revelar um certo grau de escolaridade, ou melhor, a falta deste, além das condições sociais do falante. O que não se pode deixar de levar em conta é o papel “psicológico” que exerce o palavrão na sociedade. As pessoas, largadas à deriva no violento naufrágio urbano, têm no palavrão um elemento que reflete essa violência - que se atinge todos os setores, por que não o lingüístico, também? -, funcionando como válvula de escape às tensões.³⁹

Apesar de Massaud Moisés afirmar que “no conto, a circunstância conta pouco, menos ainda no romance introspectivo, quer o enredo se desenvolva na cidade, quer no perímetro rural, o que facilmente se explica pelo fato de a tônica recair sobre o sujeito da ação e não sobre a paisagem”.⁴⁰ Rubens Fonseca não utiliza esta paisagem como pano de fundo. Por mais que a ação seja concentrada no personagem, não se pode deixar de levar em conta a importância de que se reveste a paisagem no conto, se considerarmos como tal, a rua, as casas comerciais, o consultório, a favela, o sobrado, o edifício, a praia, etc. Todos esses elementos têm um papel, uma mensagem a ser decifrada, uma reivindicação a ser ouvida.

A praia, por exemplo, considerada um “grande espaço democrático”, apresenta seus códigos particulares, suas turminhas, seus referenciais, refletindo em seu microcosmo um painel da sociedade. Em geral, um amontoado de pessoas isoladas em si mesmo às vezes buscando aos outros para o buscarem.

Na cena da praia ocorre uma descrição diferente de um corpo feminino. Sem pena, como na primeira descrição; sem ódio, como na segunda. Desta vez, cheia de desejo, de excitação, mostrando um outro lado do “COBRADOR”: “o cabelo dela é fino e tratado, o seu tórax é esbelto, os seios pequenos, as coxas sólidas e redondas e musculosas e a bunda é feita de dois hemisférios rijos. Corpo de bailarina”.⁴¹

Adiante, o narrador demonstra sua alegria, seu estado de espírito, por ter encontrado com a moça na praia, utilizando a mesma imagem dos dentes, elemento recorrente na narrativa e que servira anteriormente para exprimir o seu ódio. Agora, “o cobrador” tem vontade de lamber

dente por dente da moça, por ela ter um sorriso e uma boca tão bonitos. Através da boca é que “passam a palavra e o alimento”, mas passam também “a desnutrição e a morte”⁴²; os dentes são um instrumento de tomada de posse, tendendo à assimilação: é a mó que esmaga para fornecer um alimento ao desejo”⁴³.

A moça chama-se Ana. Um palíndromo, como o “cobrador” diz. A outra mulher nomeada é Clotilde, a dona do sobrado onde ele mora, não se sabe desde quando, como e porquê. A relação entre o personagem-narrador e ela é de dependência bilateral; sentimento maternal e filial mesclados à pena, necessidade, neuroses e carência. A injeção diária como símbolo fálico? ... “A doença dela é seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz”⁴⁴. “Você caiu do céu, meu filho ...”. “Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca ...”

E aparece Ana. A Ana palindrômica. A antevista na praia. Pré-vista na praia. Que já pensou em se matar. Que tem fome, carro e dinheiro. Que tem jeito. Que envolve...

A sociedade de consumo, perfeitamente estruturada nos grandes aglomerados urbanos, apresenta alguns típicos elementos sinalizadores do comportamento sexual dos seus membros. São as boates, os motéis e as saunas para executivos. Nestas, na dependência dos gostos e preferências, têm-se acesso a diferentes formas de sexo e de sexualidade, tudo com grande discreção, assepsia, dentro do modelo “high-tech”, padrão de Primeiro Mundo.

O frequentador da sauna, um eufemismo para as casas de massagem, é outro estereótipo do cidadão mediano, bem sucedido: “ambicioso, ascendente egresso do interior, deslumbrado de coluna social, comprista, eleitor da Arena, católico, cursilista, patriota, mordomista e bocalivista, os filhos estudando na PUC, a mulher transando decoração de interiores e sócia de butique”⁴⁵. O retrato fiel de quantos que conhecemos e que “ornamentam” as colunas sociais. Então, o “cobrador” tem mais um ajuste de contas a fazer e o faz “silenciosamente”: “Puf, puf, puf”.

Tudo isto espelha o “realismo feroz” e correspondente à “era de violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha,

criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social”⁴⁶ de que fala Antônio Cândido e que é retrato em O COBRADOR.

A descrição deste “realismo feroz”, em primeira pessoa, faz com que “os fatos narrados em sua crueza sejam transmitidos pela brutalidade do seu agente (personagem) ao qual se identifica a voz da narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre o narrador e a matéria narrada”⁴⁷.

A narração em primeira pessoa nos dá a opinião do personagem-narrador. A história é contada do seu ponto-de-vista, o que certamente não confere a este a insenção necessária para o relato dos fatos e as devidas justificativas para estes, embora adquiram um tom de maior veracidade pelo fato de ser “ele” próprio o envolvido na trama. Esta sensação de realidade, e ao mesmo tempo de dúvida, se observa no relato da “leitura do jornal ao lado do crioulo, após o futebol”. As manchetes “falam” através do jornal, entremeadas pela fala do personagem, que lhes acrescenta algum comentário, algum complemento. De qualquer modo, persiste a sensação de que alguém relata a nós, leitores, uma história diretamente.

Ana é “aceita” no sobrado. Dona Clotilde “abençoa” o “casamento”. A cena de sexo entre o “cobrador” e Ana, além do erotismo que era de se esperar, é extremamente, poética, diferente das demais cenas antes narradas. Há uma entrega total dos dois, e principalmente dele, despojado de suas vestes de “cobrador”: “Os dentes brancos como de um elefante jovem ...”; “os rostos brilham no escuro e o perfume do corpo dela traspasa as paredes do quarto”⁴⁸.

Por que os livros convivendo com tantas armas?, pergunta Ana. O poeta ainda é um revolucionário? O poeta “sonha o que um dia ainda vai ser real”, como na canção?

A chegada de Ana à casa e à vida do “cobrador” modifica-lhe o pensamento. Ele acha que agora sabe qual é a sua missão. Ana o fizera ver. Nada de particularizar a “cobrança”. Há que se cobrar dos grupos e não dos indivíduos. Eles não raciocinam isoladamente, fazem parte de um todo amorfo. É preciso cobrar das classes dirigentes. “Se todo

fudido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo”⁴⁹.

A narrativa se interrompe na véspera do Natal. “Véspera do Natal é um bom dia para a gente pagar o que deve, diz Ana”⁵⁰. Segundo a tradição cristã, no Natal comemora-se o nascimento de Cristo, um novo tempo, um reavivar de esperança na vida. Contudo, a sociedade usa o Natal para vender mais, comprar mais, festejar mais. Um evento como qualquer outro, sempre com bastante festa.

O enfoque dado no conto ao Natal, denota a concepção atual desta festividade. Os jornais afirmam que haverá mais acidentes de trânsito, devido às extravagâncias, acarretando mais internações nos hospitais, mais prisões nas delegacias e muita festa e comida e bebida e farra. É este o significado do Natal? Qual o seu significado? O “velho” Machado já perguntava se mudara o Natal ou ele é que mudara.

Definido propósito, tomadas as devidas providências, organizado o plano de ação, saem, o “cobrador” e Ana, literalmente para a luta. Será, com certeza, uma luta árdua e prolongada. Embora haja agora a consciência de quem é o inimigo, este é invisível, poderoso, onipotente até, talvez imbatível. Bem estruturado, ocupando gabinetes, consultórios, escritórios, escolas, quartéis, igrejas, palácios, tribunais, fazendas, indústrias, câmaras, meios de comunicação, etc., ele também está à espreita e à espera.

De qualquer maneira, para o “cobrador”, “só assim mudaremos o mundo”.

5- CONCLUSÃO

O livro de contos O COBRADOR foi lançado em 1979, isto é, há doze anos atrás. O que se pode deduzir, passado este tempo, é que Rubem Fonseca antecipou os acontecimentos que hoje fazem parte do nosso cotidiano atormentado. Tudo o que é relatado no conto, pode ser acompanhado, se não vivenciado pessoalmente, nas nossas cidades - e agora, não necessariamente só nas grandes - que com o seu inchaço populacional, conturbadas pela luta do dia-a-dia em condições adversas, empobrecidas financeira e moralmente, utilizando

cada vez mais a triste célebre “lei de Gerson”, compõem um triste mosaico de nossa sociedade, caótica e irreversível, quem sabe.

Reside aí o mérito de Rubem Fonseca: consciente da sua função de escritor preocupado com os rumos da sociedade, detectou o problema antes que este se tornasse visível e incômodo para esta sociedade; antes que se tornassem evidentes as modificações e transformações que viriam a ocorrer, em virtude dos enormes desajustes oriundos dos graves problemas causados por um desumano modelo de crescimento, punitivo para a grande maioria, contemplando apenas uma parcela cada vez menor de abastados; antes que viver ficasse mais perigoso do que na época de “Grande Sertão”.

A denúncia feita em O COBRADOR, há mais de dez anos, não foi levada a sério. Escritores como Rubens Fonseca, representante juntamente com João Antônio, do “realismo feroz”⁵¹, severos críticos do nosso modelo social e das nossas instituições autoritárias, dificilmente são ouvidos (ou lidos) seriamente por aqueles que detém o poder, permitindo que a ficção atropele a realidade.

Utilizando recursos jornalísticos, evidenciando principalmente a notícia de jornal (este, o segundo “personagem” mais importante do conto), relatando e denunciando problemas da urbe numa linguagem despojada de filigrana, sem ser vulgar, fustigando incansavelmente o seu inimigo, Rubem Fonseca presta um enorme serviço a todos, bem maior do que os inúmeros ditos “representantes” desta sociedade.

A proposta inicial deste trabalho, era a de fazer uma análise do conto O COBRADOR baseado no método crítico de Antônio Cândido. Ao final deste, talvez não tenhamos cumprido a promessa. A complexidade do tema, suscetível de muitas interpretações, um conhecimento mais profundo a cerca do método, a escassa bibliografia conseguida sobre o autor, talvez tenham limitado o conteúdo desta monografia. Sem contar que, a certa altura da tarefa, o texto de Rubem Fonseca nos envolveu tanto que, possivelmente, o pretenso crítico tenha sucumbido ante o leitor conquistado e embevecido com esta desconcertante narrativa. Entretanto, achamos ter sido possível demonstrar algumas relações entre a literatura e a sociedade e de como

uma pode influenciar e ser influenciada pela outra. Lembrando Antônio, Cândido, a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus variados de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe da circunstância dos artistas e receptores da arte de estarem conscientes.⁵²

NOTAS

- 1-FONSECA, R. (1989). Ver referência completa na Bibliografia.
- 2-FEIJÓ, C.M. (1984)p.19
- 3-CÂNDIDO, A. (1987) p.163
- 4-SOUZA, R.S. (1987)p.111
- 5-CÂNDIDO, A.(1965)p.8
- 6-MOISÉS, M. (1987) p. 303
- 7-CÂNDIDO, A. (1965) p. 10-3
- 8-Idem, p. 13
- 9-Idem, ibidem.
- 10-FONSECA, R. (19899)p.16
- 11-Idem, p.21
- 12-Idem, p.23
- 13-Idem, p.29
- 14-CÂNDIDO, A. (1987) p. 213
- 15-FONSECA, R. op. cit. p.13
- 16-“Uma linguagem metafórica é aquela linguagem ambígua, cheia de significações, imagens, associações”. BRASIL, A. (1979) p. 134.
- 17-CÂNDIDO, A. (1987)p.214
- 18-FONSECA, R. op. cit. p.14
- 19-Idem, ibidem
- 20-MOISÉS, M. op. cit. p.29
- 21-CÂNDIDO, A. (1987)p.213
- 22-Idem, p.214
- 23-FONSECA, R. op. cit. p.15
- 24-MOISÉS, M. op. cit. p.20
- 25-Idem, ibidem
- 26-SANTIAGO, S. (1982)p.61
- 27-FONSECA, R. op. cit. p.18
- 28- O livro de Ignácio de Loyola Brandão chama-se “Bebel que a cidade comeu”.

- 29-FONSECA, R. op.cit. p.17
- 30-Idem, p.18
- 31-Idem, ibidem
- 32-MOISÉS, M. (1987)p.22
- 33-FONSECA, R. (1989)p.19
- 34-CÂNDIDO, A. (1987)p.211
- 35-FONSECA, R. op. cit. p.20
- 36-“devido à sua forma esférica, a cabeça humana é comparável, segundo Platão, a um universo. É um microcosmo”. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT. (1990)p.152
- 37-FONSECA, R. op. cit. p.21
- 38-SANTIAGO, S. (1982)p.62
- 39-“Para Rubem Fonseca, o palavrão, antes de ser a forma por excelência da violência, é o elemento palpável que o exorcisa na grande cidade, pois é ele que libera o caminho para o melhor conhecimento do nosso corpo, da ‘natureza’ do homem.
- 40-MOISÉS, M. (1970)p.108
- 41-FONSECA, R. op. cit. p.22
- 42-CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1990)p.133
- 43-Idem, p.330
- 44-FONSECA, R. op. cit. p.23
- 45-Idem, p.25
- 46-CÂNDIDO, A. (1987)p.212
- 47-Idem, ibidem
- 48-FONSECA, R. op. cit. p.27
- 49-Idem, p.28
- 50-Idem, ibidem
- 51-CÂNDIDO, A. (1987)p.211
- 52.CÂNDIDO, A. (1965)p.25

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BRASIL, Assis. *Vocabulário Técnico de Literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979. p.240.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte:, Itatiaia, 1981. v.1
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p.232

- _____, *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.224.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al] 2ª ed. (2ª impressão) Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p.1000
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é Herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.108.
- FONSECA, Rubem. *O Cobrador*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.176.
- MOISÉS, Maussaud. *A criação literária: prosa*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987. p.370
- _____, *Guia Prático de Análise Literária*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1970. p.288.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.370.
- SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *Formação da Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico; Niterói: EDUFF, 1987. p.152.

Três Leituras de Sagarana

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Universidade Federal do Pará

1. NO CAMINHO DE CLIO

“La conscience qui lit est nécessairement une conscience historique, une conscience qui communique en toute liberté avec la tradition historique.” (Hans-Georg Gadamer)

Explicitando, em linhas gerais, o projeto de pesquisa que tentaremos realizar, diremos que este se desdobra em duas partes: 1) discussão de uma dada corrente de crítica: a Estética da Recepção; 2) contribuição à história recepcional de João Guimarães Rosa. Percebe-se, inclusive pelas palavras utilizadas, que as duas partes se unificam em torno de um objetivo comum: ressaltar o papel, simultaneamente, do leitor e da história na análise e interpretação críticas.

A segunda parte do trabalho - contribuição à história recepcional de Guimarães Rosa - insere-se num projeto maior: traçar uma história da recepção estética de Rosa, desde a publicação de *Sagarana* até a de *Tutaméia*, discutindo possíveis constantes hermenêuticas na crítica sobre este autor.

Desenvolveremos a segunda parte da pesquisa através do estudo comparativo de três críticos rosianos: Wilson Martins, Álvaro Lins e Antonio Cândido. A comparação terá por fulcro a discussão do conceito de Regionalismo e sua pertinência à obra de Guimarães Rosa, procurando levantar as pressuposições subjacentes a cada análise ou a cada interpretação.

A crítica moderna, cujas correntes inaugurais foram o **new criticism**, o formalismo russo e o estruturalismo, é marcada pela localização ergocêntrica em que as preocupações com o autor (tão marcantes na crítica oitocentista) são substituídas pelas prospecções textuais. O ergocentrismo inicial da crítica moderna não a impediu de repensar a

história literária. Tynianov, formalista russo, num artigo sobre a evolução literária, declara: “A história literária deve responder as exigências de autenticidade se ela quer tornar-se enfim uma ciência. Todos os termos, e principalmente o termo “história literária”, devem ser examinados novamente. Esse último parece extremamente vago, e oculta não só a história dos fatos propriamente literários, mas também, a história de toda a atividade lingüística.”¹

Ao estudar a evolução literária, critica Tynianov vários aspectos da história literária tradicional a visão: não sistemática da obra literária, o conceito de tradição - para ele abstração ilegítima -, o factualismo de cunho positivista.

O **new criticism** norte-americano, por sua vez, reagiu contra a história literária erudita e filológica, contra o positivismo que, atendo-se ao conhecimento dos fatos, recusava a introdução de juízos e critérios de valor no domínio da história literária.

Wellek reivindica que, ao estudar-se a história de uma literatura, esta deva ser vista sob o prisma da arte: “A história literária depara com o idêntico problema de apurar a história da literatura enquanto arte, em relativo isolamento da sua história social, das biografias dos escritores ou da apreciação de obras específicas. [...] uma obra de arte literária apenas é acessível numa seqüência de tempo.”²

Como se vê, pelo menos em Wellek e Warren, o **new criticism** não chega a rejeição da história: é possível explicar literatura através da história. A historicidade da obra, porém, não deve sobrepor-se à literariedade. Esses dois autores citados, no clássico **Theory of Literature**, apontam, entre as tarefas do historiador da literatura, a descrição do processo de interpretação, crítica e apreciação de uma específica obra de arte, cuja estrutura é “dinâmica, modifica-se no decurso do processo da história, enquanto vai atravessando os espíritos dos leitores, dos críticos e de outros artistas”³. Ao relacionar história e interpretação, Wellek & Warren afastam-se do ergocentrismo (algumas vezes pretensamente contra-histórico) de certas tendências da crítica contemporânea, aproximando-se da Estética da Recepção, já que esta considera o horizonte histórico como limite da interpretação do leitor

contemporâneo. Com efeito, segundo esta, a historicidade do receptor é entendida e valorizada como fator essencial na constituição do texto-objeto estético.

Antes de passarmos à resenha dos críticos rosianos, procuremos esquematizar os principais conceitos utilizados pela Estética da Recepção, pois nossas resenhas têm como inspiração algumas idéias defendidas por esta corrente da crítica.

2. O LEITOR E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

“Le concept de littérature, n'est past entièrement sans référence à celui qui reçoit la littérature”. (Hans-Georg Gadamer)

Como se viu no capítulo anterior, a Estética da Recepção destaca a função do receptor/leitor na análise e interpretação da obra literária. Façamos um pequeno resumo da teoria acerca do leitor.

Na teoria narrativa proposta por Tzvetan Todorov, o conceito de leitor textual deve ser distinguido claramente do de leitor real: “Quanto ao leitor, não deve ser confundido com os leitores reais: trata-se ainda aqui de um papel inscrito no texto [...]. O leitor real aceita ou não este papel: lê (ou não lê) o livro pela ordem que lhe foi proposta, associa-se aos juízos de valor implícitos do livro.”⁴

O conceito de leitor textual - entidade ficcional expressamente citada - diferencia-se também do conceito de leitor implicado (W. Iser), presença destituída de determinação concreta. O autor não pode controlar a correspondência do leitor real ao leitor implicado.

Antônio Cândido, embora não utilize o termo “leitor implicado”, fala de uma distinção pública da literatura, pressupondo que “o escritor, quando escreve, prefigura, conscientemente ou não, o seu público, a ele se conformando”⁵.

Apesar das antecipações de Mukayovsky (que já apontava como sujeito fundamenteal, na arte, não o autor, mas aquele ao qual a obra se dirige), apenas com a Estética da Recepção, o leitor, o processo de leitura e a experiência estética deste passarão a ser considerados

como elementos centrais para o conhecimento e a interpretação da obra literária.

A Estética da Recepção contraporá o conceito de leitor interpretativo (que acolhe positiva ou negativamente uma obra artística) ao de leitor textual, pressupondo que a obra literária só adquire existência efetiva como objeto artístico quando é lida e interpretada por um leitor.

O semiólogo Umberto Eco, ainda que com argumentos diferentes dos da Estética da Recepção, defende que o leitor é um elemento constitutivo do jogo textual: “como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto”⁶.

É importante distinguir entre a recepção e os efeitos na interpretação de uma determinada obra. A recepção refere-se à acolhida que a obra obtém quando do seu aparecimento e ao longo da história. O efeito, por outro lado, equivale à resposta ou reação motivada pelo texto no leitor.

O horizonte de expectativas, cuja reconstituição é uma das tarefas da Estética de Recepção, define-se como sistema de expectativas e probabilidades típicas; e um conceito husserliano usado pela Estética da Recepção para descrever o processo da leitura (que ocorreria pela fusão de dois horizontes) e esclarecer o relacionamento da obra com o público. Nas palavras de Gadamer, a fusão dos horizontes na compreensão opera “a mediação entre o texto e o intérprete”⁷.

Esclarecidos estes conceitos, passemos a analisar e interpretar os autores escolhidos para a resenha.

3. UMA GRANDE ESTRÉIA

“Le concept de littérature n’est pas entièrement sans référence à celui qui reçoit la littérature”. (Gadamer)

Álvaro Lins, crítico de uma linhagem que remonta a José Veríssimo, Arapepe Júnior e Sílvio Romero, em abril de 1946, saúda,

com grande entusiasmo, a publicação de Sagarana. Ligado a uma determinada tradição da crítica brasileira, o crítico de “Jornal de Crítica” marca seu processo crítico pelas seguintes características: preocupação com os valores essenciais e universais; reflexões acerca de filosofia e teoria literária; gosto pelo jogo das idéias.

Antes de resenharmos o artigo que Álvaro Lins dedicou a João Guimarães Rosa, vale transcrever um trecho em que o crítico pernambucano expõe a sua concepção de regionalismo em arte: “A mim me constrange sempre a leitura de certos livros que se pretendem regionais através do caipirismo, do linguajar localista, do vulgar provincianismo. E este é o defeito de quase toda a nossa chamada literatura regionalista: o de uma prisão na terminologia local, no linguajar populista. Fico sempre constrangido diante dos autores que só podem ser lidos com o auxílio de glossários. Penso, ao contrário, que o provincianismo deve estar mais no espírito do que na sua linguagem”⁸.

Esta declaração do crítico tem valor de um princípio de análise e interpretação que terá implicações no estudo de obras particulares como Sagarana. Afirma-se, nesta leitura, a prioridade daquilo que o crítico chama de espírito sobre a linguagem, não se devendo prender esta a variedades dialetais que exigem o auxílio de glossários. A interpretação “inicia com conceitos prévios que serão substituídos em seguida por conceitos mais apropriados”⁹, segundo a linha hermenêutica gadameriana.

Acostumado à crítica profissional, em que sente muitas vezes o gosto da rotina. Álvaro Lins recebeu entusiasticamente o primeiro livro de Guimarães Rosa, vendo, neste, uma grande estréia:

“De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é Sagarana e o escritor é o Sr. J. Guimarães Rosa.”

O que justificaria tão positiva recepção por parte de um crítico como Álvaro Lins? Alguns elementos podem ser apontados: a estrutura

da criação literária; vocação do escritor; o fato de a obra ser longamente trabalhada; o material da construção ficcionista; a abundância documental; o estilo; a riqueza do vocabulário; a capacidade descritiva; a densidade das situações dramáticas. Todos esses elementos são indicados pelo crítico como forma de justificar o seu entusiasmo. Como se vê, entre os elementos citados, alguns (o estilo, o vocabulário, etc.) farão história na recepção posterior da obra de João Guimarães Rosa.

É ao discutir a unidade “subterrânea” das histórias que compõem Sagarana que surge o conceito de região:

Cada um deles [capítulos] constitui sem dúvida uma novela independente, com um enredo particular, conquanto se articulem em bloco como para simbolizar o panorama de uma região. E Sagarana vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através de histórias de personagens, vistos ou recriados sob a forma da arte de ficção.

Álvaro Lins aponta ainda a parte documental presente em Sagarana: o registro dos costumes; a fidelidade à linguagem popular. A estes elementos documentais se opõe a imaginação - definida como capacidade poética de animar artisticamente o real -, responsável por dar configuração estética ao “tosco” e ao “bárbaro”. Para justificar a tese de Sagarana como panorama de uma região, o crítico apela, inclusive, para a biografia do autor estudado, indicando que o mesmo não só nasceu na região de Minas Gerais, mas também lá viveu, por muito tempo, como médico de roça.

Mas teria Guimarães Rosa escrito uma obra nos moldes tradicionais do regionalismo de 30? Para Álvaro Lins, a resposta é negativa. Os seus argumentos exigem longa transcrição:

“[...] o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. Apresenta ele o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da

memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um luxuriante, recheado, abundoso instrumento de estilo. Em Sagarana, temos assim regionalismo como um processo de estilização.”¹¹

Da leitura do trecho citado, pode-se depreender que Álvaro Lins recebeu preliminarmente Sagarana como livro regionalista, embora apontando elementos que, na obra em questão, fogem ao regionalismo meramente mimético à realidade. Liga o crítico pernambucano o estilo ao regionalismo, lançando um tipo de leitura que será muito explorado na história recepcional de Guimarães Rosa.

Vale ressaltar que Sagarana vem ao encontro do horizonte de expectativas do crítico, uma vez que esta obra se situa na linha que, segundo o mesmo, deveria ser o ideal da literatura regionalista brasileira: “a temática nacional numa expressão Universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica valorizada de representação estética”.¹²

4. UM NOVO VALDOMIRO SILVEIRA ?

“Comprende par la lecture, ce n'est pas répéter quelque chose de passé, mais participer à un sens présent.” (Gadamer)

Wilson Martins insere-se naquela tendência da crítica que, ao receber a obra de Guimarães Rosa, enfatiza os aspectos regionalistas da mesma. Assim, ligado a uma determinada tradição da literatura brasileira, Guimarães Rosa pertenceria à mesma linha de Valdomiro Silveira e Afonso Arinos. O próprio Wilson Martins nos alerta para a maneira como recebeu a obra rosiana (no caso particular, Sagarana): “[...] se a recebi, também nos anos 40, como uma nova hipótese literária de Valdomiro Silveira era justamente para marcar os dois caracteres de estrutura histórica que a distinguem, quero dizer, por um lado, a renovação do regionalismo e, por outro lado, a fixação literária da linguagem rural.”¹³

Em artigo publicado em 1956, Wilson Martins afirma, de início, que o autor de Sagarana “Submerge a multiplicidade do humano sob a

riqueza do recreativo, e o universal sob a massa esmagadora do regionalismo, do local. Seus heróis não admitem a generalização, não se submetem às leis do ecumênico, nem mesmo do brasileiro.”¹⁴

O regional hipertrófico que Wilson Martins identifica na obra de Guimarães Rosa esmaga o texto. A construção dos heróis, por consequência, ressentem-se da prevalência do regional sobre o universal, não se prestando à generalização. Esta tese choca-se com a de Álvaro Lins, que admite uma superação, em *Sagarana*, do regionalismo pela estilização do documental.

O estilo rosiano, essencialmente literário, presta-se a expressar, com “objetividade fotográfica”, a paisagem sertaneja. Este estilo, preciosista em essência e rústico em aparência, marca, segundo o articulista, o maneirismo rosiano: as preocupações estilísticas, defeito e qualidade a um só tempo, sobrepõem-se aos problemas humanos: “[...] o homem interessa-o menos do que a palavra.” O articulista põe em evidência o aspecto lúdico, mas sob um ângulo negativo:

“A palavra o fascina e subjuga; o sr. Guimarães Rosa transforma os vocábulos em peloticas e deles faz o que quer, divertindo-nos, com sábia despreocupação, através dos jogos mais variados.”¹⁵

Wilson Martins baseia sua interpretação no pressuposto de que o regional “só constitui matéria de grande literatura quando o ponto de vista do escritor não seja regional”¹⁶.

O articulista aponta o virtuosismo do estilo rosiano como responsável pela uniformização das paisagens e dos personagens: A partir de certo momento, o leitor tem a penosa impressão de estar sempre no mesmo lugar, apesar da variedade infinita do vocabulário, e de lidar sempre com as mesmas figuras.”¹⁷

O crítico paraense acaba o artigo apontando a dependência da leitura dos contos rosianos em relação a glossários que explicariam o sentido dos termos regionais usados pelo autor. Em síntese, diríamos que a tese principal do crítico refere-se à renovação restrita do regionalismo em Rosa.

5. PARA ALÉM DO REGIONAL

“... o Sertão é o mundo.” (Antonio Cândido)

Não pretendemos resenhar todo o artigo “Literatura y subdesarrollo”, contribuição de Antonio Cândido à coletânea “América Latina en su Literatura”. Limitar-nos-emos à discussão do conceito de regionalismo.

É no contexto de uma discussão sobre o subdesenvolvimento latino-americano que Antonio Cândido situa a análise do regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser, na verdade, um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade européia o exotismo que ela desejava como distração.

Assim concebido, o regionalismo torna-se uma forma de dependência na independência. Tal regionalismo (assim como o nativismo) é criticado por Antonio Cândido por estar preso ao pitoresco e ao documental, chegando a igualar o sofrimento do homem rural à descrição de abacaxis e mamões.

Procurando, porém, fugir à mera condenação do regionalismo, o professor Antonio Cândido procura ver tal manifestação como consequência de fatores sócio-econômicos, principalmente no que diz respeito à escolha dos temas. Apesar das críticas que lhe possam ser feitas, o regionalismo, na América Latina, foi e continua sendo [...] força estimulante na literatura. Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descobrimento, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação a temas de literatura. Na fase de subdesenvolvimento, funciona como pré-ciência e depois como consciência da crise, motivando o documental e, com sentimento de urgência, engajamento político.

Etapa necessária, o regionalismo, na América Latina dirigiu a literatura para a realidade local. Vale enfatizar, ainda, que muitos escritores encontram na dimensão regional a substância para livros universalmente válidos.

No Brasil, o crítico vê a superação das modalidades pitorescas e documentais do regionalismo: “O que agora vamos[...] é uma floração novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual se transfiguram as regiões e se subvertem seus contornos humanos, levando os traços, antes pitorescos, a descarnar-se e adquirir universalidade.”¹⁸

O crítico paulistano propõe o conceito de transregionalismo que, correspondente à consciência “lacerada do subdesenvolvimento”, leva à superação do naturalismo. Exemplifica o conceito proposto a obra rosiana, que se fundamenta no que o crítico chama de universalidade da região.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problematização do conceito de regionalismo em relação à obra de Guimarães Rosa aparece desde as primeiras críticas até as obras mais recentes. Os três críticos escolhidos Álvaro Lins, Wilson Martins e Antonio Cândido - posicionam-se de modo diferente na discussão do caráter regionalista das obras rosianas.

Álvaro Lins sustenta, contra Wilson Martins, a superação do regionalismo por Guimarães Rosa, superação essa que se daria pela estilização do documental. Wilson, apontando a “massa esmagadora” do regional em Sagarana, defende a tese de que o regionalismo foi superado restritamente por Guimarães Rosa, não se desligando este totalmente da tradição regionalista da literatura brasileira (Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira).

Antonio Cândido aproxima-se de Álvaro Lins na defesa da superação do regionalismo em Guimarães Rosa, chegando a formular o conceito de transregionalismo, que seria, daí por diante, muito usado pela crítica brasileira. Tal conceito visa a mostrar a universalidade da região.

Como se observou, a crítica brasileira, na recepção da obra rosiana, viu-se diante da necessidade de reformular seus conceitos, seus métodos e pressupostos teóricos. O conceito aqui discutido - regionalismo - mostrou-se insuficiente para dar conta das plurissignificações da obra rosiana, tentando alguns reformulá-lo em

suas bases teóricas, enquanto outros críticos não conseguiram reformular suas matrizes teóricas, presas ao regionalismo tal qual ele foi praticado pelo Romantismo, pelo Realismo e pela geração de 30.

NOTAS

1. TYNIA NOV, J. (1976) p.106.
2. WELLEK, R. & WARREN, A (s/d) p.317.
3. IBIDEM, p.318.
4. DUCROT, O. & TODOROV, T. (1973) p.387.
5. CÂNDIDO, A. (1975) v.1, p.53.
6. ECO, U. (1986) p.XI.
7. GADAMER, H.G. (1976) p.225.
8. LINS, Á. (1963) p.273.
9. GADAMER, H.G. (1976) p. 105
10. LINS, Á. (1963) p. 258.
11. IBIDEM, p.259.
12. IB. , p.260.
13. IDEM.
14. MARTINS, W. (1968) p.XV.
15. MARTINS, W. (1958) - artigo de jornal.
16. IDEM.
17. IDEM.
18. IDEM.
19. IDEM.
20. CÂNDIDO, A. (1972) p.349.
21. IBIDEM, p.350.
22. IB. , p.353

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*, 5. ed. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. v II.
- _____, *Literatura y sub desarrollo*. In *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI; Paris: UNESCO, 1972.
- DUCROT, Oswaldo, TODOROV, Tzvetan. *Dicionário de Ciências da Linguagem*. Trad. Antônio José Massano. Lisboa: Dom Quixote, 1973.
- ECO, Humberto. *Lector in Fábula*. Trd. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GADAMER, Hanz Georg. *Vérité et Méthode*. Trad. Étienne Sacre. Paris: Seuil, 1976.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963
- MUKAROVSKY, Ian. *Escritos sobre Poética e Semiótica da Arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 5 ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, s/d.
- TYNIA NOV, J. Da evolução literária In: EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da Literatura; formalismo russo*. Trad. Ana Maria Filipousket alii. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976

O Outro Lado do Paraíso : Ensaio sobre as mitologias da morte em um conto de Andersen

Livia Lopes Barbosa
Universidade Federal do Pará

Je dois mourir pour renaître
chaque matin à la rosée
quand le ciel dans les yeux des bêtes
semble venir se reposer

Je dois partir
avant la tentation d'être un autre
avant d'être châtré par les mains de la gloire
je dois mourir pour être moi

Marc Alyn

Cruza as mãos sobre o joelho. ó companheira que eu
[não tenho nem quero ter.
Cruza as mãos sobre o joelho e olha-me em silêncio
A esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas.
Olha-me em silêncio e em segredo e pergunta a ti
[própria
- Tu que me conheces - quem eu sou...

Fernando Pessoa

I - ABRINDO O PORTÃO

Dentre as questões que acompanham o homem em todos os tempos está, sem dúvida, a da morte e suas implicações. É assim que nos perguntamos: qual o sentido da vida? Por que nascer, esforçar-se por progredir, se tudo deverá um dia ser aniquilado? Ou tal aniquilamento não existiria, verdadeiramente? Se a única certeza que temos é a da morte, por que parecemos sempre tão despreparados

quando com ela deparamos?

Tais questões têm procurado respostas ao longo dos séculos, revestindo-se estas das mais variadas formas, proporcionais à maturidade intelectual e emocional do homem e às suas conquistas de ordem cultural. Entendemos, aqui, cultura, como as manifestações da produção humana, seja no plano físico e material ou no plano das idéias.

Em função dessas variadas gradações do progresso coletivo e individual, as hipóteses e propostas também são bastante diversificadas, algumas delas transformadas em crenças, não apenas no sentido religioso do termo, mas enquanto idéia justificadora, capaz de satisfazer à necessidade de conhecimento. Dessa maneira, surgiram explicações que, ao ganharem um caráter coletivo no seio de determinada comunidade, passaram a determinar, se não a influenciar, condutas e comportamentos individuais e sociais.

Ao lidar com uma realidade cujos contornos e implicações permanecem, por insuficiência de dados concretos, no terreno das conjecturas e do imponderável, como é o caso da morte - ou, mais especificamente, de seu sentido e das possibilidades de aniquilamento ou continuidade da vida sob outra forma - o homem apela para elementos simbólicos e, freqüentemente, fantasiosos, na tentativa de obter explicações que, se não satisfizerem a razão, possam, pelo menos, sob o ponto de vista psicológico e emocional, balizar uma estrada que se lhes afigura obscura e assustadora. Assistimos, então, ao nascimento dos mitos, nos vários estágios da humanidade. Esse é um dos conceitos com que passaremos a trabalhar: o de mito enquanto narrativa simbólica referente à cosmogonia, às forças da natureza e à condição humana.

Um segundo conceito, a ser igualmente utilizado aqui, no entanto, se impõe: o de mito enquanto idéia falsa, sem justificativa concreta baseada na realidade, transmitida em grande parte pelas tradições culturais, não-racionalizada, e que se enraíza sub-repticiamente, moldando idéias preconcebidas e estereótipos, de maneira tão sutil que, no mais das vezes, delas não nos damos conta e as consideramos como "naturais". Dentro desse mesmo conceito estão ainda boa parte de objetos culturais e rituais da civilização.

Tendemos a considerar o primeiro conceito de mito como um dado puramente histórico ou circunscrito aos povos ditos "incivilizados". Mas tal idéia, como veremos, cabe no segundo conceito de mito: a de uma falsa idéia que fazemos de nós mesmos, século da racionalidade e do cientificismo, como se esses traços presentes nas culturas antigas estivessem ausentes do homem de nossos dias. Isso é tanto mais patente quanto assistimos a uma verdadeira reascensão do misticismo e da "irracionalidade", manifestos não apenas sob a busca de novas formas religiosas como também no plano artístico, a exemplo da literatura, que tem conferido um novo vigor ao elemento fantástico.

O fenômeno da morte, por ser inerente à condição humana e permanecer sem respostas definitivas, continua, portanto, a inquietar-nos, a despertar-nos a curiosidade, impelindo-nos a renovadas questões. Ao lado da sede de saber, o desconhecimento do que se encontra além do limiar da extinção física, como tudo o que é ignorado, torna-se em geral fonte de ansiedade e temor. O que não impede que, apesar desse temor comum da morte, contraponha-se, por vezes, o fascínio que aquela parece exercer, contrariando o instinto de sobrevivência compartilhado pela maioria dos seres vivos: a possibilidade da fuga de uma existência que se afigura insuportável, seja esta fuga buscada deliberadamente ou no plano inconsciente.

Neste breve ensaio, procuramos comentar algumas das mitologias - dentro dos conceitos estabelecidos - que cercam a morte, a partir de um conto de Hans Christian Andersen : História da Mãe. Embora a personagem materna seja extremamente sugestiva sob a ótica do mito que cerca a maternidade, neste trabalho sua análise será limitada tão-somente a suas relações com a Morte. Do ponto de vista teórico, apoiamos-nos, principalmente, nas referências que exploram o plano simbólico, como os trabalhos de Cirlot, Chevalier & Gheerbrant e nos estudos de Marteau, Green e Sharman-Burke & Greene sobre as figuras arquetípicas do Tarô. Buscando ampliar e diversificar nossa abordagem, apoiamo-nos, igualmente, nos trabalhos de Menninger, Eliade e Kardec. Não temos, naturalmente, a pretensão de esgotar o assunto, muito menos a de trazer respostas prontas às grandes questões

que cercam o binômio morte e existência. Se, no entanto, tivermos contribuído, por pouco que seja, para uma reflexão mais ampla a esse respeito, este trabalho terá realizado seu objetivo.

2 - EROS E TÂNATOS ou AS DUAS FACES DA MOEDA

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.
Fernando Pessoa

Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
é hora de nascer.
Carlos Drummond de Andrade

No conto de Andersen, numa noite de inverno, uma mãe vigia ao lado do berço do filho doente, temendo perdê-lo. Um velho bate à porta e pede abrigo. A mãe o recebe e, cansada, acaba por adormecer. Ao despertar, descobre que o velho, que não era outro senão a Morte, havia-lhe arrebatado o filho. Decide sair à procura de ambos, decidida a recuperar a criança, encontrando outras personagens que lhe fazem exigências em troca da informação quanto ao paradeiro da Morte. À custa de sacrifícios, a mãe acaba por encontrá-la e, graças aos esclarecimentos que aquela lhe presta, consente em renunciar ao filho em nome de uma sabedoria maior, a Sabedoria Divina.

Deparamo-nos, de imediato, com as figuras centrais deste conto, aparentemente opostas: de um lado, a Mãe, o Amor Materno e sua capacidade de doação e renúncia; de outro, a Morte, o fim, a ruptura, que, se não é explicitamente cruel e destrutiva, provoca sofrimento na Mãe ao tomar-lhe o filho amado. É necessário, no entanto, que nos detenhamos um pouco mais na apreciação das duas personagens, além da superfície:

A mãe, no sentido biológico, é aquela que empresta seu ventre à gestação de uma vida física. Ao ser fonte da vida, personifica a própria Vida, em oposição à Morte. Entretanto, ao dar vida ao filho, no instante mesmo da concepção, a mãe o expõe à contingência da morte, como todo ser material. Neste sentido, a mãe também é aquela que o dá à morte. E, sob esta ótica, também é a Morte. Mantendo o paralelo ambivalente, nascer é deixar o ventre da mãe; morrer é retornar ao ventre da terra (lembrando a citação bíblica de que do pó viemos e ao pó retornamos), que por sua vez é associada à figura materna em seu caráter de fertilidade. A mãe é a segurança, o calor, a alimentação, mas também pode ser a que limita e sufoca ao prolongar excessivamente seu papel de alimentadora e de guia.

Na mitologia indiana, a Mãe Divina, Kali, é representada como “uma mulher de aspecto hediondo, língua pendurada, ensangüentada, que dança sobre um cadáver. Como é possível que ela simbolize a Mãe Divina? Nesse símbolo do Terrível, explica Swami Siddheswarananda, nós não veneramos a violência nem a destruição, mas apreendemos, em uma visão sinótica de uma modalidade única, os três movimentos projetados em conjunto, formando a criação, a manutenção e a destruição. São os diferentes aspectos da experiência da vida. A Mãe Divina é, assim, a Força Vital Universal que se manifesta, e essa Força é o Princípio espiritual expresso em forma feminina”.¹

A Mãe, ao ser representada externamente como a destruição e, simbolicamente, compreender esta última em seu bojo, é, todavia, em seu conjunto, paradoxalmente, a expressão da Força Vital Universal, donde se depreende que, se a vida traz em si a morte latente, a morte é igualmente uma forma de vida.

A mãe do conto de Andersen em momento algum é nomeada. É designada pelo papel que lhe cabe exercer - o da maternidade - assinalado por maiúscula, precedido de um artigo definido. Não se trata, como vemos, de uma mãe em particular, mas da própria idéia de mãe, da Mãe arquetípica, “primeira forma que toma para o indivíduo a experiência da alma, isto é, do inconsciente.”² Este, por sua vez, assume dois aspectos ou tendências construtivas e destrutivas do eu, que

Freud veio a chamar de instinto de vida e instinto de morte, respectivamente. Para ele, ambos estão em constante conflito e interação, criando e destruindo, em um verdadeiro “anabolismo e catabolismo da personalidade”³. Tais forças podem voltar-se para objetos externos ou contra o próprio eu, declarada ou disfarçadamente, com as mais variadas intensidades. Não nos parece demasiado, portanto, seguirmos o fio da idéia de que a Mãe-Vida é, simultaneamente, a Mãe-Morte.

No texto em estudo, o velho (a Morte) é recebido pela Mãe com um “canecão de cerveja” aquecida, em razão do frio do inverno. É interessante observarmos, acerca deste rito de hospitalidade, alguns aspectos que vêm enriquecer nossa linha de raciocínio: a Mãe não serviu uma bebida qualquer ao recém-chegado - ofereceu-lhe cerveja, a “beberagem da imortalidade”⁴; em outras palavras, alimentou a Morte com a própria vida eterna, reconhecendo-lhe o caráter de não-aniquilamento. Por outro lado, a Mãe não parece particularmente surpresa com a aparição do velho (embora “temendo que ele [o filho] morresse”), como se de certa forma o aguardasse ou pressentisse. Iguamente parece saber que o velho tem a resposta quanto ao destino do filho, o que se patenteia na questão a ele formulada acerca dos desígnios divinos:

“- Não crês que ficarei com ele? - perguntou ela. - Não crês que Deus Nosso Senhor não o irá tirar de mim?”

O velho, que era a Morte em pessoa, meneou a cabeça de maneira estranha, que tanto podia significar “sim” como “não”. A Mãe baixou os olhos e as lágrimas lhe correram pelas faces.⁵

As lágrimas vertidas pela Mãe não seriam um reconhecimento prévio do que estava por vir? E por já ter este conhecimento, não se confunde ela também com a Morte Sábia? Não esqueçamos tampouco que a Mãe aproxima o velho da lareira, que, se é símbolo da casa, do lar, também o é como centro da vida, por prover calor, luz e a preparação do alimento.⁶

“Lá fora a neve e o gelo tudo cobriam, e as rajadas de vento cortavam os rostos”, “era pleno inverno”⁷. O inverno, a neve, o gelo,

são conhecidas associações em relação à morte, em oposição ao “renascer da vida”, configurado pelo advento da primavera. O gelo “mata” a vegetação que, na verdade, aguarda “adormecida”, latente, o instante de desabrochar mais uma vez (do mesmo modo a criança dorme quando a morte a vem levar). Neste ambiente chega a Morte, transfigurada em velho (figura tradicionalmente sábia e cheia de experiência), cercada pelo vento, “sopro de Deus, espírito, portador de mensagens divinas”⁸ e pelo frio, que implica “desejo de solidão ou de elevação”⁹. A Morte entra na casa, então, não exatamente como fator de desgraça, mas divina mensageira, portal para o progresso espiritual, através de uma outra forma de existência.

O conceito da Morte como elemento não de extinção, mas de transformação da vida, está presente em várias culturas da antiguidade¹⁰, remanescente, entre outros documentos de época, nas cartas do Tarô, cuja origem precisa não pode ser determinada, embora vários estudiosos apontem o Egito como origem provável. O Tarô constitui um conjunto de 78 lâminas, divididas em 22 Arcanos (“mistérios”) Maiores e 56 Arcanos Menores. Os últimos referem-se às questões mais materiais e imediatas da existência, enquanto os primeiros descrevem a trajetória do homem desde a sua criação até atingir o nível máximo de aperfeiçoamento espiritual. Por seu riquíssimo conteúdo simbólico e arquetípico, os Arcanos Maiores proporcionam valioso material para meditação acerca do caminho a ser percorrido pelo espírito em sua busca de elevação. Conta a tradição que os sábios egípcios, não desejando que os conhecimentos adquiridos por anos de estudo e reflexão fossem mal utilizados por pessoas despreparadas para absorvê-los de forma proveitosa, sintetizaram esses conhecimentos nos Arcanos Maiores do Tarô, garantindo que apenas os “iniciados” a eles tivessem acesso.

A Morte está representada na décima terceira lâmina do Tarô e, a respeito de seu significado, esclarece-nos Eden Gray:

“Existe transformação perpétua, um aspecto da qual é mortenascimento. A Morte é um protesto contra a estagnação - é através da morte que o social muda para que o melhor advenha e para que

velhas idéias cedam o lugar. É uma sugestão para trocar velhos conceitos por novos, modificar rígidos padrões intelectuais. Preconceitos mesquinhos, ambições e opiniões morrem gradualmente. A mudança da visão pessoal para a universal é tão radical que os místicos frequentemente a comparam à morte. Mas a Morte é a irmã gêmea da Vida. A Criação necessita de seu oposto - a destruição. Assim como o Espírito mergulha na matéria, ele precisa voltar a sua fonte. A Morte é a metade do Princípio Transformador Universal. Mas o Espírito é imortal; portanto a humanidade nunca poderá morrer, pois o Destruidor terá se tornado o Criador.¹¹

Paul Marteau, em relação à figura da Morte no Tarô de Marselha, presta informações semelhantes. No sentido geral e abstrato, a lâmina

“ela significa transformação; ela simboliza o movimento, a passagem de um plano de vida para outro plano de vida. Ela é, no invisível, o oposto de sua imagem em nosso mundo, representando, de fato, a imobilidade na vida física e a marcha no além. [...] Em seu Sentido Elementar, a Lâmina XIII representa as modificações de estados de consciência do Homem que acompanham a passagem de um ciclo cumprido à entrada em um ciclo de natureza diferente.”¹²

No Tarô de Marselha, a Morte é a única lâmina não-nomeada (quando muito, designada por *Le Sans-Nom*, O Sem Nome). Marteau explica esta particularidade: a não-designação nominativa deve-se ao fato de, uma vez que a morte não existe, não se poder nomeá-la sem que lhe seja atribuída uma significação pejorativa. Seu verdadeiro sentido seria o de transmutação, mas como esta se encontra na origem da vida e a vida é, por sua vez, inexprimível, a lâmina permanece sem nome.¹³

No conto de Andersen, a Morte não-nomeada inicialmente (é apenas “o velho”) perde sua imagem terrível e assustadora, apresentando-se não só como ancião, cuja aparência faz com que seja acolhido (e não rejeitado, como seria de se esperar), mas também como aquele que se identifica e mesmo se confunde profundamente com a figura materna (Vida), “balançando o berço” da criança que

dorme¹⁴. À maneira da Morte do Tarô, a Morte do conto não pressagia extermínio, mas um prolongamento da vida metamorfoseada em uma nova dimensão: não é sugestiva a imagem do açafraão azul (em que se transformou o menino), a florescer em outro jardim?

3 - A LONGA JORNADA

Do eterno erro na eterna viagem,
O mais que [exprime] na alma que ousa,
É sempre nome, sempre linguagem,
O véu e capa de uma outra cousa.

Nem que conheças de frente o Deus,
Nem que o Eterno te dê a mão,
Vês a verdade, rompes os véus,
Tens mais caminhos que a solidão.

Fernando Pessoa

É muito comum nas narrativas míticas e populares, incluindo os contos de fadas, o tema da Viagem e, mais que viagem, o da jornada iniciática empreendida pelo herói ou heroína, em busca de objetos mágicos/sagrados ou de pessoas, visando sempre a uma finalidade mais abstrata: a aquisição de qualidades morais e psicológicas, que promovem aquele que as encontra a um patamar evolutivo mais alto.

Os exemplos são inúmeros: na mitologia grega, Heracles põe-se a serviço de um rei, partindo para a execução de doze trabalhos, como penitência voluntária, vagando da região dos Hiperbóreos ao reino de Hades, nos Infernos; na Idade Média, a conquista do Santo Graal é tentada por muitos e só efetivada por Sir Galahaad, o “cavaleiro de coração puro”; nos contos de fadas, é bastante recorrente a situação do herói que decide partir mundo afora, premido pelas circunstâncias ou por própria escolha, submetendo-se a provas várias até alcançar o estado ideal - é o caso de “O Pássaro de Fogo”, em que Ivan parte em busca da ave mágica, defrontando-se com vários obstáculos e desafios, inclusive com a perspectiva de domínio da morte.¹⁵ Nos Arcanos

Maiores do Tarot, o começo da viagem é assinalado pela Lâmina do Louco¹⁶, que simboliza o Espírito quando de sua criação, simples e ignorante, que, para evoluir, necessita atravessar uma série de experiências nos planos material e espiritual, até atingir a plenitude simbolizada pelo Arcano XXI, o Mundo. Neste momento, sua viagem recomeça, pois a perfeição sendo infinita, pressupõe um eterno recomeço (eis a razão pela qual a Lâmina do Louco tem o número zero, assinalando a ausência de começo e de fim).

O conto de Andersen, embora não fazendo parte de narrativas folclóricas e populares, não é exceção à regra. Nele assistimos a uma certa forma de jornada iniciática: a da Mãe que parte rumo ao desconhecido da Morte, empreendendo vários sacrifícios na tentativa de recuperar o filho. Se seu objetivo primeiro é malogrado, no entanto a recompensa não é menor - seu esforço fez com que desenvolvesse o amor a um nível mais alto: o da renúncia em favor do ser amado, depurando-se espiritualmente.

A Mãe busca o filho, mas aparentemente é ela que se encontra na infância espiritual, necessitando atravessar provas várias, para que chegue a uma condição realmente adulta - a de aceitar a realidade da morte e a necessidade das separações. De início, infantilmente julgava-se capaz de, em nome do amor egoísta (o desejo de reter o filho eternamente a seu lado, mesmo vendo-o sofrer na doença, privando-o, por conseguinte, da glória do “paraíso”, ou seja, da recompensa pelo progresso espiritual a que o menino fez jus, através do sofrimento), iludir a própria Morte, única certeza do ser humano. Atitude que era “pensamento mágico” tentando furtar-se ao princípio de realidade e que, para “amadurecer”, precisava exercitar-se através de numerosos estágios de auto-renúncia até culminar na renúncia final e mais difícil - a de deixar o filho partir. Ao final da jornada, a Mãe nunca mais poderá ser a mesma: adulta, agora, terá incorporado para sempre as experiências vividas e a sabedoria delas decorrente.

A esse respeito, Mircea Eliade fala-nos dos ritos de iniciação por que passam os adolescentes entre os Karadjeri, na Austrália:

“O adolescente começa a ser aterrorizado por uma realidade

sobrenatural, cujo poder, autonomia, incomensurabilidade experimenta pela primeira vez - e, a seguir a este encontro com o terror divino, o neófito morre: fã-lo na infância, isto é, na ignorância e na irresponsabilidade. É por essa razão que a sua família se lamenta e chora: quando regressar da floresta, será outro, nunca mais será a criança que era antes. [...] atravessa uma série de provas iniciáticas que o forçam a defrontar o pavor, o sofrimento, a tortura, mas que, sobretudo, o obrigam a assumir um novo modo de ser, próprio de um adulto, isto é, que está condicionado pela revelação quase simultânea do sagrado, da morte e da sexualidade. [...] Digamos para já que, se o neófito morre na sua vida infantil, profana, não regenerada, para nascer numa nova existência, santificada - renasce igualmente num modo de ser que torna possíveis o conhecimento, a consciência, a sabedoria. O iniciado não é só um recém-nascido: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica.¹⁷

Ao despertar, a Mãe dá-se conta de que o filho lhe fora levado. Despertar que sugere não apenas o do sono físico, mas um repentino deparar-se com a realidade que, até então, procurava esquecer. O tempo parece parar, neste momento de revelação súbita:

“A um canto, o velho relógio de parede soava, mas o grande peso de chumbo desceu até o chão, onde bateu com força, e o relógio parou.¹⁸

A Mãe tem o coração pesado como o pêndulo de chumbo, mas esta brusca anulação do tempo cronológico, mesclando passado, presente e futuro, poderia funcionar para ela como uma primeira mensagem - a da existência como um todo contínuo e cíclico, em que morte e vida física são etapas necessárias e alternadas da evolução:

“O Espírito progride igualmente na erraticidade, adquirindo conhecimentos especiais que não poderia obter na Terra, e modificando as suas idéias. O estado corporal e o espiritual constituem a fonte de dois gêneros de progresso, pelos quais o Espírito tem de passar alternadamente, nas existências peculiares a cada um dos dois

mundos.¹⁹

A idéia de morte e vida como duas faces diferentes e complementares de um mesmo fenômeno já foram comentados no capítulo anterior, mas retomaremos dois exemplos significativos do texto: ao ser interpelado pela Mãe quanto ao fato de seu filho vir a morrer, o velho meneou a cabeça de maneira que tanto poderia significar “sim” como “não” (não haveria nesta hesitação não um desconhecimento da resposta, mas o resultado de uma má formulação da pergunta? Ou seja: “sim”, a criança morreria na aceção vulgar, a da morte física; e simultaneamente “não”, não morreria no sentido do aniquilamento, pois viria a cumprir outra fase de vida). Mais adiante, por ocasião do novo encontro (já na estufa de plantas) entre a Mãe e a Morte, esta diz à primeira:

“[...] verás todo o futuro delas [das flores que eram as pessoas na Terra], toda a sua vida humana, verás o que estavas prestes a destruir e arruinar.”²⁰

É a “vida humana” a passível de ser destruída, numa implicação de que haveria uma outra, indestrutível.

Sem prestar ouvidos à indicação dada pelo relógio, a Mãe sai à rua e encontra a Noite. De vestes pretas, cor do luto na tradição ocidental, a Noite, mãe da morte e do sono²¹, prontifica-se a ensinar-lhe o caminho tomado pelo velho, à condição de ouvir as canções com que a Mãe embalava o menino. É o primeiro aprendizado da Mãe-criança em relação à maturidade: precisar adiar a própria urgência e desejos para obter a informação requerida.

Seguindo as instruções da Noite, a mãe toma pela direita²² e penetra num pinheiral²³, onde se vê diante de uma bifurcação e não mais sabe por onde seguir. Efetivamente, a escolha simbolizada pela encruzilhada é a própria situação em que se encontra a Mãe, dividida entre desejo e necessidade (reter/renunciar ao filho). Quem a tira do impasse é um arbusto espinhoso, que exige em troca da informação que a Mãe o abraça de maneira a aquecê-lo. Agora não se trata apenas do adiamento de objetivos, mas o próprio martírio pessoal que é exigido: do coração, sede da vida e da afetividade, deve derramar-se

o sangue vivificador sobre o arbusto enregelado, “[que] cobriu-se de folhas verdes, deu flores na fria noite de inverno, tal era o calor daquele magoado coração materno”²⁴. Em seu martírio a Mãe aproxima-se do Cristo, igualmente coroado de espinhos, que derramou seu sangue (vida) por amor à humanidade. Nova lição: o sofrimento imposto a si mesma eleva e purifica quando vivido como doação a outrem e a dor pelo filho não deve embotá-la em um amor exclusivista. O arbusto também é a imaturidade (pequena árvore, árvore não desenvolvida) com que a Mãe deve se defrontar intimamente, de maneira a superá-la através do sacrifício pessoal.

A jornada prossegue. Depara com um grande lago, uma versão do Estige grego²⁵, separando-a do terreno pretendido. Inicialmente propõe-se a uma tarefa impossível, esperançosa de um milagre: secá-lo, bebendo-lhe toda a água. Mas é o próprio lago que lhe tira tal esperança: o milagre não é fruto de mágica e está diretamente relacionado ao merecimento de quem o recebe. A Mãe ainda não está pronta para tal e é-lhe exigido mais um sacrifício, desta vez a própria mutilação - o lago prontifica-se a transportá-la para a outra margem se ela renunciar aos olhos²⁶, “as pérolas²⁷ mais claras” que ele já vira. A Mãe consente, completando, desta maneira, o terceiro estágio de seu aprendizado: de posse da nova “visão”, da visão interior permitida pela cegueira física, a Mãe atravessa o lago e chega à estufa da Morte.

Ao encontrar com a velha que tomava conta da estufa, a Mãe pergunta como fazer para reconhecer o filho, já que não tinha mais olhos. A velha sugere-lhe que procure reconhecer as batidas do coração da criança, agora metamorfoseada em planta, em meio a milhões de outras plantas, o que a Mãe acaba por conseguir. Para instruções adicionais de como retomar o menino à Morte, a velha pede-lhe em pagamento os lindos cabelos negros, em troca dos seus, “brancos como a neve”. Considerando-se que as provas a que a Mãe tem se submetido têm vindo num crescendo em relação ao sacrifício (cantar, ferir-se, ficar cega) exigido, pergunta-se por que, subitamente, parece haver uma queda nessa gradação, uma vez que o corte de cabelos é uma prática automutiladora convencional, comum entre os povos civilizados.

A esse respeito, Karl Menninger faz sugestivas considerações:

O valor subjetivo inconsciente do gesto tem significações mais profundas: nas civilizações antigas, o corte dos cabelos assumia um caráter sacrificial, oferta dirigida aos deuses, que equivalia a uma substituição da pessoa inteira. Os índios americanos pareciam igualmente considerar a cabeleira como sede da vida, constituindo grave insulto tocá-la levemente. Mulheres peruanas, em vez de se jogarem na pira funerária dos maridos mortos, arremessavam os próprios cabelos cortados à pira, num “suicídio parcial”, substituindo o total. Diluído e disfarçado pelo processo civilizatório ainda está o caráter sexual dos cabelos, que pode adquirir contornos de verdadeiro fetiche, concentrando a área de prazer nessa parte isolada do corpo. De forma menos acentuada, encontramos a valorização social dos cabelos (pêlos como signo de virilidade, cabelos compridos como feminilidade, calvície como fonte de embaraço) e sua ritualização no ambiente dos salões de beleza, pormenores que atestam seu valor erótico inconsciente²⁸. A perda de cabelos, à maneira da história de Sansão e Dalila, implica perda de “força”: perda do poder de atração, perda de seiva vital. Na situação do conto, portanto, mantém-se a gradação ascendente: após a perda dos olhos a Mãe consente em renunciar à juventude e à própria vida.

Chegamos à quarta e última etapa percorrida pela Mãe, perfazendo o número da universalidade, da totalidade²⁹. Em japonês, a palavra shi (quatro) é também a mesma palavra para a morte. Quatro são os rios que saem do Éden (Gênesis, II: 10-14); quatro, número dos elementos (ar, fogo, água e terra), é o número de portas que o adepto da vida mística deve transpor, para sua ascensão, segundo os sufis e os dervixes. É, finalmente, o número da razão e do equilíbrio, da autoridade conquistada, simbolizados pela Lâmina IV do Tarô - O Imperador³⁰. Chegando ao fim da jornada iniciatória, a Mãe reuniu a maturidade e demais qualidades necessárias ao encontro com a Morte, não necessariamente no sentido de vencê-la, mas de encará-la de frente, reconhecendo-a com clareza, desta vez.

Esta ida voluntária ao encontro da Morte e o martírio que isso

implica poderiam, a princípio, ser encarados como uma forma de suicídio. Kalina & Kovadloff esclarecem-nos acerca da etimologia do termo:

“Suicidar-se corresponde em latim a *se occidere*. A expressão provém do verbo transitivo *occido-cidi-cisum* que significa, primeiramente, cortar, esmigalhar, dividir em muitas partes, e, conseqüentemente, ferir mortalmente, matar.

Por outro lado, o verbo *occido-cidi-casum* (que só difere do anterior no participio passado) significa morrer. Do participio passado *occasum* se deriva a forma substantiva *occasus-a-um*, que quer dizer o caso, caída, ruína, decadência e, também, ocidente.

Reunindo as duas acepções latinas do vocábulo pode-se observar que, por um lado, o suicídio aparece como um movimento ou ação depressiva, como um desmoronamento ou decadência (*occasus*), e, por outro lado, como uma atomização ou fragmentação do si, do si mesmo, do Eu (*se occidere*).

Para que o suicídio sobrevenha é indispensável uma prévia “divisão em muitas partes” da personalidade, uma segmentação que possibilite o ataque de uma parte sobre outra. A psicose, etimologicamente, não é outra coisa que esta ruptura “em pedaços da alma”.³¹

A Mãe não só buscou a Morte como, nessa busca, mutilou-se, fragmentou-se, emocionalmente (adiamento da urgência do desejo, detendo-se para satisfazer ao pedido da Noite) e fisicamente (ferindo-se e cedendo partes do corpo). No entanto, sua motivação maior era o que pensava ser o bem do filho, o que valoriza socialmente e espiritualmente sua progressiva autodestruição, ganhando caráter de doação e heroísmo. Karl Menninger particulariza essa forma especial de suicídio por amor:

O heróico sacrifício de cientistas que voluntariamente se expõem a riscos fatais resultantes de pesquisa, patriotas que dão a vida pela liberdade, santos da igreja e outras pessoas que dão a vida pela sociedade ou por aqueles a quem amam geralmente não é considerado suicídio, porque a utilidade social do rumo escolhido [...] denota a

vitória dos elementos construtivos mais que dos elementos destrutivos da natureza da pessoa. [...] O mártir que domina inteiramente suas agressões e consegue redenção o faz em virtude de uma vitória de amor, final, embora cara.³²

Por outro lado, o pseudo-suicídio da Mãe leva-a certamente a um outro tipo de morte: a de sua anterior maneira de pensar, fazendo-a “renascer” rumo a uma nova compreensão das dimensões da vida.

4 - MUITO ALÉM DO JARDIM

O pássaro é livre
na prisão do ar.
O espírito é livre
na prisão do corpo.
Mas livre, bem livre,
é só estar morto.

Carlos Drummond de Andrade

A estufa da Morte está cheia de plantas, cada uma representando uma vida na Terra. Cabe à Morte cuidar de todas, pois, como explica a velha ajudante, aquela é responsável por elas diante de Deus e nenhuma deve ser arrancada sem a permissão divina. A estufa é um local de espera, até o momento em que certas flores e árvores devem ser transplantadas “para o grande Jardim do Paraíso, na terra desconhecida”³³.

Esse lugar, “onde flores e árvores cresciam em estranha promiscuidade”³⁴, ainda não é a morada dos Eleitos, aproximando-se muito mais do plano terrestre, com suas virtudes e imperfeições, o que se depreende das naturezas dispare das espécies que povoam a estufa: há plantas decorativas (que perfumam e enfeitam) e plantas aquáticas (mergulhadas no meio original da vida primitiva, cingidas por animais rastejantes), plantas de grande porte e ervas humildes. Algumas delas são particularmente significativas, por ganharem, em várias culturas, uma dimensão simbólica³⁵: na China, as peônias representam a riqueza

e a honra; o carvalho é associado às idéias de força, solidez, longevidade, no sentido material e espiritual; para os persas, as palmeiras simbolizam a terra celeste³⁶. Em meio a essas plantas, destaca-se o açafão azul (a criança buscada pela Mãe), revestindo-se de um caráter todo especial: o açafão, cujo atributo é a sabedoria e cuja cor é o amarelo, aqui, é azul. O azul³⁷ é a mais imaterial das cores - simboliza a imortalidade, a eternidade, o desapego à matéria e o arremesso da alma em direção a Deus. Isso é muito sugestivo quando se pensa que essa planta é a atual representação do menino. A criança é símbolo de inocência, espontaneidade, simplicidade, pureza, símbolo do futuro, do novo³⁸. Em Lucas, XVIII: 17, Jesus impõe a condição para o ingresso no reino celeste: “Em verdade vos digo, aquele que não receber o Reino de Deus como uma criança, não entrará nele”. O que parece ser uma injustiça dolorosa (morrer com tão pouca idade) se torna vantagem no acesso à terra divina.

Mas de que terra divina se fala? Em outras palavras, no que consiste o Paraíso, idéia tão recorrente quanto a da morte e tão antiga quanto ela? Por que nos referimos à nostalgia do paraíso perdido, como se todos guardássemos uma vaga lembrança do que parecemos pressentir mas não conhecer? Cotidianamente, usamos o termo para designar uma situação exterior ou interior a nós que nos provoca intensa felicidade, exaltação da alma ou bem-estar profundo e repousante. Entre as situações mais comuns estão a do repouso propriamente dito, em local apazível, e a de amar, tendo esse afeto correspondido. Diante da sensação inefável, procuramos descrevê-la com um conceito que para nós é igualmente obscuro em sua plenitude: “Estou no paraíso!” (desabafo sempre exclamativo, enfático, como se soubéssemos exatamente do que se trata).

Ao examinarmos algumas das idéias mais freqüentes relacionadas ao Paraíso, em sua maior parte estão vinculadas à alegoria do Jardim: no Gênesis, II:8-9, “o Senhor Deus tinha plantado no princípio um paraíso, ou jardim delicioso, no qual pôs o homem, que tinha formado. Tinha também o Senhor Deus feito nascer da terra todas as castas de árvores agradáveis à vista e cujo fruto era gostoso ao

paladar: e a árvore da vida no meio do paraíso, com a árvore da ciência do bem e do mal”; “as frescas pradarias que os regatos banham” da Eneida de Virgílio³⁹ não estão muito distantes do jardim reservado aos Eleitos prometido pelo Alcorão, sede da beatitude e da realidade última: “Esses serão os anfitriões do Jardim, onde habitarão como Imortais em recompensa do que fizeram na terra” (Alcorão, 46, 14)⁴⁰. Ouçamos o que dizem, sobre isso, Chevalier & Gheerbrant:

“O claustro dos mosteiros, o jardim das casas muçulmanas, com sua fonte central, são imagens do Paraíso. Aliás, observa Abu Ya’ q’u Sejestani, *jannat* (o Paraíso) tem no bojo o termo persa que significa um jardim de árvores frutíferas, de plantas odoríferas, de riachos [...] Da mesma forma, os altos conhecimentos e os dons da Inteligência e da Alma são o jardim da clara percepção interior”⁴¹

O Paraíso como jardim também está presente em várias pinturas do Renascimento e, no século XV, teve uma de suas representações mais famosas no tríptico do pintor flamengo Hieronymus Bosch, *O Jardim da Delícias* - aí, Bosch figura não apenas o paraíso mas também as regiões infernais e, no primeiro, faz uma abordagem bastante materializada da região edênica (subvertendo a tradição da igreja católica e a imagem de espiritualidade), transformando-a em local de gozo das delícias sensuais e da liberdade imaginativa.

A acepção bíblica do Paraíso continua muito presente na cultura ocidental, que, embora reconhecido em seu caráter alegórico - o jardim, os anjos, a música celestial - ainda é visto fundamentalmente como um sítio específico, localizado, de refrigério e beleza, recompensa aos justos e aos contemplados com a graça divina. No século XIX, século do positivismo, aparece, no entanto, uma nova doutrina, o Espiritismo, que se propõe a examinar, a partir de informações dadas por espíritos desencarnados (isto é, já sem o corpo material, mas tendo vivido experiências na Terra) e à luz da razão, algumas dessas acepções consagradas pela tradição e pelo imaginário popular.

Entre as considerações que faz, o Espiritismo rejeita a idéia de uma única experiência terrena e, igualmente, a da morte como aniquilamento, pois que contraria o conceito da justiça divina. Nesta

primeira consideração está embutida a idéia do paraíso, pois lhe parece inconcebível (em razão daquela mesma justiça) admitir que não sejam dadas iguais oportunidades de progresso a todos os seres criados por Deus: a título de exemplo, como uma criança, morta dias após o nascimento, terá podido merecer tal ou tal condição, se não teve tempo para conquistá-la? Igualmente, de que maneira um alienado mental poderia exercer seu livre-arbítrio para poder merecer o “céu” ou o “inferno”? Daí se segue que as oportunidades reencarnatórias, para o Espiritismo, são várias, em cada uma o espírito podendo exercer e aperfeiçoar as próprias conquistas intelectuais e morais, sempre respondendo pelas conseqüências de seus atos, e, após a morte física, tais esforços continuam no plano espiritual⁴², não havendo lugar para a beatitude ociosa: os espíritos mais evoluídos têm como tarefa auxiliar na obra geral de progresso. A condição do espírito, após a morte física, estará, por conseguinte, na razão direta daquelas conquistas, consistindo nisso o “inferno” ou “paraíso” de cada um, que não é tópico, localizado, mas um estado interior:

“A felicidade está na razão direta do progresso realizado, de sorte que, de dois Espíritos, um pode não ser tão feliz quanto outro, unicamente por não possuir o mesmo adiantamento intelectual e moral, sem que por isso precisem estar, cada qual, em lugar distinto. Ainda que juntos, um pode estar em trevas enquanto que tudo resplandece para o outro, tal como um cego e um vidente que se dão as mãos: este percebe a luz da qual aquele não recebe a mínima impressão.

Sendo a felicidade dos Espíritos inerente às suas qualidades, haurem-nas eles em toda parte em que se encontram, seja à superfície da Terra, no meio dos encarnados, ou no Espaço”⁴³

No conto em questão, a criança é uma flor que deve ser transplantada no Jardim do Paraíso (de acordo, portanto, com a mitologia que cerca a idéia de uma região de eleitos, após a morte); porém essa flor não é inacessível - a Mãe encontra-a, reconhece-a, toca-a: está viva, apenas sob outra forma. Mais ainda: vê-se diante da Morte, que é guardiã da vida (é aquela que cultiva as plantas, o “jardineiro” de Deus) e não é casualmente que esta lhe devolve os

olhos - é a Morte que abre a visão para a compreensão da vida, agora apreciada sob outro ângulo. Irresignada (porque lhe faltava o alargamento pleno da visão), a Mãe tenta subverter a ordem cíclica da vida, arrancando flores que lhe estavam ao alcance das mãos. É então que a Morte se transforma em mãe: sem rancor, como com uma criança desobediente porque não percebe o alcance de seus atos, não vence a Mãe à força e sim a conduz até um poço⁴⁴ para que veja (leia-se compreenda) por si mesma o que relutava em aceitar - que as coisas seguem um planejamento maior, nem sempre penetrado pelo ser humano limitado, mas sempre sábio. E deixa à Mãe, que agora vê, a escolha do destino do filho, sabedora de que a nova compreensão que a mulher havia adquirido em seu longo aprendizado permitiria a decisão mais justa.

5 - MANTENDO O PORTÃO ENTREABERTO

Tentamos, ao longo deste trabalho, estabelecer um modesto apanhado dentre as múltiplas idéias que o ser humano se faz acerca da morte, idéias moldadas, por sua vez, a partir de uma matéria-prima de composição complexa, eivada de conteúdo simbólico, da qual, na maioria das vezes, o homem não tem consciência. Em sua necessidade de explicar o desconhecido, quando a razão não mais lhe fornece respostas por carência de dados objetivos, acaba por recorrer à imaginação e às associações de fundo psicológico e emocional, seja criando alegorias, seja fabricando/absorvendo “idéias prontas” que acaba por aceitar como naturais e, por conseguinte, indiscutíveis. Tais idéias dividem-se basicamente em dois grupos: as que tecem frequentemente fantasias quanto às condições de uma vida pós-morte, tomando-a como ponto pacífico, ou as que repousam sobre a negação absoluta.

A posição dogmática, embora relativamente confortável - porque não admite contestações nem questionamentos - não sustenta um exame acurado e, no fundo, não satisfaz à sede de conhecimento. A atitude niilista tampouco é satisfatória nem propõe maior conforto - a perspectiva de aniquilamento parece absolutamente irracional por

carecer de sentido, sobretudo porque seria uma situação anômala diante da observação dos fenômenos naturais que seguem ciclos e passam por transformações incessantes.

Talvez a atitude mais sábia seja a do que pesquisa, a do que busca incansavelmente antes da aceitação passiva ou da negação radical. Em nossos dias, a questão da morte, da ausência ou existência de um princípio espiritual vai muito além das fronteiras da religião ou da filosofia, penetrando cada vez mais no campo de interesse da ciência, permitindo novos conceitos e a aquisição de novos conhecimentos: pesquisas avançadas, por exemplo, no campo da física, desmistificam a noção tradicional de matéria, hoje vista como condensação de energia.

Há de se atentar igualmente para o fato de que em várias doutrinas, seitas, religiões, em todos os tempos e em todas as partes do mundo, predomina a idéia (embora variando quanto à forma) da existência de um princípio espiritual que sobrevive à morte física. Alega-se que isso se deve à necessidade do homem de “domar” a morte, de escapar ao terror que provoca a perspectiva do nada, mais ainda que a da punição eterna - em outras palavras, uma “solução reasseguradora”. Examinando por outro ângulo, não seria igualmente razoável levantar a hipótese de que, em se tratando de uma idéia tão generalizada, isto teria origem num sentimento de “recordação”, algum tipo de registro atenuado de um fato real, ou seja, da continuidade da vida? É uma questão que também se impõe.

A partir de um conto de Andersen, (e muito provavelmente à revelia de suas intenções iniciais) pudemos identificar alguns pouquíssimos dos incontáveis traços de nossa herança cultural e espiritual: o temor da morte, o reconhecimento da morte como Outra forma de vida, o amor como único meio de lidar com a morte, nossa necessidade de compreendê-la e explicá-la, o aprendizado que a idéia de morte proporciona em relação à vida. Como habitante deste mundo, Andersen não teria podido furtar-se, ainda que o quisesse, a essa mesma herança, deixando-a transparecer em sua obra.

Não obstante o temor e as reticências que envolvem a idéia da

morte, paradoxalmente, a humanidade parece viver uma sede de destruição e de auto-aniquilamento. Com a exclusão das situações mais explícitas como a agressão direta, as guerras, os conflitos, o homem da atualidade tem cultivado uma forma de existência que consiste numa espécie de suicídio indireto, o que os argentinos Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff, psiquiatra e filósofo, respectivamente, denominaram de “existência tóxica”:

Pertencemos a uma época que já legitimou culturalmente as condutas autodestrutivas. Os vícios que já legitimou culturalmente as condutas autodestrutivas. Os vícios socializados, a exploração irracional da natureza, a crescente objetualização do próximo e de si mesmo e o risco atômico figuram entre as dramáticas evidências de que o suicídio não apresenta, na atualidade, as características de excepcionalidade que pode ter tido em outros momentos históricos.⁴⁵

Nas mitologias envolvendo a morte, aqui comentadas, há, na base da curiosidade e do temor do homem quanto ao que envolve o além-túmulo, o amor e o apego à existência, características que parecem diluir-se cada vez mais em nossa época, contrariamente ao que a hipertrofia do individualismo nos grandes centros urbanos poderia sugerir. Esperamos que este trabalho possa contribuir, um pouco que seja, para que a curiosidade incentive a busca de novas respostas e, principalmente, para que nos faça valorizar nosso estar-no-mundo, não o transformando num gradativo suicídio de nossas oportunidades de criação e aprendizagem.

NOTAS

1 CHEVALIER & GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. pp. 580-1.

2 Ibidem, ib., p. 581.

3 MENNINGER, Karl. Eros e Tânatos. o homem contra si próprio. p. 21.

4 CHEVALIER..., op. cit., p. 223. Chevalier & Gheerbrant acrescentam a informação de que na América Equatorial e na Amazônia as cervejas de milho e mandioca, respectivamente, desempenham papel ritual importante até hoje. de uso indispensável nos ritos de passagem (e não seria um rito de passagem, simultâneo ao de hospitalidade, o gesto da Mãe do conto, ao oferecer a bebida àquela que inauguraria o filho em outro plano de vida?). tornando-se às vezes “o alimento único dos anciãos, i.e., dos sábios”. Naturalmente não se pode afirmar que essa teria sido a intenção de Andersen ao escolher a cerveja, no conto, como maneira de saudar o recém-chegado. Mas queríamos fazer atentar para outro aspecto: ainda que a cerveja fizesse parte das tradições de acolhida dinamarquesas, não poderia estar aí presente, na origem da tradição, essa aceção de imortalidade?

5 ANDERSEN, H. C. Contos de Andersen. pp. 384-5.

6 CHEVALIER ..., op. cit., pp. 336-7. Igualmente a lareira aparece, na descrição de Chevalier & Gheerbrant, como o “centro e umbigo do mundo”, o que nos remete, por nossa vez, ao comentário de Mircea ELIADE (O Mito do Eterno Retorno, pp. 30-1): “devido a sua situação no centro do Cosmos, o templo ou a cidade sagrada são sempre o ponto de encontro de três regiões cósmicas: Céu, Terra e Inferno. [...] O Paraíso onde Adão foi criado a partir do barro encontra-se, evidentemente, no centro do Cosmos.” A lareira, em sua simbologia de casa e de vida, sendo, também, centro do mundo, constitui ponto sagrado de acesso ao mundo espiritual que, seja caracterizado como Inferno ou como Paraíso, diz respeito à região para onde a morte conduz. No conto estudado, a Mãe faz a Morte acomodar-se junto ao próprio umbral que delimita os dois terrenos - o do mundo físico e o do mundo espiritual, talvez por saber que seu filho se encontra, naquele instante, no limiar dos dois mundos.

7 ANDERSEN, op. cit., p. 384.

8 CHEVALIER ..., op. cit., p. 936.

9 CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos, p. 265. A aproximação do frio à necessidade de isolamento e de elevação é de Gaston Bachelard, citado por Cirlot.

10 Não apenas na antiguidade, mas em muitas sociedades arcaicas, assinala Mircea Eliade, “tem-se consciência da morte como parte integrante da vida. Em suma, isso quer dizer que a morte modifica o status ontológico do homem. A separação da alma e do corpo inaugura um novo modo de ser. A partir

dessa concepção. o homem é reduzido a uma existência espiritual; torna-se um espírito, uma alma." ELIADE, M. in *Ocultismo, Bruxarias e Correntes Culturais*, p. 43.

11 GRAY, Eden. *A Complete Guide to the Tarot*, p. 44. "There is perpetual transformation, one aspect of which is death-birth. Death is a protest against stagnation - it is by death that social changes for the better come to pass and old ideas give way[...] [It] is a suggestion to change old concepts for new, to change rigid intellectual patterns. Petty prejudices, ambitions, and opinions gradually die. The change from the personal to the universal view is so radical that mystics often compare it to death. But Death is the twin brother of Life. Creation necessitates its opposite - destruction. As Spirit descends into matter, so it must return to its source. Death is half of the Universal Transforming Principle. But Spirit is immortal; thus humanity can never die, for the Destroyer has become the Creator." (Trad. da Autora deste trabalho)

12 MARTEAU, Paul. *Le Tarot de Marseille*, p. 57-9. "signifie transformation, elle symbolise le mouvement, le passage d'un plan de vie dans un autre plan de vie. Elle est, dans l'invisible, l'opposition de son image dans notre monde, représentant, en effet, l'immobilité dans la vie physique et celui de la marche dans l'au-delà. [...] Dans son Sens Élémentaire, la lame XIII représente les changements d'états de conscience de l'Homme qui accompagnent le passage d'un cycle accompli à l'entrée dans un cycle de nature différente." (Trad. da Autora)

13 MARTEAU, PAUL. *Le Tarot de Marseille*, p. 59.

14 ANDERSEN, op. cit., p. 384.

15 Na versão tcheca (*Os Mais Belos Contos de Fadas Tchecos*, p. 13), Ivan aprende o segredo da água da vida e da água da morte através de um velho abutre (ave também tradicionalmente associada à morte, por devorar cadáveres). Em outras versões, um rei ambicioso tenta servir-se das águas de que apenas Ivan sabe utilizar-se: o velho rei ouve falar que, alguém morto e depois ressuscitado por intermédio da água da vida, resultaria mais jovem e mais belo. Mas o soberano ignorava a ordem correta da utilização das águas e acaba por morrer definitivamente. A implicação é óbvia: o rei, como "não-iniciado", não está preparado, como Ivan (que, ao submeter-se a provas várias, depurou-se), para lidar com os mistérios da vida e da morte e acaba por sucumbir vítima de sua própria inferioridade espiritual (a vaidade).

16 GRAY, op. cit., p. 18.

17 ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*, pp. 167-8. Na mesma obra, cap. IX, "Mistérios e Regeneração Espiritual", item "Significado Iniciático do Sofrimento" (p. 176), ELIADE complementa a idéia já exposta: "A conclusão que se impõe é, pois, a seguinte: os sofrimentos, tanto físicos como psíquicos, são comparados às torturas indispensáveis a qualquer iniciação; a

doença era valorizada entre os primitivos como conseqüência de uma eleição sobrenatural, era portanto considerada uma prova iniciática - era necessário 'morrer' de qualquer coisa para poder renascer. isto é curar-se: morria-se para o estado em que se estava antes, morria-se para a condição profana; o que se curava era outro, um recém-nascido, no nosso caso, um xamane, um místico."

18 ANDERSEN, op. cit., p. 385.

19 KARDEC, Allan. *O Céu e o Inferno*, p. 33.

20 ANDERSEN, op. cit., p. 389. Grifo meu.

21 CHEVALIER ..., op. cit., pp. 639-40.

22 *Ibidem*, ib., 341-2. Em várias culturas a direita é associada à retidão, à elevação, à correção, simbolizando a esquerda elementos contrários a esses. Não esqueçamos que o termo "sinistro", em português, vem do latim sinister, esquerda. Para os gregos e celtas, os sinais vindos da direita eram de bom presságio e os da esquerda, de mau agouro. Do mesmo modo, nas alegorias cristãs, "a esquerda é a direção do inferno; a direita, do paraíso." Na parábola de Cristo, a direita é igualmente o lado para o qual passarão os Eleitos.

23 No Extremo Oriente, os pinheiros eram símbolo de imortalidade e poder vital. Entre os gregos, eterno retorno da vegetação e, em geral, da vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 718-9). Sendo árvores que não perdem as folhas e mantêm-se verdes no inverno, é fácil perceber a associação. Em nosso conto, a Mãe embrenha-se em um pinheiral e é interessante constatar que, na busca da Morte, ela toma o caminho da vida.

24 ANDERSEN, op. cit., p. 386

25 SHARMAN-BURKE, J. & GREENE, L. *O Tarô Mitológico*, p. 71. O Estige, cujo significado é "odiado", era o rio subterrâneo que demarcava as fronteiras do reino de Hades, deus dos Infernos. Entre os ritos gregos da morte, estava o da moeda de ouro na boca do defunto, de maneira a pagar a travessia desse rio, sob pena de, não o fazendo, perambular para sempre em suas praias. O poder de Hades era tão grande, que até os deuses celebravam votos e juramentos no Estige, cujas águas de veneno mortal ao mesmo tempo conferiam imortalidade. "Era considerado denso, perigoso e proibido porque representa um estágio que devemos atravessar para atingir o âmago do mundo das trevas. Esse momento de dor e luto é fundamental para a vida, tal como a alegria e as festas." Juan-Eduardo CIRLOT, in *Dicionário de Símbolos*, p. 33. manifesta-se quanto ao significado do Lago, que simboliza o misterioso, o oculto. Por sua profundidade (abismo) e latência de formas de vida (água), é também associado à alma humana. Em sua superfície, aproxima-se do espelho que, por sua vez, vincula-se à idéia de imagem, consciência, revelação. Para os irlandeses e bretões, o país dos mortos está no fundo dos oceanos e dos lagos.

26 Em várias culturas, os olhos são símbolos da percepção não apenas visual.

mas da espiritual. Os esquimós, por exemplo, referem-se ao clarividente, ao xamã, como “aquele que tem olhos” (CHEVALIER ..., op. cit., pp.653-5). Olhar é não apenas ver, mas conhecer, compreender, além de, “como os dentes, [ser] barreira defensiva do indivíduo contra o mundo circundante.” (CIRLOT, op. cit., p. 427). Poderíamos acrescentar a esses comentários a figura do adivinho Tirésias, cego, que realizou as previsões acerca de Édipo. Mesmo este último, ao ganhar consciência do que havia involuntariamente cometido, furou os próprios olhos: cego para o mundo, através da automutilação, poderia estar apto para “ver” melhor aquilo para o qual sempre estivera cego - as deformações de seu espírito já anunciadas pelo próprio nome (Édipo, em grego, significa “pé inchado”, ou seja, o que não caminha de forma equilibrada). Igualmente na Bíblia, “O teu olho é a luz do teu corpo. Se o teu olho for simples, todo o teu corpo será luminoso. Mas se o teu olho for mau, todo o teu corpo estará em trevas.” (Mateus, VI:22-23); “E se o teu olho direito te serve de escândalo, arranca-o, e lança-o fora de ti: porque melhor te é que se perca um de teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado ao inferno.” (Mateus, V:29). [grifo meu. Para comentários acerca das simbologias ligadas ao lado direito, ver nota 22] Em Andersen, a Mãe parece perder os olhos materiais para adquirir essa visão interior dos clarividentes - ao fechar-se para o mundo imediato e familiar, tem acesso a uma outra dimensão de conhecimento.

27 CHEVALIER ..., op. cit., pp. 711-2. No Oriente, depositada em um túmulo, a pérola tem a propriedade de regenerar os mortos, inserindo-os num ritmo cósmico e cíclico, pressupondo nascimento, vida, morte e renascimento. “Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, [...] o termo brilhante da evolução.”

28 MENNINGER, op. cit., pp. 248-51. A título de ilustração, transcrevemos ainda o seguinte: “Viajantes egípcios [...] não cortavam os cabelos até o fim de uma viagem e depois raspavam a cabeça como oferenda de agradecimento ao seu deus. Jovens gregos ofereciam seus cabelos ao rio local quando se tornavam adultos. [...] Na Arábia e na Síria era costume cortar os cabelos como um rito de puberdade. Esse costume foi também seguido em Roma, onde os cabelos eram dedicados a alguma divindade padroeira.” Podemos citar ainda uma prática que esteve há algum tempo atrás em voga, a de conservar mechas dos cabelos dos seres amados em medalhões ou em quadros, numa substituição da pessoa. Em feitiçaria, igualmente, usa-se mechas da pessoa visada, com fins encantatórios.

29 CHEVALIER ..., op. cit., pp. 759-61.

30 GRAY, op. cit., p. 26.

31 KALINA, E. & KOVADLOFF, S., in *As Cerimônias da Destruição*, p. 34

32 MENNINGER, op. cit., p. 91.

33 ANDERSEN, op. cit., pp. 388-9.

34 Ibidem, ib., p. 387.

35 CHEVALIER ..., op. cit., pp. 195 e 708.

36 CIRLOT, op. cit., p. 443.

37 CHEVALIER ..., op. cit., pp. 10 e 107-10.

38 CIRLOT, p. 378. Na dimensão simbólica, sonha-se com um menino quando uma grande metamorfose espiritual vai-se produzir favoravelmente. Em Assim Falava Zaratustra, Nietzsche vê o menino como a etapa em que o ancião se transforma, no futuro, ganhando nova simplicidade.

39 ARIÈS, Philippe, in *O Homem Diante da Morte*, p. 27.

40 CHEVALIER ..., op. cit., p. 514.

41 Ibidem, ib., p. 512.

42 Ver nota 19.

43 KARDEC, op. cit., p. 30.

44 CHEVALIER ..., op. cit., 726-7. “O poço se reveste de um caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é uma via vital de comunicação. É, também, ele próprio, um microcosmo, ou síntese cósmica.” O poço é visto igualmente como fonte de conhecimento e verdade (profundidade). Victor Hugo escreve, citado por CHEVALIER & GHEERBRANT: “O profundo espelho sombrio está no interior do homem. Lá está o claro-escuro terrível... Debruçando-nos sobre esse poço, aí percebemos, a uma distância de abismo, dentro de um círculo estreito, o mundo imenso.” CIRLOT, op. cit., p. 466, faz ainda atentar para o fato de que o poço, no simbolismo cristão, é associado à salvação.

45 KALINA, E. & KOVADLOFF, S., op. cit., p. 24. Grifos dos autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Trad. do dinamarquês de Guttorm Hanssen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, 2 v.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 3a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DENIS, Léon. *Depois da Morte*. Trad. João Lourenço de Souza. 9a. ed. Rio de Janeiro: FEB, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Ed. 70, Col. Perspectivas do Homem, 1989.
- _____. *O Mito do Eterno Retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Ed. 70, Col. Perspectivas do Homem, 1988.
- _____. *Ocultismo, Bruxaria e Correntes Culturais, Ensaio em Religiões Comparadas*. Trad. Noeme da Piedade Lima Kingl. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.
- GRAY, Eden. *A Complete Guide to the Tarot*. New York: Bantam Books, 9th printing, 1980.

- KALINA, Eduardo & KOVADLOFF, Santiago. *As Cerimônias da Destruição*. Trad. Sonia Alberti. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- KARDEC, Allan. *O Céu e o Inferno*. Trad. Manuel Justiniano Quintão. Rio de Janeiro: FEB, 23a. ed., 1976.
- _____. "O Livro dos Espíritos" in *Obras Completas*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Opus, 1985.
- MAIS BELOS CONTOS DE FADAS TCHECOS, OS. Trad. Manuel R. da Silva e Alfredo Ferreira. 5a. ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1966.
- MARTEAU, Paul. *Le Tarot de Marseille*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1984.
- MENNINGER, Karl. *Eros e Tânatos, o homem contra si próprio*. Trad. Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1970.
- SHARMAN-BURKE, Juliet & GREENE, Liz. *O Tarô Mitológico*. Trad. Anna Maria Dalle Luche. 2a. ed. São Paulo: Siciliano, 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento Entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

7 - ANEXO - Conto Estudado

HISTÓRIA DA MÃE

A Mãe estava sentada junto à cabeceira do filhinho, muito triste e apreensiva, temendo que ele morresse. A criança estava pálida, de olhinhos fechados, e respirava fracamente, às vezes com um profundo suspiro, que fazia a Mãe fitá-lo ainda mais aflita.

Bateram à porta e entrou um homem velho e pobre, embrulhado numa espécie de grande gualdrapa, que o aquecia, e de que ele muito precisava, pois era pleno inverno. Lá fora a neve e o gelo tudo cobriam, e as rajadas de vento cortavam os rostos.

O velho tremia de frio e, como a criança tivesse adormecido por um momento, a Mãe levantou-se, encheu um canecão de cerveja e colocou-o junto ao fogo, na lareira, para aquecer. O velho ficou sentado, balançando o berço, e a Mãe sentou-se na cadeira, ao pé dele. O velho fitou o menino doente, que respirava com muitas dificuldade, e ergueu-lhe a mãozinha.

- Não crês que ficarei com ele? - perguntou ela. - Não crês que Deus Nosso Senhor não o irá tirar de mim?

O velho, que era a Morte em pessoa, meneou a cabeça de maneira estranha, que tanto podia significar “sim” como “não”. A Mãe baixou os olhos e as lágrimas lhe correram pelas faces. Sentiu a cabeça pesada, pois não pregara olho em três noites seguidas, e adormeceu. O cochilo durou apenas um instante. Ela despertou num sobressalto, tremendo de frio.

- Que é isso?! - exclamou, olhando para todos os lados.

O homem desaparecera, e também a criança. Ele a levava. A um canto, o velho relógio de parede soava, mas o grande peso de chumbo desceu até o chão, onde bateu com força, e o relógio parou.

A pobre Mãe saiu correndo da casa, gritando por seu filho.

Lá fora, uma mulher de longas vestes pretas estava sentada no meio da neve.

- A Morte esteve em teu quarto - disse ela. - Vi-a sair, apressada, levando teu filhinho. E ela tomou - pediu a Mãe. - Dize-me o caminho e eu saberei encontrá-la.

- Conheço o caminho - disse a mulher das vestes pretas. - Mas se pueres que o ensine, terás, primeiro, de cantar para mim todas as canções que cantavas para teu filho. Gosto de ouvi-las, já as ouvi antes. Sou a Noite, e vi correr tuas lágrimas enquanto cantavas.

- Cantarei todas, todas - disse a Mãe. - Mas não me detenhas, pois preciso alcançar a Morte e encontrar meu filho.

A Noite, porém, continuou em silêncio. Então a Mãe torceu as mãos, cantou e chorou. Eram muitas as canções, e mais ainda as lágrimas.

- Toma pela direita - disse finalmente a Noite. - Penetra no escuro pinheiral. Foi por lá que vi a Morte passar, levando tua criancinha.

A Mãe tomou o rumo indicado. No mais profundo do pinheiral, o caminho se bifurcava, e ela não sabia mais para que lado ir. Junto aos dois caminhos havia um arbusto espinhoso, sem folhas nem flores, pois era em pleno inverno, e os galhos estavam revestidos de gelo.

- Não viste a Morte passar por aqui com o meu filhinho? - perguntou a Mãe.

- Vi - respondeu o arbusto. - Mas só te direi que caminho ela seguiu, se me aqueceres junto ao teu coração. Estou morrendo de frio, estou virando gelo.

A Mãe apertou o arbusto espinhoso de encontro ao peito, com toda a força, para que ele se aquecesse bem. Os espinhos penetraram-lhe na carne, e seu sangue fluíu em grandes gotas. O arbusto, porém, brotou, cobriu-se de folhas verdes, deu flores na fria noite de inverno, tal era o calor daquele magoado coração materno. E o arbusto espinhoso indicou-lhe o caminho que ela devia seguir.

A Mãe chegou então a um grande lago, onde não se via nenhum navio ou barco. O lago não estava bastante congelado para poder aguentá-la, nem era suficientemente raso nem livre de gelo para que ela pudesse vadeá-lo. Todavia, tinha de atravessá-lo, se quisesse encontrar seu filho. Ela abaixou-se, para beber toda a água do lago.

Era coisa impossível para um ser humano, mas a Mãe angustiada imaginava que pudesse ocorrer um milagre.

- Nunca o conseguirá - disse o lago. - É melhor fazermos um trato. Eu gosto de colecionar pérolas, e teus olhos são as duas pérolas mais claras que já vi. Se quiseres chorar até que eles caiam em mim, te carregarei para o outro lado, para a grande estufa onde mora a Morte e onde ela cuida de flores e árvores que representam vidas humanas.

- Tudo darei para chegar até onde está meu filho! - respondeu a Mãe aflita, em pranto.

E chorou ainda mais, chorou até seus olhos caírem ao fundo do lago, onde se transformaram em duas preciosas pérolas. O lago, então, carregou-a, como se ela estivesse sentada num balanço, e ela foi até a margem oposta. Erguia-se lá uma casa esquisita, de uma milha de largura. Não se poderia dizer ao certo se era uma montanha com matas e cavernas ou se era uma parede de tábuas. No entanto, a pobre Mãe nada via, pois perdera os olhos, chorando.

- Onde acharei a Morte, que levou meu filhinho? - perguntou.

- Aqui ela ainda não chegou - respondeu a velha que cuidava da grande estufa da Morte. - Como pudeste achar o caminho que vem até aqui? Quem te ajudou?

- Deus Nosso Senhor me ajudou - disse a Mãe. - Ele é misericordioso e tu também o serás. Onde poderei encontrar meu filho?

- Não o conheço - disse a mulher. - E tu és cega, não enxergas. Muitas flores e árvores murcharam esta noite. A Morte não tardará a vir para transplantá-las. Deves saber que cada pessoa tem sua árvore da vida ou sua flor, conforme sua índole. Elas se parecem com as plantas comuns, mas têm um coração que pulsa. Também o coração das crianças bate! Guia-te pelas batidas. Talvez reconheças o coração do teu filho. O que me dás, porém, para eu te explicar o que ainda terás que fazer?

- Nada mais tenho para dar - disse a Mãe entristecida. - Mas por ti irei até o fim do mundo.

- Nada tenho a fazer por lá - respondeu a velha. - Mas podes dar-me teus longos cabelos pretos. Como deves saber, são muito belos.

Em troca receberás os meus cabelos brancos. Sempre é alguma coisa.

- Se outra coisa não pedes - disse a Mãe - t'os darei com prazer.

A Mãe deu-lhe os seus lindos cabelos pretos e recebeu em troca os da velha, brancos como a neve.

Entraram assim na grande estufada Morte, onde flores e árvores cresciam em estranha promiscuidade. Havia delicados jacintos, embaixo de redomas de vidro, muito grandes, que os protegiam; havia vigorosas peônias; medravam plantas aquáticas, algumas muito viçosas, outras raquíticas, e nestas se enroscavam cobras-d'água, enquanto caranguejos negros lhes cingiam as hastes com as pinças; havia lindas palmeiras, carvalhos e plátanos, havia salsa e tomilho em flor. Cada árvore e cada flor tinha nome, cada uma era uma vida humana. As respectivas pessoas ainda viviam, uma na China, outras na Groenlândia, espalhadas pelo vasto mundo. Havia grandes árvores em pequenos vasos, apertadas num espaço exíguo e em ponto de arrebentar o vaso, e havia também umas minúsculas e insignificantes plantinhas, em terra muito fértil, coberta de musgo, mimadas e bem cuidadas. A Mãe angustiada curvou-se sobre todas as plantas e ouviu bater dentro delas corações humanos, e, entre os milhões deles, reconheceu o de seu filho.

- Aqui está! - gritou, e estendeu a mão para um pequeno açafraão azul, que pendia triste e murcho.

- Não toques na flor! - disse a velha. - Fica aqui, e, quando a Morte vier (espero-a a todo momento), não a deixes arrancar a flor. Ameace-a, por sua vez, de arrancar as outras flores. Ela então ficará com medo, pois é responsável por elas perante Deus: nenhuma delas deve ser arrancada sem a permissão divina.

De repente, uma rajada gélida atravessou o espaço, e a Mãe cega sentiu que a Morte acabara de chegar.

- Como achaste o caminho até aqui? - perguntou a Morte. - Como pudeste chegar mais depressa do que eu?

- Sou a Mãe - disse ela.

A Morte estendeu a longa mão para a pequenina e delicada flor de açafraão. A Mãe, porém, cobriu a flor com as mãos, bem de

perto, embora com medo de tocar uma de suas pétalas. A Morte, porém, soprou-lhe as mãos, e ela sentiu um frio mais intenso que o do vento hibernal, e suas mãos tombaram, sem forças.

- É inútil... Nada podes fazer contra mim - disse a Morte.

- Mas Deus o poderá - respondeu a Mãe.

- Só faço o que Deus quer - disse a Morte. - Sou o seu Jardineiro. Tomo suas flores e suas árvores e as transplanto para o grande Jardim do Paraíso, na terra desconhecida. Não ousou, porém, dizer-te como crescem ali e o que lá se passa.

- Devolve-me meu filho! - pediu a Mãe.

- Chorou e implorou, e, de repente, agarrou duas lindas flores, uma em cada mão.

- Vou arrancar todas as tuas flores! - gritou para a Morte. - Vou arrancá-las, pois estou desesperada.

- Não as toques! - disse a Morte. - Proclamas que és desgraçada, e queres, agora, tornar outra mãe tão desgraçada como tu...

- Outra mãe! - gemeu a pobre mulher.

E logo soltou as duas flores.

- Aí tens teus olhos - disse a Morte. - Pesquei-os no lago, onde brilhavam com grande intensidade. Eu nem sabia que eram os teus. Toma-os de novo. Estão agora mais claros do que antes. Olha, depois, no interior daquele poço fundo, logo ali adiante. Vou dizer-te os nomes das duas flores que quiseste arrancar, e verás todo o futuro delas, toda a sua vida humana, verás o que estavas prestes a destruir e a arruinar.

A mulher olhou o fundo do poço. Era uma ventura ver como uma das vidas se tornava uma bênção para o mundo, ver quanta felicidade e alegria se desdobrava ao seu redor. E ela viu a outra vida, repleta de penas e atribuições, de terror e de miséria.

Uma e outra são resultado da vontade de Deus - disse a Morte.

- Qual delas é a flor da desgraça, e qual a da ventura?

- Não o posso dizer - respondeu a Morte. - Dir-te-ei apenas que uma das duas flores era a de teu próprio filho. Viste o destino de

teu filho, o seu futuro...

Aí a Mãe gritou de susto.

- Qual delas era a do meu filho? Dize-me! Liberta o inocente. Livra meu filho de toda a miséria! Leva-o, será melhor. Leva-o ao reino de Deus! Esquece minhas lágrimas, minhas súplicas, tudo quanto eu disse ou fiz!

- Não te entendo - retrucou a Morte. - Queres teu filho de volta, ou queres que eu o leve para o lugar que não conheces?

A Mãe torceu as mãos, caiu de joelhos.

- Não me ouças! - suplicou a Deus. - Se o que te peço é contra Tua vontade, que é sábia, não me ouças! Não me ouças!

E baixou, contrita, a cabeça.

Então a Morte se afastou, levando o seu filho para a terra desconhecida.

Hans Christian Andersen in *Contos de Andersen*

O Tempo: sua multiplicidade e a literatura

Lilia Silvestre Chaves
Universidade Federal do Pará

« Le temps ce miroir à trois faces
Avec ses volets rabattus
Futur et passé qui s'effacent
J'y vois le présent qui me tue. »
Aragon

POR QUE O TEMPO?

Desdobramento de um primeiro trabalho intitulado “Tempo e História”, o presente estudo revelou-se necessário como tema inerente à disciplina “Literatura e Sociedade” (durante o Curso de Mestrado em Teoria Literária, em 1988), de vez que os fenômenos literatura e sociedade, tal como os concebemos, não só se desenvolvem dentro do tempo como emprestam, ao Tempo, o seu conteúdo.

No « intróito quase musical » de seu livro O tempo na narrativa, o professor Benedito Nunes cita a Montanha Mágica de Thomas Mann. Ao iniciar a série de interrogações a que somos levados quando queremos discorrer sobre a temporalidade, nós também repetimos as palavras do protagonista deste romance, Hans Castorp, quando este, face a face com o tempo, lança a questão:

”Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?”¹

Castorp conclui que o tempo não pode ser narrado mas « é elemento da narrativa », já que esta precisa desenvolver-se sucessivamente no tempo. Dentre as artes, a literatura e a música dão conteúdo ao tempo, e, além de medi-lo e dividi-lo, precisam dele para existir.

O mesmo acontece com a vida: a vida preenche o tempo. Existe entre eles uma relação de mutualidade.

O Homem, que constituiu a sociedade e que criou a literatura, é um “ser que dura”, que se confunde com o próprio tempo. Talvez, por isso mesmo, não tenhamos nenhuma dúvida acerca da existência do tempo. O índice temporal está sempre ligado a todas as nossas expectativas. O tempo parece ser inseparável do conceito do eu. Para Cassirer, a temporalidade faz tanto parte da auto-consciência do homem quanto do estudo do homem e da sociedade:

“A vida orgânica existe apenas na medida em que se desdobra no tempo (...) Não podemos descrever o estado momentâneo de um organismo sem levar em consideração sua história e sem o ligar a um futuro estado em relação ao qual o presente não é mais que um ponto de passagem”²

Não se pode, pois, compreender vida sem tempo. Sendo a vida humana uma das características da história e sendo a história considerada a “ciência dos homens no tempo”³ não se pode compreender história e sociedade sem definir o tempo.

Este trabalho tem dois momentos: no primeiro, *A multiplicidade do Tempo* (fundamentado no livro *O Tempo na narrativa*, de Benedito Nunes), visa dar uma idéia da pluralidade de conceitos que se acham contidos na palavra Tempo e sua relação com a literatura e a sociedade; no segundo, *O Tempo na Literatura* (inspirado no capítulo 6, *L'obscur ennemi*, de *Approches Littéraires, 1/Les thèmes*), mostra o Tempo transformado em tema literário. São diversas interpretações do tempo através dos séculos, eternizadas pelas “vozes” dos diferentes grupos sociais — os poetas (no sentido lato de poesia).

I. A MULTIPLICIDADE DO TEMPO

1. O que é tempo?

“Fantastique ambition de l'homme, fabuleux mystère de la nature, le temps est toujours double: il s'écoule et recommence. Et toujours ambigu: temps multiples des multiples histoires des choses et des hommes; (...) Car les formes du temps s'enchevêtrent en des complexes arabesques, en des interférences raffinées”

Jacques Attali

O tempo existe, mas não é como « um fluido especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados »⁴ e com o qual poderíamos estabelecer uma relação intuitiva cuja compreensão fosse, em si mesma, impossível.

Portanto, as interrogações continuam: o que é o tempo? De onde ele vem?

Segundo Santo Agostinho, o tempo nasceu com o Céu e a Terra.

“No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas.

Deus disse: “Faça-se a luz!” E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou a luz DIA, e as trevas, NOITE. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia.”⁵

E o próprio Santo, em seu questionamento, atrapalhou-se na hora de conceituá-lo:

O que, então, é o tempo? Se ninguém me pergunta eu o sei; se desejo explicá-lo àquele que pergunta, não o sei”⁶

Como já foi dito antes, é a vida que preenche o tempo. São os acontecimentos que se sucedem que lhe dão uma duração. Tanto Sartre como Heidegger concordam em afirmar que

“... a temporalidade não é um ser, mas sim um caráter do que se temporaliza. Só percebemos esta continuidade porque ela é assegurada e por assim dizer, constituída pelo próprio ser que dura, isto é, o homem”⁷

Assim como acontece com o espaço, todos nós sabemos o que é o tempo e na hora de explicá-lo, titubeamos. Quando tentamos ultrapassar aquilo que a nossa experiência nos dá sobre o tempo, confundimo-nos e ficamos perplexos.

A grande dificuldade que sentimos, explica Benedito Nunes, deve-se ao fato de não haver apenas um conceito de tempo. Ao pensarmos em tempo, multiplicamos em nossa mente conceitos diversos: “o tempo é plural em vez de singular”⁸. O que há de comum em todos os aspectos do tempo são as noções de desordem (sucessão, simultaneidade), de “duração” e de “direção”,

“... que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação lingüística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico »

Como elo entre todos esses aspectos, o tempo nos sugere as noções mais abrangentes (e opostas) de mudança e permanência. Benedito Nunes distingue duas “categorias” de tempo, o real e o imaginário. Relativos ao “tempo real”, ele identifica cinco conceitos diferentes de tempo: o tempo físico, o cronológico, o histórico, o lingüístico e o psicológico. O tempo real é representado principalmente, entretanto, pela

“...forma quantitativa, contínua e irreversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo físico com a sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro do tempo cronológico. Neste nível ocorre a singular metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas e assumindo, como causa geral das mudanças o vulto de um ente fugaz e passageiro »¹⁰
[] «que nenhum poder, nem ainda o divino, pode parar »¹¹

O “tempo imaginário” está ligado a este conceito de tempo como mito, como “ente” (eterno para Platão, mutável para o Padre Vieira). A crença nas Idades Míticas, por exemplo, como veremos, funda-se neste tempo imaginário, que teria existido no princípio, ou existirá um dia. Na literatura, o tempo é inseparável do mundo da ficção. Porém o tempo imaginário é paralelo ao tempo real já apresentado por meio da linguagem, dentro da linearidade do discurso.

2. Tempo Cronológico

“Le calendrier, la montre. Traces essentielles de la trajectoire de chaque civilisation et du cours de la vie pour chaque homme.

Parmi toutes les présences du quotidien qu’il faudrait archiver dans les mémoires de nos vies, celle des instruments de mesure du temps est sans doute une des plus riches de sens, et révèlent de façon étrange et complexe non seulement le sens du temps pour chaque société, mais aussi la façon dont l’homme s’inscrit lui-même dans le temps, le pense et l’organise”.

Jacques Attali

Antes de procurarmos um conceito para o tempo, já o conhecemos, sentimos sua existência, medimos a nossa vida diária baseados nele. Uma série de acontecimentos descontínuos não constitui uma duração e, sabemos, não há partes isoladas no tempo. As noções de sucessão, de continuidade, de duração, de intervalo, nos são familiares. Vemos o sol substituir a lua, contemplamos a natureza que se modifica. Conhecemos a idéia de progresso de evolução, de mudança, de decadência. Servimo-nos de instrumentos para medir o tempo e, normalmente, não sentimos necessidade de conceituá-lo. Contamos com a presença do tempo no nosso dia-a-dia — “contamos com o tempo e contamos o tempo”.

As medidas do tempo:

O homem sempre se preocupou em medir o tempo. Existem sistemas de medida do tempo físico (este tempo com o qual estamos em contato através da experiência externa), sistemas relacionados com a organização cósmica, cuja menor unidade é o dia. Medimos o tempo na Astronomia, quando, segundo Benedito Nunes,

“calculamos os 365 dias de duração do ano pela revolução da Terra em torno do Sol, quando calculamos as 24 horas de duração do dia pelo giro da Terra em torno do seu próprio eixo, quando dividimos cada hora em 60 minutos, cada minuto em 60 segundos e quando estimamos o valor de cada segundo em $(1/86\,400)$ do dia solar médio”¹².

Outro sistema mais abstrato de medir o tempo tem como base a hora e deu origem a instrumentos que vão evoluindo desde as clepsidras, ampulhetas, relógios de sol, relógios de torre, pêndulos, a relógios de pulso e até cronômetros. O sistema horário define um tempo que é, ao mesmo tempo, coletivo e individual¹³

Quando medimos o tempo estamos usando padrões chamados

cronométricos. As medidas baseadas nos movimentos dos astros, do tempo cósmico, desde o dia até o ano, ilustram um ciclo. Há uma repetição dos períodos, que, ao serem datados, fundam uma sorte de contagem linear do tempo — a cronologia.

O Calendário:

As sociedades captam o tempo físico ou cósmico, medem-no e o transformam em calendário. Mesmo nas sociedades mais antigas, a origem do calendário é social. Baseados no ritmo cósmico, os calendários iam surgindo, tendo como os dois pontos de referência naturais, a Lua e o Sol e, como célula mínima, o dia. O calendário é um instrumento de caráter científico, cultural e religioso; o tempo, por ele medido, reflete a problemática social de um povo e está submetido aos “ritmos do universo”. Para Le Goff, o calendário universal é uma utopia. Os povos desenvolveram seus próprios sistemas de medir o tempo, delineando histórias particulares de calendários, cada sociedade obedecendo às suas próprias estruturas sociais e políticas, aos seus sistemas econômicos e culturais e aos seus instrumentos científicos e tecnológicos.

Partindo do dia, que com sua dupla face — dia e noite — contém “uma parte de luz e outra de sombra”, passando pela semana¹⁴ (que é conhecida pela maioria dos povos) pelo mês¹⁵ (que deriva da lunação, tempo que separa “duas voltas da lua em conjunção com o sol”), para chegar ao ano¹⁶, unidade fundamental do calendário, baseada no ciclo das estações¹⁷ (proporcionado pela natureza através do aspecto da vegetação e do clima) e no sol, pois o ano é o tempo de “uma revolução da terra à volta do sol”. Para além do ano, o tempo é medido em termos de eras, ciclos, séculos.

Com a necessidade de um início para a contagem do tempo oficial, é a história que introduz no calendário um elemento linear. O ponto fixo é a era: o sistema de datação do tempo a partir de uma era datada como um acontecimento fundador que tinha algo de magia — “o início de uma nova era ...” traz um marco de esperança. A era

Cristã, por exemplo, iniciou-se com o nascimento de Cristo.

Muitos povos introduziram um tempo cíclico dentro do seu tempo linear. Esse tempo é geralmente sagrado, ritual, religioso (como as Olimpíadas para os gregos). O tempo dos ciclos é circular, porém o tempo linear impõe-se ao caracterizar a sucessão dos tempos.

Ainda citando Le Goff, o grande historiador, uma das maiores “conquistas de unidade no calendário superior é o século”. A palavra e o conceito só foram aplicados realmente no século XVIII e a partir de então, o século favoriza a humanidade a dominar “porções cada vez maiores do tempo e da história”¹⁸

Segundo Benveniste, esse tempo público do calendário é o tempo cronológico, ligado ao físico pelos padrões de medida e pela objetividade. É o tempo cronológico que de fato rege nossa vida, fixando datas e pontos de referências a partir de acontecimentos.

3. Tempo Físico

“Tems multiples des multiples histoires des choses et des hommes; mais aussi temps unique dans toutes les sociétés. Partout l’instrument capable de réussir cet enracinement des rites marque le surgiment des plus audacieuses machines et des plus extraordinaires théories d’une époque, et partout il est outil du contrôle social”

Jacques Attali

José Honório Rodrigues cita a obra de C.J. Whitrow, What is time?¹⁹ em que o autor, visando dividir o tempo, demonstra que este, assim como a matéria e a energia, pode ser atomizado em sua estrutura. Tal como o espaço, o tempo atômico teria, como unidade mínima, o chronon, um milhão de milionésimo de segundo (10⁻²⁴ seg.), provando a continuidade virtual do tempo formado de uma seqüência de átomos curtíssimos, idéia revolucionária para a concepção histórica.

O conceito de tempo evoluiu com a própria Física. Do tempo absoluto de Newton ao tempo relativo de Einstein, que, no século XX, baseando-se nos “acontecimentos simultâneos” mostrou que o tempo é relativo a “um sistema de referências. Einstein provou que o tempo é indissociável do espaço, sendo sua grandeza acrescida às três dimensões deste último, constituindo, portanto, a quadrimensuralidade do universo.

Hoje, um físico como Hawking retoma a teoria da relatividade e o problema do tempo. Segundo ele, para “prever” o início do universo há necessidade de leis que sustentem o começo dos tempos e afirma, baseado no que chama de “teoremas da singularidade” e nos efeitos gravitacionais do *quantum*, que a “teoria clássica já não é mais uma boa descrição do universo”. Porém, a “mecânica quântica” torna necessária a introdução da noção de “tempo imaginário” que é um conceito matemático, ou seja, “para os objetivos de cálculos, devemos medir o tempo através de números imaginários em vez de números reais”²¹. Como consequência, quanto ao espaço-tempo, dá-se o desaparecimento absoluto da distinção entre espaço e tempo. Na teoria quântica, o espaço-tempo seria como a superfície da Terra acrescida de mais duas dimensões: não teria limites.”O universo conter-se-ia por inteiro (...). Não seria criado nem destruído. Apenas SERIA”²². A noção de tempo imaginário não se distingue do conceito de direções no espaço. Hawking diz que existem pelo menos três setas de tempo:

“uma seta do tempo termodinâmica, a direção do tempo em que a desordem aumenta; uma seta do tempo psicológica, que é a direção em que sentimos o tempo passar, a direção em que nos lembramos do passado e não do futuro e a seta cosmológica do tempo que é a direção em que o universo se expande mais do que se contrai”²³.

Hawking conclui que “o tempo imaginário é, na verdade, o tempo real e que o chamado tempo real é apenas uma invenção de nossa

imaginação...”²⁴

O matemático Jacob Bronowski chama a atenção para o fato de que grande parte da Física dos últimos tempos “é a reconstrução de um conceito mais delicado e mais emocionante de espaço”. Segundo ele, a mecânica dos quanta, como tudo que é novo, tem provocado escândalo, assim como Swift o fez em sua época com as Viagens de Gulliver²⁵.

4. Tempo Psíquico

“Aujourd’hui, dans la crise majeure où nous sommes, un choix surgit entre deux formes d’usage du temps. Dans l’une, l’homme est utilisé par le temps; il devient une machine codée, programmée parmi d’autres machines; l’angoisse s’empare de lui s’il échappe un bref instant aux calendriers électroniques qu’on lui prépare. Dans l’autre, l’homme invente le temps, il transforme chaque machine en instrument de création d’un temps personnel, où il peut rythmer sa propre vie”

Jacques Attali

Quando pensamos o tempo relacionado à nossa experiência interior, chegamos à noção de Bergson, “noção de tempo especificada como um dado imediato de nossa experiência”. Esse tempo também nos é familiar. É o “temps humain”, privado, subjetivo que se opõe à objetividade do tempo físico — é o tempo psicológico, tempo de duração interior ou tempo vivido. Uma de suas características é que, na maioria das vezes, encontra-se em discordância com o tempo da natureza. Feito de imprecisão, imensurável, o tempo interior é « elástico » e subjetivo:

“O tempo que é nosso para usar a cada dia é elástico: as paixões que sentimos o dilatam, as que inspiramos o contraem e o hábito o preenche”²⁶

O tempo psicológico “compõe-se de momentos imprecisos que se aproximam ou tendem a fundir-se « ao sabor da memória. ou da imaginação ».

“O Tempo enquanto experimentado mostra a qualidade da relatividade subjetiva ou é caracterizado por uma espécie de irregularidade, não-uniformidade ou distribuição desigual na medida pessoal do tempo”²⁷.

É esse tempo psíquico que predomina na obra literária da atualidade.

Thomas Mann, por exemplo, denuncia as formas temporais como relativas e subjetivas:

“Sim, quando se vigia o tempo, ele passa tão lentamente...”²⁸

“O tempo não tem nenhuma ‘realidade’. Quando ele lhe parece longo, ele é longo, e quando ele lhe parece curto, é curto, mas de que comprimento ou de que brevidade, é o que ninguém sabe”²⁹.

5. Tempo Histórico.

“Chaque société a son temps propre et son histoire; chacune s’inscrit dans une théorie de l’Histoire et s’organise autour d’une maîtrise du calendrier; toute culture se construit autour d’un sens du temps; tout travail de l’homme est pensé comme un temps cristallisé, comme une accélération de celui de la nature. »

Jacques Attali

Benveniste em *Le langage et l'expérience humaine* distinguiu o tempo cronológico do físico e do psíquico. O tempo cronológico obedecendo, como já se viu, a um calendário e regulando nossa existência, é contínuo mas não tem um único sentido. Segundo Benveniste, tomando o presente como ponto de partida, podemos ir tanto na direção do passado como na do futuro. O tempo cronológico permite a intromissão de outras “expressões temporais específicas e autônomas da cultura, que lhe interrompem periodicamente a vigência geral”³⁰, o tempo histórico, o político e o litúrgico.

O tempo histórico, (que é de « teor cultural »), que se « engrena ao cronológico », mas não se confunde com ele, representa, para Benedito Nunes, a “duração das formas históricas de vida”, e pode ser cortado em intervalos curtos (guerras, migrações, movimentos políticos e religiosos) e longos que refletem lentos processos (como do “desenvolvimento do feudalismo ou o advento do Capitalismo”³¹). Como é um tempo coletivo e cultural, depende da duração dos acontecimentos, tem ritmo variável, baseado na oposição mudança/continuidade, inerente a cada período histórico, da lentidão medieval à alucinante velocidade dos nossos dias, e suas direções variam de acordo com cada cultura, ora considerado como um tempo linear, através da idéia de progresso (influência da religião cristã) ora como um “percurso cíclico” que se repete, como a teoria dos “corsi e ricorsi” de Vico, que, retomando o conceito grego, estuda a formação, o desenvolvimento e a decadência das nações através de três fases sucessivas: a idade dos deuses, a dos heróis e a dos homens, uma concepção cíclica da história.

6. Tempo Político

“A chaque carrefour de l'histoire du pouvoir change la mesure du temps, signal annonciateur.

Avoir du pouvoir c'est contrôler le temps des autres et le sien propre, le temps du présent et celui de l'avenir, le temps passé et celui des mythes”.

Jacques Attali

Uma das ramificações do tempo histórico é o tempo político que é cíclico em sua natureza (os eventos cívicos repetindo-se a cada ano, mudando de acordo com os “donos de poder”) e linear, na sua significação histórica.

Através da medida, o homem tentou conquistar o tempo. O calendário sempre representou uma forma de poder. Em todas as épocas, os detentores do poder foram “senhores do calendário”: reis, imperadores, governantes de uma maneira geral, revolucionários e padres.

Desde as Cosmogonias, os deuses criadores do universo são também os criadores do calendário. Na Bíblia, temos:

“E disse Deus: que haja luzes no firmamento do céu para distinguir o dia da noite e que sejam sinais para as estações, para o dias e para os anos”³².

Se a instituição e a reforma dos calendários era obra dos astrônomos, elas sempre foram de iniciativa do poder político.

Em 46 a. C., Júlio César reforma o calendário e torna-se ditador, de um poder quase absoluto. Na Europa do século XVIII, “noutro contexto e noutro nível”, os déspotas esclarecidos compreenderam muito bem que o calendário se situava na esfera do poder.

No entanto, foram sobretudo os religiosos que tentaram obter o controle do calendário, dando-lhe um caráter sagrado. E tal era o poder da Igreja Católica Romana que, após 1585, com a mudança do calendário pelo Papa Gregório XIII, criando o “calendário gregoriano”, este passa a ter apenas datas das festas cristãs. Depois, com a laicização do tempo, os dois calendários se tornaram independentes: o corrente cívico e o litúrgico.

7. Tempo Litúrgico

“Toujours ambigu, il est à la fois source de mort et de vie. Partout l’homme craint que le soleil ne se lève pas, que le monde ne vienne à se figer. En même temps, il espère qu’une telle ruine advienne et régénère l’univers, il souhaite le retour au point de départ d’un cycle, à l’image de l’éternel mouvement des astres et de la vie, de la lumière et de l’ombre. (...) Le temps, avec sa mesure, constitue une dimension incontournable des codes et des rites.”

Jacques Attali

Outra vertente ligada ao tempo cronológico é o tempo litúrgico, tempo das celebrações religiosas de cada povo segundo o seu calendário próprio. Desdobra-se em dois tempos: é cíclico quanto à repetição das festas que “reatualizam” os acontecimentos que as originaram e é linear quanto à direção que foi estabelecida pelo Cristianismo.

O Cristianismo e o Tempo

O Cristianismo é visto como uma rutura na mentalidade temporal histórica, estabelecendo três momentos fixos — a Criação, início absoluto da história, a Encarnação, início da história cristã e da história da salvação e o Juízo final, fim da história —, e substituindo as concepções antigas de um tempo circular pela noção de um tempo linear com um sentido. Esse sentido baseia-se na idéia do “fim do mundo”, do “apocalipse”. Santo Agostinho, inspirado na idéia das duas cidades, a celeste e a terrestre, tentou mostrar a ambivalência do tempo “presente tanto no caos aparente da história humana (...) como no fluxo escatológico da história divina”³³. Entretanto, não se deve reduzir o Cristianismo a um só tempo linear, pois o tempo litúrgico é um tempo circular e obedece a um calendário particular. O Cristianismo

combinou pelo menos três tempos: o tempo circular da liturgia, que é ligado às estações; o tempo cronológico linear, comum, medido pelo relógio e pelo calendário social; e o tempo linear teleológico, o tempo escatológico, que não conduz necessariamente a uma valorização da história, pois a salvação tanto pode se realizar fora dela, como através dela.

Como marco na evolução da mentalidade histórica, o Cristianismo trouxe novos e importantes elementos, como o caráter fortuito da vida humana, ou a roda de fortuna, outro elemento circular na concepção de vida, e que esteve muito em voga na Idade Média.

Idades Míticas

O estudo das Idades Míticas é uma abordagem peculiar, mas privilegiada das concepções do tempo, da história e das sociedades ideais. As idades Míticas são “imaginárias”, no passado ou no futuro, épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas. Ou a época primitiva é imaginada como uma Idade do Ouro, ou a idade feliz está situada no fim dos tempos (ou na eternidade, ou como a última época antes dos fins dos tempos).

“O mundo deve ser anualmente renovado e essa renovação se produz obedecendo a um modelo — a cosmogonia ou um mito de origem, que desempenha o papel de um mito cosmogônico (...) Ora no fim de um ciclo e no início do ciclo seguinte realiza-se uma série de rituais que visam a renovação do Mundo”³⁴.

Há religiões que acreditam no “eterno retorno”, tomando o tempo como uma sucessão de ciclos, enquanto outras crêem numa concepção linear do tempo. Essas teorias de ciclos e de idades, originaram, através de símbolos, calendários “míticos e datas proféticas cujo uso, com fins políticos e ideológicos, desempenhou, por vezes, um papel importante na história”³⁵. Essas Idades Míticas são descritas

nos mitos, em textos religiosos e filosóficos e em textos literários que nos transmitiram mitos.

8. Tempo Lingüístico

“Dans la plupart des langues, un même vocable désigne le temps des hommes, celui des étoiles, des calendriers, des horloges, celui des paysages terrestres, des civilisations et des sociétés, des musiques et des danses. Très souvent même, les langues indiquent une équivalence culturelle entre le temps et l’espace, et un même mot designe le temps qu’il fait et le temps de faire, celui du soleil et celui des moissons”

Jacques Attali

No começo era uma palavra única: chrónos. Tanto para o Tempo (com maiúscula) quanto para certas formas verbais, que Aristóteles definia como ‘palavras que traziam uma determinação sobre o eixo do tempo’. Em latim, Tempus era, não só o Tempo como fenômeno extra-lingüístico, como também um conjunto de formas lingüísticas. Atualmente, grande parte das línguas seguem o mesmo modelo para designar os tempos: em português, tempo; em espanhol, tiempo; em francês, temps; em italiano, tempo. Em alemão e em inglês há distinção: Zeit X Tempus e time X tense.

Por extensão, as palavras presente, passado e futuro, usadas para o tempo cronológico, são empregadas para nomear diretamente certas formas do tempo verbal; outras formas são relacionadas indiretamente: latim Perfectum (perfeito), no português Preterito (que passou); no francês Plus-que-parfait (literalmente “mais do que acabado”); no alemão Exakt-Futur (« futuro que foi levado ao seu fim »); etc..

Weinrich, em seu livro Tempus (que, segundo Benedito Nunes é um “ensaio polêmico”), depois de um interessante estudo que inicia dentro do esquema exposto acima, parte da lingüística textual para

chegar ao tempo da linguagem literária.

Segundo ele, como não se pode limitar o campo da teoria dos tempos às frases, o questionamento deve partir dos textos, pois é através destes que as formas temporais vêm ao nosso encontro. A lingüística textual (mais precisamente, a semântica textual) parte de uma constatação fundamental: “um texto é uma sucessão significativa de signos lingüísticos entre duas ruturas manifestas de comunicação”³⁶. Como exemplo de rutura na comunicação escrita, ele cita as ‘capas do livro’ e também “estes cortes deliberadamente introduzidos e que, num sentido quase metalingüístico, fazem ruturas manifestas na comunicação”³⁷ (O limite inferior é de dois monemas e não há limite superior).

Como um texto não é um puro alinhamento de signos, é a partir da rede de suas determinações mútuas que ele pode constituir-se. O efeito de um signo num texto não é outro senão esta capacidade de determinar outros signos que o rodeiam.

A teoria de Weinrich desenvolve-se em torno do tempo nos textos e desemboca na divisão dos tempos em dois grupos, os tempos “comentativos” e os tempos “narrativos”, respectivamente tempos do “mundo comentado” e do “mundo narrado”.

Segundo Émile Benveniste, há dois sistemas onde distribuem-se os verbos franceses e que manifestam dois planos de enunciação diferentes: o da história e o do discurso. A enunciação histórica é, para ele, reservada à língua escrita e caracteriza a narrativa dos acontecimentos passados. “A intenção histórica constitui uma das grandes funções da língua: ela aí imprime sua temporalidade específica”³⁸. Benveniste define a narrativa histórica como “o modo de enunciação que exclui toda forma lingüística ‘autobiográfica’”. O historiador não dirá nunca eu nem tu nem aqui nem agora. (...) não se constatarão, pois, na narrativa histórica senão formas de terceira pessoa”³⁹.

Por discurso, ele entende “toda enunciação que supõe um locutor e um auditor e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de algum modo”⁴⁰. O discurso é tanto oral quanto escrito.

A enunciação histórica, apresentaria, baseada no pretérito perfeito (o “aoriste”) e nos tempos afins, “um certo momento do tempo, sem

nenhuma intervenção do locutor na narrativa”⁴¹ e a enunciação discursiva empregaria todas as formas de tempos verbais (excluindo o pretérito perfeito), com base em pronomes pessoais.

Em outra obra, Benveniste diferenciou os vários aspectos do tempo: o tempo físico, “divisível à vontade”, o tempo cronológico ou “tempo dos acontecimentos” que socializado é o tempo do calendário e o tempo lingüístico, tempo do narrador:

“O único tempo inerente à língua é o presente axial do discurso e tal presente é implícito. Isto determina outras duas referências temporais, que estão necessariamente explicitadas num significante e fazem aparecer o presente à sua volta como uma linha de separação entre o que já não é presente e o que irá sê-lo. Estas duas referências não são próprias do tempo, mas de pontos de vista sobre ele, sendo projetadas para trás ou para frente a partir do momento presente”⁴²

“O que o tempo lingüístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra (...) e tem seu centro no presente da instância da palavra”⁴³

O tempo lingüístico revela a condição intersubjetiva da comunicação lingüística.

II. O TEMPO E A LITERATURA.

“Même s’il n’y a là peut-être qu’une angoisse banale devant la fragilité de toute chose et une ambition de transformer, par une oeuvre, la vie en éternité absolue; même si, devenu objet-livre, toute oeuvre est à son tour, comme la vie, menacé par l’oubli et l’impuissance”.

Jacques Attali

A. O TEMPO NA FICÇÃO

1. A Ficção e os Tempos Verbais

A enunciação narrativa tem a propriedade de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do enunciado das coisas contadas. Daí resulta que o tempo desdobra-se em “tempo do ato de contar” e “tempo das coisas contadas” — duas modalidades temporais, cujas diferenças apresentam aspectos não cronométricos, mas sim uma dimensão reflexiva original. Partindo do princípio de que, na narrativa, o ato que preside a criação de uma intriga é um “ato de julgamento”, pois o ato de contar já traz em si mesmo uma reflexão sobre os acontecimentos contados ou narrados, pode-se dizer que a narrativa de ficção traz em si a capacidade de “se distanciar de sua própria produção” e assim de desdobrar-se em enunciação e enunciado⁴⁴. É a partir deste desdobramento que os traços fictícios do tempo narrativo, ligados à problemática dos tempos verbais, tornam-se de extraordinária importância, tendo sido objeto de estudo de três autores de relevante contribuição para o estudo do tempo na ficção:

Käte Hamburger distingue a forma gramatical do tempo do verbo (principalmente dos tempos passados) de sua significação temporal, sob o regime da ficção. Ela insiste fundamentalmente no corte que a ficção literária introduz na invenção dos personagens que são, segundo ela, o “eu-origem” fictício dos pensamentos, sentimentos e ações da história contada”⁴⁵.

Käte Hamburger é contra a interpretação gramatical usual de que, se a ficção narra no pretérito, isso implica de acordo com o sistema gramatical — situar a ação no passado. Para ela, o pretérito não indica passado, mas sim “um desligamento da ficção com o real”⁴⁶, ocasionando uma ausência de temporalidade na ficção, um presente (no sentido de um tempo simultâneo à ação contada — mas um presente sem nenhuma relação com o presente real da asserção) e uma perda da função gramatical do passado.

Retomando a teoria de Weinrich esboçada há pouco, podemos dizer que ele dissocia a organização dos tempos verbais do tempo vivido e das categorias “presente, passado e futuro”, termos que, por extensão, a língua aproveitou para nomear as formas temporais. Segundo ele, os tempos verbais “situam o leitor ou o ouvinte no processo comunicativo da linguagem”⁴⁷, concluindo que o texto literário tem uma temporalidade própria, relacionada ao tempo da ação. Ele parte, como vimos, da distinção entre comentar e contar, em que o comentário é uma “atitude de locução caracterizada pela “tensão ou engajamento” (os interlocutores encontram-se envolvidos) e a narração é uma “atitude de locução caracterizada pelo “relaxamento ou distanciamento” (os interlocutores não estão implicados, não entram em cena). O “mundo comentado” é representado pelo “diálogo dramático, o memorando político, o editorial, o testamento, o relato científico, o tratado jurídico e todas as formas de discurso ritual codificado e performativo”⁴⁸ e o “mundo contado ou narrado” pelo “conto, a lenda, a novela, o romance, a narração histórica”⁴⁹.

Esse “mundo contado” tem como exemplo mais marcante o conto maravilhoso: arranca-nos da vida cotidiana, introduz-nos no imaginário, através de uma forma codificada — “Era uma vez...”⁵⁰.

O pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito, segundo Weinrich, indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando — que há uma “locução narrativa” —, enquanto que o presente, o passado composto e o futuro implicam uma situação de “locução discursiva”, de comentário. Essas duas situações se interpenetram. Assim, o pretérito não tem compromisso com o passado — ele apenas indica que há narração, pois com o uso do tempo passado o escritor configura tanto o presente como o futuro.

Para Benedito Nunes, “as situações de locução, o ‘narrar’ e o ‘comentar’, têm maior flexibilidade do que os conceitos correspondentes de ‘enunciação histórica’ e ‘enunciação discursiva’ (no sentido restrito da palavra discurso), distinguidos por Émile Benveniste (já referido por nós no tópico referente ao tempo lingüístico).

Paul Ricoeur vai mais além em sua teoria sobre o tempo na ficção, quando parte para uma tripartição do esquema anterior. Segundo ele, o esquema tem três níveis: a enunciação (tempo do narrar), o enunciado (tempo narrado) e o mundo do texto (“experiência fictícia do tempo projetada pela conjunção/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado”⁵¹).

2. Tempo Real e Tempo Imaginário

Contar histórias é um comportamento humano característico — Butor fala-nos de “ce récit fondamental dans lequel baigne notre vie entière” —, em face do mundo a mais peculiar atitude do homem é “contar”. “Existe entre a atividade de contar uma história e o caráter puramente temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”⁵².

Ao ser articulado num modo narrativo o tempo se torna tempo humano.

Na literatura o tempo é duplo: é imaginário — já que se encontra no “reino do como se” —, e é real — a linguagem que apresenta os acontecimentos desenrola-se no tempo, fora da obra.

A narrativa, para Benedito Nunes, tem três planos: o do conteúdo, que é a história, o da forma de expressão, que é o do discurso e o da narração como ato de narrar. O tempo da história, imaginário, depende do tempo real (do discurso) que obriga a sucessão dos acontecimentos, narrados através da linguagem, obedecendo a seqüências narrativas, linhas, páginas e capítulos. Como o intermediário é a linguagem, pode haver certa descontinuidade, intervalos, onde a narração é suspensa para dar lugar à descrição. Aqui, o presente não é mais o “privilegiado”, a ordem temporal se altera, por vezes justapõem-se presente, passado e futuro “num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno”⁵³. O tempo, na história, é pluridimensional porque ora acelera ora retarda a sucessão temporal. Em A Montanha Mágica de Thomas Mann, todos esses aspectos de dupla temporalidade da ficção são

abordados. A discordância entre o tempo real e o tempo imaginário, por exemplo, é bem nítida: no início do romance, o tempo da narração (do “*récit*”, “*Erzählzeit*”) — aquele que se emprega narrando ou lendo o texto — estende-se enormemente em relação ao tempo narrado (“*raconté*”, “*erzählte Zeit*”) — a duração dos acontecimentos: 68 páginas de texto para o primeiro dia no sanatório, enquanto que no fim do romance há uma redução crescente. Juntamente com o “ponto de vistas”, a “apresentação” e a “voz”, o tempo na narrativa pertence às características do discurso e deriva da relação entre o tempo de narrar e o tempo narrado estudado acima. Entre outros recursos do tempo na narração literária que refletem anacronias, podemos citar a retrospectiva, a prospecção “formas de discordância entre as duas ordens temporais”⁵⁴, recursos de retardamento, “*retour en arrière*”, antecipação, coincidência entre tempo real e tempo imaginário, etc..

3. Evolução do Tempo na Ficção

O que se tem de mais antigo em teoria literária sobre o tempo é a *Poética* de Aristóteles, onde há referência ao tempo, no que diz respeito à diferença entre a extensão da epopéia (ilimitada) e a da tragédia (dura o tempo de uma revolução solar). E, no entanto, são as marcas temporais que aproximam o gênero épico do dramático — ambos tratam de acontecimentos, ambos são objetivos e o tempo vem ligado à “fluidez da corrente da ação” decorrente da linguagem. Já a lírica é subjetiva, os acontecimentos são intimamente ligados à vivência do Eu, possui tonalidade afetiva e o ritmo que “incorpora as vivências...” A lírica é imediata, nela, o não-distanciamento leva ao tempo presente de um “momento eterno”. Mas, apesar disto, o poema não deixa de trazer marcas temporais: o ritmo ou cadência, a “tonalidade afetiva” (“oposição entre o transitório e o permanente”) e os temas que evocam o tempo de maneira direta.

“Nos poemas, a vida civilizada associa-se frequentemente com o ciclo orgânico de crescimento, maturidade, declínio, morte e renascimento em outra forma individual. Enquadram-se aqui os temas de uma idade de ouro ou heróica no passado, de um milênio no futuro, da roda da fortuna nos assuntos sociais, das meditações sobre ruínas, da nostalgia por uma perda simplicidade pastoral, da lástima ou exultação pela queda de um império”⁵⁵.

O tempo, a intriga, concebidos por Aristóteles, basearam-se em “gêneros” reconhecidos na época e que foram estudados pelo filósofo: o drama (comédia e tragédia) e a epopéia. Os “doutos” do Classicismo francês interpretaram a *Poética* e criaram regras limitadas e constrangedoras (a “regra das três unidades, a obrigação de começar “*in medias res*” para depois voltar atrás e explicar a situação presente, entre outras). Estas regras provocavam uma leitura fácil, disposta simetricamente entre um ponto culminante da ação, obedecendo a uma ligação causal fácil de identificar entre o nó e o desfecho. A literatura moderna, como a cultura moderna em geral se tornou especialmente consciente do tempo e escolheu os estados interiores da consciência humana como chave para tornar esses aspectos do tempo explícitos e articulados. A sucessão temporal é excluída. Há a fusão da tripartição presente, passado e futuro, pois a vivência subjetiva do tempo é relativa e não se identifica com o tempo dos relógios. O Homem não vive apenas no tempo, mas é tempo “... *nous avons dit que nous nous écoulions dans le temps. Il est plus véritable que le temps s'écoule en nous*” 56. Com o romance moderno, há um “desmascaramento do espaço, do tempo, da causalidade e do próprio ser humano”⁵⁷. O princípio da causalidade obedecido pelo tempo real não pode ser obedecido pela nossa memória que não possui ordem, fundindo os momentos que já se passaram, com os atuais e com os que poderão vir. Os sentimentos, o sonho e a imaginação confundem e distorcem as lembranças. Há uma “interpenetração dinâmica”(o termo é de Bergson)

dos eventos da memória, criando uma ordem “peculiar da vida inteira”, que, se comparada com uma seqüência temporal objetiva, é considerada desordenada. “Essa ordem — ou desordem — característica do tempo nas vidas humanas tornou-se o ponto central na análise literária do tempo”⁵⁸.

Segundo Kundera, hoje, o romancista, presa do que ele chama de “paradoxos terminais”, não pode mais limitar-se ao tempo proustiano da memória pessoal, mas deve

“...alargá-lo ao enigma do tempo coletivo, do tempo da Europa que se volta para olhar seu passado como um velho que arrebatava com um só olhar sua própria vida que quase esvaiu”⁵⁹.

Assim, o tempo do romance rompe com o tempo real, e esta é a própria lei da ficção. O tempo da ficção está desarticulado, invertido, “telescopiado”, reduplicado, não há mais o tempo familiar dos romances tradicionais, e sim as medidas temporais próprias da ficção contemporânea, criando no leitor expectativas novas, infinitamente mais sutis que as relacionadas à sucessão temporal retilínea.

“De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele estático ou imaginário, será jamais extirpado”⁶⁰.

B. O TEMPO COMO TEMA

“Autant de poètes - voire de poèmes -
autant de ‘vécus’ temporels”

Paul Ricoeur

« Prisioneiro de sua ‘humana condição’ o homem, ao longo da história sempre ambicionou dela evadir-se, no entanto, isto significava libertar-se ‘das condições do tempo e do espaço’ »⁶¹

É o que se pergunta Guítton em seu livro *Justification du Temps*:

“Se o tempo é como a forma da existência sensível e mesmo da vida espiritual, a eternidade é a forma do pensamento. Não haverá em todo exercício da inteligência um esforço para suspender e mesmo para suprimir o tempo?”⁶²

Logicamente, pois, ‘as relações entre o homem e o tempo traduziram-se sempre em termos de hostilidade ou de conflito’, é preciso “vencer” o tempo, “dominá-lo”. No soneto *L'ennemi*, Baudelaire deplora a fuga do tempo e seus efeitos (destruição da vida humana e da criação poética). O poeta evoca o passado de sua vida, o presente (“voilà que”) e o futuro (e a esperança de poder ainda criar. O inimigo é conhecido, o tempo destruidor e “vampiro”).

L'ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits
vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des
tombeaux

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
 Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
 Le mystique aliment que ferait leur vigueur?

—Ô douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie
 Et l'obscur ennemi qui nous ronge le coeur
 Du sang que nous perdons croît et se fortifie!⁶³

Medir o tempo foi a primeira preocupação do homem e também sua primeira desilusão, pois « reduzir a duração à sombra projetada sobre um quadrante, a alguns algarismos em um relógio ou algumas datas sobre um efeméride é tornar relativo o absoluto e, sobretudo, medir seus próprios limites face ao infinito »⁶⁴. Guillién o sentiu:

El tiempo? No se ve. La hora?
 Se mide apenas, corre mucho.⁶⁵
 El arbol, enfrente, se dora.

E Eugênio de Castro também o ilustra, melancolicamente:

Murmúrio de água na clepsidra gotejando
 Lentas gotas de som no relógio da torre
 Fio de areia na ampulheta vigilante
 Leve sombra azulando a pedra de um quadrante
 Assim se escoa a hora
 Assim se vive e morre
 Homem, que fazes tu?
 Para que tanta ira, tão doidas ambições
 tanto ódio e tanta ameaça?
 Procuremos somente beleza
 Que a vida é um punhado infantil de
 areia ressequida
 Um som de água ou de bronze
 E uma sombra que passa...⁶⁶

O homem mal chega a situar seu 'desconforto' em relação ao momento-agora, diante da impossibilidade de « aprisionar algo que não o pode ser ». A primeira parte de *Pensées* desenvolve uma única idéia através de argumentos bem diversificados: a miséria do homem diante da imensidão do universo. Essa miséria confrontada com o tempo, que é infinito, tem, para Pascal, um fim pessimista.

“Nous ne nous tenons jamais au temps présent. Nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir, comme pour hâter son cours; ou nous rappelons le passé, pour l'arrêter comme trop prompt: si imprudentes que nous errons dans les temps qui ne sont pas nôtres, et ne pensons point au seul qui nous appartient; et si vains, que nous songeons à ceux qui ne sont rien, et échappons sans réflexion le seul qui subsiste. C'est que le présent, d'ordinaire, nous blesse. Nous le cachons à notre vue, parce qu'il nous afflige; et s'il nous est agréable, nous regrettons de le voir échapper. Nous tâchons de le soutenir par l'avenir, et pensons à disposer les choses qui ne sont pas en notre puissance, pour un temps où nous n'avons aucune assurance d'arriver.

Que chacun examine ses pensées, il les trouvera toutes occupées au passé et à l'avenir. Nous ne pensons presque point au présent; et, si nous y pensons, ce n'est que pour en prendre la lumière, pour disposer de l'avenir. Le présent n'est jamais notre fin: le passé et le présent sont nos moyens; le seul avenir est notre fin. Ainsi nous ne vivons jamais, mais nous espérons de vivre; et, nous disposant toujours à être heureux il est inévitable que nous ne le soyons jamais⁶⁷.

Segundo Guitton, todo presente se decompõe em duas partes que têm como características o fato de não estarem presentes:

“La première est faite de ce qui vient d’être et qui passe. Le second élément du présent, celui qui est le principal et qui lui donne son mouvement et sa forme, c’est un élan de notre être vers un point virtuel posé par le désir ou par le vouloir et d’où l’action procède: c’est une invention de ce qui sera, et en même temps c’est une attente passive de ce qui va paraître. De ces deux modes du présent l’âme fera des lieux”⁶⁸

O desmoramento ante o fluir inexorável do tempo, os poetas cantaram-no através dos séculos, possuídos pela nostalgia diante das incontáveis metamorfoses que o tempo provoca na integridade do universo — e pela idéia de perda que ele nos dá:

1. Mudança de uma paisagem que não têm memória (como se depreende desses versos extraídos do poema, de 168 versos, de Victor Hugo, *Tristesse d’Olympio*):

O Douleur! J’ai voulu, moi dont l’âme este
troublée,
Savoir si l’urne encor conservait la liqueur,
Et voir ce qu’avait fait cette heureuse vallée
De tout ce ve que j’avais laissé là de mon coeur!

Que peu de temps suffit pour changer toutes
choses!
Nature ao front serein, comme vous oubliez!
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
Les fils mystérieux où nos coeurs sont liés!

(...)

N’existions-nous dons plus? Avons-nous eu notre

heure?
Rien ne la rendra-t-il à nos cris superflus?
L’air joue avec la branche au moment où je pleure
Ma maison me regarde et ne me connaît plus.

D’autres vont maintenant passer où nous
passâmes.
Nous y sommes venus, d’autres vont y venir;
Et le songe qu’avaient ébauché nos deux âmes,
Ils le continueront sans pouvoir le finir!

Car personne ici-bas ne termine et n’achève;
Les pires des humains sont comme les meilleurs.
Nous nous réveillons tous au même endroit du
rêve
Tout commence en ce monde et tout finit ailleurs.

(...)

Oh! dites-moi, ravins, frais ruisseaux, treilles
mûres
Rameaux chargés de nids, grottes, fôrets,
buissons,
Est-ce que vous ferez pour d’autres vos
murmures?
Est-ce que vous direz à d’autres vos chansons?

(...)

Dieu nous prête un moment les prés et les
fontaines,
Les grands bois frissonnants, les rocs, profonds et
sourds,
Et les cieus azurés et les lacs et les plaines,
Pour y mettre nos coeurs, nos rêves, nos amours;
Puis il nous le retire. Il souffle notre flamme;
Il plonge dans la nuit l’autre ou nous rayonnons;
Et dit à la valée, où s’imprima notre âme,

D'effacer notre trace et d'oublier nos noms.

Eh bien! oubliez-nous, maison, jardin, ombrages!

Herbe, use notre seuil! ronce, cache nos pas!

Chantez, oiseaux! ruisseaux, coulez! croissez,

[feuillages!

Ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas.⁶⁹

Obs. Olympio (o "outro" lírico de Victor Hugo) reencontra os recantos onde aconteceram os primeiros momentos da paixão do poeta e da atriz Juliette Drouet, e deixa jorrar a sua tristeza... É um poema da lembrança, tema romântico por excelência (lembramos do *Le lac* lamartiniano). Uma peregrinação provoca a lembrança e a imaginação contra a infiel natureza que esquece e que muda com o tempo.

2. Desmoronamento das sociedades brilhantes de outrora:

Os trinta e três sonetos que compõem *Les Antiquités de Rome* inauguram uma nova mentalidade lírica: a poética das ruínas, Du Belay evoca o esplendor passado e medita nostalgicamente sobre o tempo devassador:

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme

Vois quel orgueil, quelle ruine, et comme
Celle qui mit le monde sous ses lois,
Pour dompter tout, se dompta quelquefois,
Et devient proie au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument
Et Rome Rome a vaincu seulement
Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. Ô mondaine inconstance!
Ce qui est ferme est par le temps détruit,
Et ce qui fuit au temps fait résistance.⁷⁰

3. O 'emurcheçar' de uma natureza que nos reenvia, como um espelho, a imagem de nosso próprio envelhecimento:

« Em todas as épocas os poetas e escritores foram sensíveis a esta nuance do tema do tempo. No século XVI, a tradição italiana exigia que o poeta consagrasse coletâneas de sonetos de amor às damas reais ou imaginárias »⁷¹ e Ronsard não é uma exceção: em sua obra dedica inúmeros poemas ao amor e à temporalidade, influenciado pela crescente tragicidade na visão da vida relacionada com a morte e conseqüente desejo de fruir a vida presente:

Je vous envoie un bouquet de ma main
Que j'ai ourdi(1) de ces fleurs épanies(2):
Qui ne les eût à ce vèpre(3) cueillies,
Flaques(4) à terre elles cherroient(5) demain.

Cela vous soit un exemple certain
Que vos beautés, bien qu'elles soient fleuries,
En peu de temps cherront(5) toutes flétries,
Et périront, comme ces fleurs, soudain.

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma Dame;
Las! le temps non, mais nous nous en allons,
Et têt seront étendus sous la lame:(6)

Et des amours desquelles nous parlons,

Quand serons morts n'en sera plus nouvelle: (7)
 Pour ce(8) aimez moi, cependant(9) qu'êtes belle
 72

-
1. ourdi : tressé, arrangé
 2. épanies : épanouies
 3. vêpre : soir (latin vesper)
 4. flaques : flétries
 5. cherroient: du verbe choir (tomber)
 cherront: tomberont.
 6. lame : dale du tombeau
 7. nouvelles : mention
 8. ce: c'est pourquoi; le "e" est élidé
 9. cependant : pendant que
-

La Fontaine ilustra uma moral idêntica em sua fábula *La fille*, onde uma jovem, um tanto orgulhosa, desdenha tantos pretendentes pretextando mínimos detalhes (um não tinha delicadeza de maneiras, outro possuía nariz mal feito) que, com o passar do tempo...

(...) L'âge la fit déchoir; adieu tous les amants.
 Un an se passe, et deux, avec inquiétude.
 Le chagrin vient ensuite: elle sent chaque jour
 Déloger quelques ris, quelques jeux, puis l'amour;
 Puis ses traits choquer et déplaire;
 Puis cent sortes de fards. Ses soins ne purent faire
 Qu'elle échappât au temps, cet insigne larron.
 Les ruines d'une maison
 Se peuvent réparer: que n'est cet avantage
 Pour les ruines du visage!
 Sa préciosité changea lors de langage.
 Son miroir lui disait: "Prenez vit un mari"
 Je ne sais quel désir le lui disait aussi:

Le désir peut loger chez une précieuse.
 Celle-ci fit un choix qu'on n'aurait jamais cru,
 Se trouvant à la fin tout aise⁷³ et tout heureuse
 De rencontrer un malotru

No nosso século, Queneau, autor de contos absurdos e de ensaios onde a "linguagem tenta se libertar das normas acadêmicas", também aborda esse tema do "tempo inexorável" utilizando abreviações fonéticas, gíria e neologismos:

Si tu t'imagines
 fillette fillette
 si tu t'imagines
 xa va xa va xa
 va durer toujours
 Ia saison des za
 saison des amours
 ce que tu te goures
 fillette fillette
 ce que tu te goures
 Si tu crois petite
 si tu crois ah ah
 que ton teint de rose
 ta taillé de guêpe
 tes mignons biceps
 tes ongles d'email
 ta cuisse de nymphe
 et ton pied léger
 si tu crois petite
 xa va xa va xa
 va durer toujours
 ce que tu te goures
 les beaux jours s'en vont
 les beaux jours de fête

soleils et planètes
 tourment tous en rond
 mais toi ma petite
 tu marches tout droit
 vers sque tu vois pas
 très sournois s'approchent
 la ride véloce
 la pésante graisse
 le menton triplé
 le muscle avachi
 allons cueille cueille
 les roses les roses
 roses de la vie
 et que leur pétales
 soient la mer étale
 de tous les bonheurs
 allons cueille cueille
 si tu le fais pas
 c'est que tu te goures
 fillette fillete
 ce que tu te goures.⁷⁴

4. Nomes cuja lista infinita vem nos lembrar de que o tempo passa...

Na segunda metade do século XV, o sentimento do “afastamento irremediável do passado” é traduzido magistralmente por François Villon na célebre Ballade des dames du temps jadis:

Dites moi où, n'(1) en quel pays
 Est Flora(2) la belle Romaine
 Archipiadé(3), ne Thais(4),
 Qui fut sa cousine germaine,
 Écho(5), parlant quand bruit on mène
 Dessus rivière ou sus étang

Qui beauté ot(6) trop plus qu'humaine
 Mais où sont les neiges d'antan?
 (...)
 Prince n'enquerez(7) de semaine
 Où elles sont, ne de cet an,
 Qu'à ce refrain ne nous remaine(8)
 Mais où sont les neiges d'antan?

-
1. n': et (de même au vers 3).
 2. Flora : Courtisane romaine célébrée par Juvénal (vers 60-130).
 3. Archipiadé: homme politique athénien célèbre aussi par sa beauté et que le Moyen Age prenait pour une femme.
 4. Thais: Courtisane égyptienne qui finit sa vie dans un couvent.
 5. Écho: Nympe amoureuse de Narcisse et transformée en rocher.
 6. ot : eut.
 7. enquérez : ne demandez “ni” de cette semaine...
 8. remaine : sans que je vous ramène.
-

E o tempo passa incansavelmente, como a água do rio sob a ponte. Ao mesmo tempo que evoca o homem face ao mistério do tempo: fluxo de tudo principalmente do amor, a melancolia da lembrança, a fuga dos dois e a angústia do “nevermore, do “jamais plus”, esse é um poema da permanência: ao rio fugidio, a ponte opõe sua pesada fixidez, e o poeta, fascinado pelas águas, delas escapa afinal.

Le Pont Mirabeau

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours
 Faut-t-il qu'il m'en souvienn
 La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les anours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure.⁷⁶

Da nostalgia à revolta há apenas um passo: esta pode ser amadurecida, como é o caso de Fausto — 'protótipo do desejo de eternidade'.

FAUST (...) Oui, je m'abandonne à la fois de cette parole, qui est la dernière fin de la sagesse. Celui-là seul est digne de la liberté comme de la

vie, qui tous les jours se dévoue à les conquérir, et y emploie, sans se soucier du danger, d'abord son ardeur d'enfance, puis sa sagesse d'homme et de vieillard. Puissé-je jouir du spectacle d'une activité semblable et vivre avec un peuple libre sur une terre de liberté! A un tel moment je pourrais dire: "Reste encore! tu es si beau!" La trace de mes jours terrestres ne pourrait plus s'envoler dans le temps... Dans le pressentiment du plus beau moment de ma vie.

(Faust tombe, les lémures le saisissent et le placent dans le tombeau)

MEPHISTOPHELES Aucune joie ne le rassasie, aucun bonheur ne lui suffit, il s'élançe ainsi toujours après des images qui changent. Le dernier instant si vide et si méprisable qu'il fût, le malheureux eût voulu le saisir et l'arrêter. Le temps est resté le maître. Le vieillard gît là sur le sable. (L'heure s'arrête ...)⁷⁷

Mas a revolta também pode nascer ao acaso de uma vida maquinal. Assim como Mersault, o narrador-herói de *L'Étranger*, Sisyphé que os deuses condenaram a rolar eternamente uma pedra ao cume de uma montanha de onde sempre volta a cair, descobrirá a revolta, que mostra ao autor o absurdo da vida:

Il arrive que les décors s'écroulent. Lever. Tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette

lassitude teintée d'étonnement. "Commence", ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la consciente. (...) De même et pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir: "demain", "plus tard", "Quand tu auras une situation". Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place, Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps, et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait du s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est absurde⁷⁸

O homem, então, volta-se para as lembranças. A lembrança involuntária é o momento imprevisto e portador de alegria, que arrebatada o espaço de um instante, rejuvenesce o indivíduo e realiza o voto impossível pronunciado por Fausto: "[Moment] reste encore! tu es si beau!"

Porém, segundo Guitton, há algo de intemporal na memória,

"La mémoire humaine ne retrouve jamais le présent du passé — pour remédier, les genres littéraires de 'auto-biographie et du roman veulent donner l'illusion qu'on peut racheter le temps. (...)

La mémoire arrête le passé, l'étale en un tableau, nous le présente tout à la fois, à tel point qu'on peut le posséder par la pensée, comme on parcourt l'espace par le regard. Mais la mémoire ne retrouve jamais le passé tel qu'il était: le souvenir de chaque moment est imprégné du souvenir confus de ce qui l'a précédé et surtout de ce qui l'a suivi. (...)

Tout souvenir transfigure sa matière. »⁷⁹

Antes de Proust, Chateaubriant já havia sentido a primazia do passado sobre o presente, "Nossa vida é tão vã, que não é senão um reflexo de nossa memória e os momentos se refletem até o infinito, até não serem mais que o reflexo de um reflexo, o eco de um eco", como afirma Jean-Pierre Richard.

Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel; J'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporte subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. 80

A Recherche du Temps perdu de Proust é toda estruturada em torno do famoso episódio da madeleine, do aprofundamento desta experiência da lembrança, que se conclui com o milagre do Temps retrouvé. "A repetição fortuita de impressões análogas assinaladas por uma alegria indizível, permitirá ao autor descobrir enfim 'le secret de cette joie'":

Or, cette cause, ja la devinais en comparant ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu' à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l' être qui alors goûtait en ce qu' elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu' elle avait d' extraordinaire, un être qui n' apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu ou il pût vivre, jouir de l' essence des choses, c' est-à-dire en dehors du temps. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j' avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine, puisqu' à ce moment-là l' être que j' avais été était un être extratemporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l' avenir. Cet être-là n' était jamais venu à moi, ne s' était jamais manifesté, qu' en dehors de l' action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d' une analogie m' avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours⁸¹.

Freud propõe uma interpretação original das lembranças da infância:

À l' inverse des souvenirs conscients de l' âge adulte, ils (les souvenirs d' enfance) ne se fixent, ne se produisent pas à partir de l' événement même,

mais ne sont évoqués que tard, l' enfance déjà écoulee, et alors modifiés, faussés, mis au service de tendances ultérieures: de telle sorte qu' ils ne peuvent en général pas très bien se distinguer des fantasmes⁸².

Para Boris Vian, não existem lembranças puras:

Où étaient les souvenirs purs? En presque tous se fondent les impressions d' autres époques qui s' y superposent et leur donnent une réalité différente. Il n' y a pas de souvenirs, c' est une autre vie revécue avec une autre personnalité qui résulte pour partie de ces souvenirs eux-mêmes. On n' inverse pas le sens du temps à moins de vivre les yeux fermés, les oreilles sourdes.

Dans le silence, Wolf ferma les yeux, il plongeait toujours plus avant, et devant lui se déroulait la carte sonore à quatre dimensions de son passe fictif⁸³.

Finalmente, é através da arte que o tempo se submete à ordem humana: se a morte marca um fim irreversível ela nada pode contra a Idéia e os poetas sempre reivindicaram a imortalidade para sua criação.

Théophile Gautier ao exaltar a arte e sua eternidade, ilustra o tema do tempo vencido pelo artista:

Tout passe. - L' art robuste
Seul a l' éternité;
Le buste
Survit à la cité.
Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-même meurent,
 Mais les vers souverains
 Demeurent
 Plus forts que les airains.
 Sculpte, lime, cisèle;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant!⁸⁴

Na ironia de Valéry, em Mon Faust, num estilo paródico, encontramos a certeza dessa imortalidade das obras artísticas “monumentos do intelecto sem idade”⁸⁵

LE DISCIPLE. Durer, ou ne pas durer, c'est là pourtant, la question.
 MEPHISTOPHELES. Mon cher, il y a une manière de durer qui est une manière de ne pas durer. Tenez, voyez un peu par là ... Tous ces poètes.
 LE DISCIPLE. Je vois fort bien leur dos.
 MEPHISTOPHELES. Ils se taisent en chœur. A jamais.
 LE DISCIPLE. A jamais? ... Un Pindare, un Virgile? ...
 MEPHISTOPHELES. A jamais! A jamais, vous dis-je! Ils sont de glorieux silences. Personne au monde ne sait plus chanter leurs chants, prendre leur voix. Tous vos savants n'en font que parodies.
 LE DISCIPLE. Ils durent comme ils peuvent ... Et tout ce mur là-bas?
 MEPHISTOPHELES. Ci-gît le Temps. Des conserves de temps”⁸⁶

Proust, ao compreender que, pela memória, ainda lhe pertencia o tempo que julgava perdido, sente a revelação de sua vocação e, através das lembranças provocados pelas sensações, reencontra seu passado e liberta-se da “ordem do tempo”:

Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de 'mort' n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?⁸⁷

“La vraie vie”, exclama Proust, “c'est la littérature”.

Victor Hugo dit: ‘Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent
 Moi, je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous même mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des oeuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous leur ‘déjeuner sur l'herbe’.⁸⁸

Nesta “volta às profundezas” o escritor descobre o seu caminho: descrever em sua obra,

... les hommes (...) comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire

prolongée sans mesure - puisqu'ils touchent
simultanément, comme des géants plongés dans
lés années, à des époques si distantes, entre
lesquelles tant de jours sont venus se placer —
dans le Temps.⁸⁹

Carlos Drummond de Andrade não procura o passado:

Mãos dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
Não serei o cantor de uma mulher, de uma
história,
nao direi os suspiros ao anoitecer, paisagem vista
da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de
suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por
serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente,
[os homens
presentes,
e a vida presente.⁹⁰

Em Camões, o tempo não vence o sentimento:

O tempo acaba o ano, o mês e a hora

A força, a arte, amanhã é a fortaleza,
O tempo acaba a fama e a riqueza,
O tempo o mesmo tempo de si chora;

O tempo busca e acaba o onde mora
Qualquer ingratidão, qualquer dureza,
Mas não pode acabar minha tristeza
Enquanto não quiserdes vós, Senhora.

O tempo o claro dia torna escuro,
E o mais ledo prazer em choro triste;
O tempo, a tempestade em grão bonança.

Mas de abrandar o tempo estou seguro
O peito de diamante, onde consiste⁹¹
A pena e o prazer desta esperança

sEm Pope, uma dúvida: “em oito linhas ele olha vivamente para a morte de frente, e olha para trás, para os anos de trabalho que o tornaram famoso”;

Years following years, steal something ev'ry day.
At last they steal us from our selves away;
In one Frolicks, one Amusements end,
In one a Mistress drops, in one Friend:
This subtle Thief of Life, this paltry Time,
What will it leave me, if it snatch my Rhime?
if ev'ry Wheel of that unweariyld Mill
That turn'd ten thousand Verses, now stands
still.⁹²

Machadode Assis encara o esforço humano pelo prisma negativo quanto à experiência do tempo na vida humana do artista: “Nos

matamos o tempo; o tempo nos enterra”⁹³.

E assim, também, pela linguagem, o tempo reduz-se a um sistema coerente que é um puro produto do homem:

Un autre aspect de l’information qui nous permet de passer du discours à la fiction est le temps. Il existe un problème du temps parce que deux temporalités se trouvent mises en rapport: celle de l’univers représenté et celle du discours le représentant⁹⁴

Como o nota justamente o herói de Sartre:

Quand on vit, il n’arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. (...) tout change; seulement c’est un changement que personne ne remarque: la preuve c’est qu’on parle d’histoire vraie. Comme s’il pouvait y avoir des histoires vraies; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. (...) J’ai voulu que les moments de ma vie se suivent et s’ordonnent comme ceux d’une vie qu’on se rappelle. Autant vaudrait tenter d’attraper le temps par la queue⁹⁵

E esta mudança que se produz na arte, no espaço da palavra é a única testemunha de uma possível dominação do tempo.

Et c’est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l’événement historique. Et rien du drame de son temps ne lui est étranger. Qu’à tous il dise clairement le goût de vivre ce temps fort!

Car l’heure est grande et neuve, où se saisir à neuf. Et à qui donc céderions-nous l’honneur de notre temps?...⁹⁶

Tempo, Sociedade, Literatura.

Seguindo o percurso traçado pelas epígrafes que ponteiavam o trabalho, o leitor poderá notar que elas, quase como um refrão, enfatizam a relação existente entre tempo e sociedade. Infelizmente, a economia exigida pelo tipo de trabalho (monografia) não permite detalhes de referência de documentos na literatura de todas as épocas a respeito de cada “tipo” diferente de tempo.

Começando pela duplicidade e pela ambigüidade do tempo que “escoa e recomeça e reflete as “múltiplas histórias das coisas e dos homens” (1. O que é Tempo?) vimos os instrumentos de medida do tempo “traços essenciais da trajetória de cada civilização e do curso da vida para cada homem” e que revelam o “sentido do tempo para cada sociedade” (2. Tempo cronológico). Por outro lado, apesar da pluralidade dos tempos, o Tempo é “único em todas as sociedades” (3. Tempo físico), pois cada uma tem seu próprio tempo e sua história. Toda sociedade inscreve-se numa teoria da História, de vez que “toda cultura se constrói em torno de um sentido do tempo” (4. Tempo histórico). Vimos que, a cada nova reviravolta histórica, muda a medida do tempo: “ter poder é controlar o tempo dos outros, o seu próprio, o tempo presente e o do futuro, tempo passado e o dos mitos” (6. Tempo político). Cada Sociedade também vive segundo o seu tempo litúrgico, que estabelece em ciclos, “códigos e ritos” (7. Tempo litúrgico). Ainda passamos a vista sobre a relação linguagem-tempo, em que “um mesmo vocábulo designa tempo que faz e o tempo de fazer” (8. Tempo linguístico). E, finalmente, chegamos ao conceito atual, também, duplo, entre duas formas de “uso do tempo: o homem, que é usado pelo tempo, programado como uma máquina entre Máquinas e o homem que “inventa o tempo” que transforma cada máquina em instrumento de criação de um ritmo pessoal, em que ele pode ritmar sua própria

vida” (4. Tempo psíquico). Este é o tempo subjetivo que influencia enormemente a literatura da atualidade. O tempo “transformado” em literatura, afinal, reflete, talvez, “uma angústia banal diante da fragilidade de todas as coisas e uma ambição de transformar por uma obra, a vida em eternidade absoluta” (II O Tempo e a Literatura).

Quanto à relação Tempo-Literatura-Sociedade, o enfoque maior deste trabalho é dado ao tempo como tema, cantado pelos poetas ao longo da história — poetas cuja obra é, sempre, um documento “vivo” de sua época, do meio e da sociedade a que pertence. Em cada texto escolhido — e, infelizmente, uma escolha implica o abandono de outros textos também significativos para o estudo em questão e que foram deixados de lado ainda por um problema de economia necessária — em cada texto escolhido, repito, o tempo se apresenta através da palavra poética como a verdade e a vivência de cada poeta que, conseqüentemente, reflete, de modo consciente ou não, o seu próprio momento histórico.

Pela evocação de um poeta, através da palavra literária, nós, os leitores, sentimos as aspirações, os receios, o lamento, a revolta ou a exaltação do homem em relação ao tempo, esse tempo que existe “malgré nous” e que não sabemos explicar...

A literatura, com a força da linguagem, com o poder mágico da palavra (quer o poeta busque o passado, o presente ou o futuro) molda o tempo e submete-o à sua vontade.

NOTAS

1 Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.601. apud Benedito Nunes. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988. p.5.

2 CASSIRER, E. *An Essay on Man* New York, Doubleday, 1953, p. 72. ap. Hans Meyerhoff. *O Tempo na Literatura*. São Paulo: Mc. Graw Hill do Brasil, 1872, p.2.

3 BLOCH, M. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Colin, 1949. pp23-33. ap. Jacques LE GOFF. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. I. Porto:

Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984, p. 162.

4 POUILLON, Jean. *O Tempo e o Rorance*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.112.

5 GÊNESES I, 1-5.

6 SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. livro XI. cap.14. 17.

7 POUILLON, J. op. cit. p.112.

8 NUNES B. op. cit. p.23

9 Id. Ibid.

10 Id. pp.23-24.

11 PADRE VIEIRA “num de seus sermões” ap. B.Nunes. op. cit. p.24.

12 NUNES, B. Op. cit. p.17.

13 O que provoca uma infinidade de abordagens temáticas pelos poetas e autores de ficção. objeto da segunda parte deste trabalho.

14 Foram os Hebreus que inventaram a semana, influenciados pela astronomia dos Caldeus. Mesmo considerando o número 7 como de mau agouro, os Caldeus observavam com interesse os “7 astros móveis” que eles chamavam planetas: “a lua (na realidade um satélite da terra) de onde veio lundi: Marte-mardi, Mercúrio-mercredi, Júpiter-jeudi, Vênus-vendredi, Saturno-saturday em inglês (substituído em italiano e em francês pelo dia do shabbat), o Sol (na realidade uma estrela) de onde veio Sunday e Sonntag, em inglês e alemão (enquanto que os italianos e os franceses o consagraram ao Senhor: domenica e dimanche” (Le Goff, p-280). No Antigo Testamento são os sete dias da Gênese. Segundo Le Goff, “a grande virtude da semana é introduzir no calendário uma interrupção regular no trabalho e na vida quotidiana, período de repouso e tempo livre. Hoje em dia, o dia de repouso converteu-se em dois, o week-end dos ingleses “primeira nação industrializada”, que corresponde a um “fenômeno sócio-econômico” típico: “a segunda casa das famílias abastadas” da cidade. O calendário alterna a dialética trabalho e tempo livre: “o tempo regular, mais linear, do trabalho, mais sensível às mutações históricas e o tempo cíclico da festa, mais tradicional, e no entanto, permeável às mutações da história” (Le Goff, p-282).

15 O mês é flutuante para certos povos e, no folclore, o ciclo mensal sugere períodos faustos e nefastos. O mês de maio, por exemplo, evoca a magia, o recomeço trazido pela primavera e o amor. Se hoje, aqui no Brasil, este mês é considerado “mês das noivas”, foi, outrora, como mês de Maria, da virgindade, uma época não conveniente para o casamento, sendo, inclusive, para os romanos, um mês nefasto do ponto de vista sexual.

16 Como medida para a vida o ano é essencial. Segundo Le Goff, os demógrafos calculam em anos a esperança de vida; importância dos aniversários como unidade demarcadora no cômputo da vida humana; o “Ano Novo” que marca um novo começo; o “ritmo anual enquanto ritmo orçamental das sociedades modernas, o ano enquanto data, ponto de referência de fatos históricos.

17 O tema das estações é significativo nos calendários populares, nos provérbios.

nas expressões familiares ("Marchand des quatre saisons"), na moda e na arte: estações, divisões do ano, tempos de um sinfonia (o balé "As estações" de Lasunov: "As quatro estações", concerto de Vivaldi), quadros (Poussin, Archibaldi, etc...).

18 LE GOFF op. cit. p.286.

19 WHITROW, C.J. What is time?. Londres, Tharles and Hudson, 1972, ap. J. H. Rodrigues. J. H. Literatura e Sociedade. Ed. Vozes. Rio de Janeiro: 1986, p.18.

20 HAWKING, S. Uma breve história do tempo. Rio de Janeiro: Rocco 1988.

21 Id. p.189.

22 Id. p.191.

23 Id. p.201.

24 Id. p.195.

25 Dessa maneira, Bronowsky compara o momento da criação em arte, com a "criação" na ciência: as imagens poéticas, como as descobertas científicas são a "explosão" de uma semelhança oculta. Na resposta de Fausto a Mefistófeles (que veremos mais tarde) o mecanismo do relógio está presente na imagem do tempo: assim também Einstein aproximou semelhanças ao ligar tempo e espaço. As imagens na poesia são um instrumento do pensamento criador tão coerente e tão exato como as imagens conceituais com que a ciência trabalha: o tempo e o espaço ou o próton e o neutron" (Bronowsky. Ciências e Valores humanos »)

26 A frase é de Proust e é citada por Andre Maurois em Prousts Portraits of a genius. N.Y. Harper, 1951. p.158 ap. Meyerhoff. op. cit. p.13.

27 MEYERHOFF. op. cit. p.13.

28 MANN, T.88. La Montagne Magique, tome I. Paris: Fayard, 1931. P.100.

29 Id. pp.100-101.

30 NUNES, B. op.cit. p.20.

31 Id. p.21.

32 BÍBLIA. Antigo Testamento. Gênese. I.14.

33 LE GOFF, J. Op.cit. p.311.

34 ELIADE, M. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva 1985. p.45.

35 LE GOFF, op.Cit. p.311.

36 WEINRICH, H. Le Temps. Paris: Seuil, 1964. p.13.

37 Id. Ibid.

38. BENVENISTE. Les relations de thèmes dans le verbe français In: Problèmes de Linguistique Générale V.1 Paris: Gallimard, 196688. p.239.

39 Id. Ibid.

40 Id. p.242.

41 Id. p.259. ap. B. NUNES, op.cit. p.41.

42 BENVENISTE. Le langage et l'expérience humaine. In: Problèmes de Linguistique générale. Paris: Gallimard, 1974. V.2. p.70.

43 RICOEUR, Paul. Temps et recit. Tome II. Paris: Seuil, 1984. p.98.

44 Essa reduplicação foi estudada por Günther Müller em sua Poética Morfológica, por Gérard Genette e pelos semiólogos Greimas e seus seguidores

45 NUNES, B. op.cit. p.38.

46 Id. p.39.

47 Ricoeur, P. op.cit. p.101.

48 Id. p.102.

49 WEINRICH, H. op. cit. p.46.

50 "Once upon a time". "Il était une fois". "... and a very good time it was, though it wasn't in my time, nor in your time, nor in else's time". O universo do conto maravilhoso faz explodir a temporalidade de nosso mundo cotidiano como o exprime o início de um conto espanhol "Érase que se era...". Essas fórmulas seriam um sinal novo para que as crianças entendessem que ali havia a narração de um mundo diferente da sua realidade.

51 RICOEUR, P. op.cit. p.114.

52 Id. p.85.

53 NUNES, B. op.cit. p.25

54 .GENETTE, G. Discours du récit, essais du méthode In: Figures III. Paris: Seuil, 1972, p78. ap.Nunes, op.cit. p.28.

55 FRYE, N. Anatomia da Crítica, São Paulo: Editora Cultrix, 1957. pp.160-161.

56 GUITTON, J. Justification du Temps, Paris: PUF, 1961, p.8.

57 ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: Texto/Contexto, S.P., Perspectiva, 1976, p.85..

58 MEYERHOFF, op.cit. p.21.

59 KUNDERA, M.L. Art du roman, Paris: Gallinard, 1986. p.32.

60 ELIADE, M. op.cit. pp.164-165.

61 BRUNEL, P., et alii. Approches Littéraires, Bordas, 1976. p. 307.

62 GUITTON Op.cit. p.8

63 BAUDELAIRE, C. Les fleurs du Mal, Paris: Gallinard et Librairie Générale Française, 1964. p.26.

64 BRUNEL, op.cit., p.307.

65 TREBOLES, Jorge, Guillien. Obra poética: antologia. Madrid, Alianza Editorial Madrid, 1970. p.144. ap. Benedito NUNES op.cit. p.9.

66 CASTRO, Eugênio de. Epigrafe

67 PASCAL, Blaise. Pensées, Paris: Garnier-Flamarion, 1976. 172. 47. p.96.

68 GUITTON, op.cit. p.6.

69 VICTOR HUGO. Les rayons et les ombres . 1840

70 .BELLAY, J. du. Les Antiquités de Rome III.

71 BRUNEL, op.cit. p.319.

72 RONSARD, P.de. Continuation des Amours. Paris: Garnier-Flamarion, 1965. p.303.

73 LA FONTAINE, J.de. La fille. In: Fables. Paris: Librairie Générale Française.

- 1972, pp. 179-180.
 74. QUENEAU, R. *L'instant fatal*. Paris: Gallimard, 1948. réed. coll. Poésies - NRF. pp. 181-182.
 75 VILLON, F. *Le Testament*. In: *Oeuvres* Paris: Librairie Honoré Champion, 1961, p.22.
 76 APOLLINAIRE, G. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1920, p.15.
 77 GOETHE, W. *Second Faust*, 1832, Trad. Gérard de Nerval.
 78 CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Ed. Gallimard, 1942. pp.27-28.
 79 GUITTON op. cit. pp.11-12
 80 CHATEAUBRIAND, François-René. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Gallimard, 1951.
 81 PROUST, M. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1954. p.228.
 82 FREUD, S. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. trad. Marie Bonaparte. Paris: Gallimard, 1927, pp.67-68
 83. VIAN Boris. *L'herbe rouge*. ap. BRUNEL, op.cit. p.340.
 84 GAUTIER, T. *Émaux et camées*, ap. BRUNEL, Pierre et alli. *Approches littéraires*, op.cit. p.345.
 85. YEATS, *Sailing to Byzantium*, ap. BRONOWSKI. *Arte e Conhecimento. Ver Imaginar, Criar*. São Paulo: Livraria Martins Fontes 1983. p.79.
 86 VALÉRY, P. *Mon Faust*. Paris: Gallimard, 1944. réed. coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp.364-367.
 87 PROUST, M. *Le Temps retrouvé*. op. cit. p.230
 88 Id. p.430.
 89 Id. p.442
 90. DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poemas R.J. Liv. José Olympio*. 1959. p.78.
 91. FERREIRA, J. *Sonetos de Camões*, Porto: Editorial Domingos Barreira, p.
 92 Pope. citado por BRONOWSKI. *A ciência e Valores Humanos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: 1979. p.23.
 93 MACHADO DE ASSIS. *Epitaph of a small Winner* N.Y. Noonday. 1952. p.188. ap. Meyerhoff, op. cit. p.64.
 94 TODOROV. *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil, 1968. p.52.
 95 SARTRE, J.P. *La nausée*. Paris: Gallimard, 1938. réed. coll. Folio. pp.44-45
 96 SAINT-JOHN PERSE. *Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960*. Gallimard. Poésie. N.R.F., pp.244-246.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris: Gallimard, 1920.
 ATTALI, Jacques, *Histoires du Temps*, Paris: Fayard, 1982.
 BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1964.
 BELLAY, Joachim du, *Les Antiquités de Rome III*, 1558.
 BENEVISTE, Emile. *Les relations de temps dans le verbe français*. In: *Problèmes de linguistique générale. V.1*. Paris: Ed. Gallimard, 1966.
 _____. *Le langage et l'expérience humaine*. In: *Problèmes de linguistique générale. V.2*. Paris: Gallimard, 1974.
 BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Paris: Ed. Gallimard, 1959.
 BRONOWSKI, Jacob. *Ciência e Valores humanos* Trad. Alceu Letal. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: 1979.
 _____. *Arte e Conhecimento, Ver, imaginar, criar*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1983.
 BRUNEL, Pierre et alli. *Approches littéraires*, I. les thèmes. Paris: Bordas, 1976.
 CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe* Paris: Gallimard, 1942.
 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poemas*, Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1959.
 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
 FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Trad. Marie Bonaparte, Paris: Gallimard, 1927.
 FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica* São Paulo: Cultrix, 1957.
 GUITTON, Jean. *Justification du Temps*, Paris: P.U.F., 1961.
 HAWKING, Stephen W. *Uma breve história do Tempo, do Big Bang aos Buracos Negros*. Trad. Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.
 KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
 LACEY, Hugh M. *A linguagem do Espaço e do Tempo*. São Paulo: _____

- Perspectiva, 1972.
- LAGARDE, A. & MICHARD. *Collection Littéraire XXe siècle*
Paris: Bordas, 1969.
- LE GOFF, Jacques et alii. *Enciclopédia Einaudi, V.1. Memória-
História*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.
- LUKACS, Georges. *La théorie du roman*. Trad. Jean Claire-voye,
Paris: Gonthier, 1963.
- MANN, Thomas. *La Montagne Magique*, Trad. Maurice Betz. Paris:
Fayard, 1931.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. São Paulo:
Mc.Graw-Hill do Brasil. 1976.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ed. Atica,
1988.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Garnier-Flamarion, 1976.
- POUILLON, Jean. *O Tempo e o Romance*, São Paulo: Cultrix, 1984.
- PROUST, Marcel. *Le Temps retrouve*, Paris: Gallimard, 1954.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit, tome I*, Paris: Seuil, 1983.
_____, *Temps et récit, tome II*, Paris: Seuil, 1984.
- RODRIGUES, José Honório. *Literatura e Sociedade*. Rio de
Janeiro: Ed. Vozes, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil.
1968.
- VILLON, François. *Oeuvres*. Paris: Librairie Honoré-Champion,
1961.
- WEINRICH, Harald. *Le Temps* Trad. Michèle Lacoste, Paris: Seuil.
1964.