INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022

Dossiê: *Filosofia e Literatura – Leituras em tempo de risco*

Faculdade Dom Luciano Mendes
Mariana - MG

Organizadores

Cristiane Pieterzack
Edvaldo Antonio de Melo
Mauricio de Assis Reis

Sumário

Apresentação do dossiê 2

***Memórias de Adriano* e o paradoxo da literatura**, *por Cristiane Pieterzack* 7

Poesia e vida civil em Giácomo Leopardi: do hino à nação à crise dos valores humanos, *por Taís da Silva Brasil* 28

Alguns aspectos da relação entre psicanálise, literatura e filosofia, *por José Pereira da Silva* 43

A representação da morte na poesia de Alphonsus de Guimaraens, *por Ana Cláudia Rôla Santos* 55

Do nome de Deus ao dom de si: o caminho espiritual de Etty Hillesum, *por Diego Fragoso Pereira* 71

O risco da escritura como espaço da transgressão segundo Maurice Blanchot, *por Edvaldo Antonio de Melo* 96

***O Búfalo*, de Clarice Lispector: uma leitura nietzschiana**, *por Amanda Lopes de Freitas* 110

A carne, Júlio Ribeiro, *por Nillo da Silva Neto* 130

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

Filosofia e Literatura: leituras em tempo de risco

A nossa constatação é que estamos diante de um risco praticamente inevitável que toca a nossa existência e que traz consequências sérias para a filosofia: a questão do "neutro" na linguagem. No caso de minha morte, a palavra seria capaz de me devolver o ser? Afinal, qual o lugar da palavra?

Se a filosofia (da linguagem) encontra dificuldade com a palavra "ser", o que a literatura faz para poder existir é uma reivindicação pelo direito à morte. Neste sentido, a literatura se manifesta na sua inquietude, na sua quase des-razão, ou mesmo, na insensatez diante da liberdade humana. Eis o sentido da "estranheza" literária que nos interessa e que se aproxima do pensamento filosófico. É o que veremos na publicação deste dossiê intitulado "Filosofia e Literatura: leituras em tempo de risco".

A iniciativa do Dossiê "Filosofia e Literatura" tem duas procedências: uma que remonta o mês de agosto de 2019, por iniciativa do Prof. Edvaldo Antonio de Melo da qual nasceu a parceria entre a Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM) e o Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, em Mariana – MG. Além da visita mediada, que era a atividade ofertada pelo Museu, o tempo foi organizado de tal modo que os discentes de filosofia tivessem a oportunidade de realizar uma apresentação a partir do conteúdo de seu programa de estudo, a saber, o amor e a morte em Montaigne e Nietzsche.

A segunda experiência marcante desse período foi a do Círculo de Leitura criado pela Prof. Dra. Cristiane Pieterzack, em março de 2020, intitulado "Leituras em tempo de risco", que recolheu vários pesquisadores da filosofia e da literatura, com o objetivo de encontrar na leitura uma "terapia de vida", um modo de manter vivos os corpos e as mentes no contexto da pandemia causada pela Covid-19. Nos encontros, vários autores foram sendo revisitados através da leitura atenta e das experiências partilhadas.

Naquele contexto, Lilia Schwarcz, colunista do Nexo Jornal1, referindo-se ao famoso conto "O alienista" (1881) de Machado de Assis, afirmou: "Muitas vezes a realidade copia a ficção, e não contrário", e – continua Lilia Schwarcz – "a literatura [...] não se comporta como 'produto' de sua época. Na verdade, ajuda a 'produzir' a realidade que pretende apenas copiar".

Embasado nas palavras citadas acima, este Dossiê "Filosofia e Literatura" entende que, em tempos de crise, a literatura é e continua sendo ainda mais necessária. O livro deve se tornar uma companhia. Abrir um livro torna-se um modo para não se isolar, um meio que nos permite viajar no tempo, superando as circunstâncias do espaço. Neste sentido, pensamos na relação entre filosofia e literatura não simplesmente como duas realidades diferentes, mas como espaços da respiração. Respiramos com a leitura tanto da literatura quanto da filosofia, justamente porque nos interessa não somente a descrição de um "louco", mas dar voz e vez à loucura que nos habita. Não nos interessa somente a descrição do "conto", para citar Machado de Assis, mas também a narrativa que nos atravessa e nos faz reinventar a própria vida, na cidade ou no campo, sobretudo, dentro de casa, a partir de nós mesmos, depois de procurar tudo em nome da "ciência".

O primeiro texto, intitulado "Memórias de Adriano e o paradoxo da literatura", de Cristiane Pieterzack (DOMUSASF-FDLM), revisita a literatura francesa através de uma leitura atenta da obra literária Memórias de Adriano (1951), de Marguerite Yourcenar. A questão central analisada pela autora consiste em interpretar o evento da obra literária a partir do caráter paradoxal da literatura que não pode basear-se em seus próprios pressupostos. Seguindo o movimento mnemônico e literário de Memórias de Adriano, a autora tem como objetivo mostrar como, por trás da memória ligada ao intelecto, também deve existir uma "outra" memória, uma memória enquanto "traço" que não ilustra um evento, mas dele dá testemunho, instigando-nos à reflexão filosófica.

Já no segundo texto, intitulado "Poesia e vida civil em Giacomo Leopardi: do hino à nação à crise dos valores humanos", Taís da Silva Brasil (USP) objetiva investigar, de um lado, a relação entre poesia e vida civil em Giacomo Leopardi (1798-1837); de outro, como dada relação entra em crise com o fim das grandes ilusões antigas, ou seja, dos ideais coletivos cantados e perpetuados na poesia. De acordo com a autora, na crise da

[1] Texto disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/autor/Lilia-Schwarcz>. Acesso em: 04 fev. 2022.

civilização e dos valores humanos, a poesia compondo uma ultrafilosofia é o que resta para recriar valores que reabilitem o humano e uma dimensão de coletividade a partir dos sentimentos e dores universais e não de determinada nação ou época.

No terceiro artigo, "Alguns aspectos da relação entre psicanálise, literatura e filosofia", José Pereira da Silva (USP) apresenta as relações entre psicanálise, filosofia e literatura a partir de alguns textos de Freud. Segundo o autor, a absorção da filosofia pela psicanálise tem adquirido especificidade na atualidade, graças sobretudo a leitura lacaniana que passa a integrar muitas ideias filosóficas. Desde modo, não se deve separar de forma radical psicanálise e filosofia, pois a literatura sempre esteve presente no horizonte dos estudos filosóficos e psicanalíticos, atuando como uma forma de intuição e antecipação de questões filosóficas como podemos ver em James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka entre outros.

No quarto texto, intitulado "Cantem outros a vida: eu canto a morte", Ana Cláudia Rôla Santos, Coordenadora do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, revisita o pensamento do poeta marianense, Alphonsus de Guimaraens. De acordo com Ana Cláudia, a ideia era a de trazer o texto filosófico para outro patamar, o artístico, já que os alunos apresentaram sketches sobre o tema, e, a partir daí, promover o debate. Despretensiosamente, unidos pelo tema, a autora recorda de experiêncis interativas entre o Grupo de Leitura "Casa do Livro" do Museu Alphonsus de Guimaraens e o Círculo de Leitura "A tercerceira margem", da Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM), nos encontros interativos no quintal do Museu, falando de Montaigne, Nietzsche e Alphonsus.

No quinto artigo, intilado "Do nome de Deus ao dom de si: o caminho espiritual de Etty Hillesum", Diego Fragoso Pereira (UFRGS) investiga o caminho percorrido pela jovem judia holandesa Etty Hillesum (1914-1943), desde a descoberta do nome de Deus até a entrega da própria vida como um dom a se consumar na câmara de gás em Auschwitz, no contexto da perseguição nazista. De acordo com Diego, Deus entra no percurso espiritual de Etty como um nome, que aos poucos vai se tornando uma pessoa "soterrada no poço" da sua própria interioridade. O texto apresenta o itinerário do "desenterrar Deus de dentro de si", um processo lento que se dá através da meditação. O itinerário de Etty compartilha o destino coletivo do seu povo, a saber, o de ajudar Deus a nos ajudar, sendo pão partido e bálsamo para todas as feridas.

O sexto artigo, intitulado “O risco da escritura como espaço da transgressão segundo Maurice blanchot”, Edvaldo Antonio de Melo (FDLM) parte da inspiração literária blanchotiana e visa dialogar com a filosofia levinasiana. Em seu texto, o autor foca o sentido da alteridade na confluência filosófico-literária do “outro”, nomeado por ele como sendo a “escritura da carne” que nos interpela e nos dirige a palavra. Do ponto de vista literário, a pergunta pela alteridade do texto aponta para dois atos que envolvem a criatividade do espírito humano, a saber, o ato de ler e o de escrever. Por um lado, tem-se o prazer que a “leitura” de uma obra nos proporciona, que é da ordem do fascínio; mas por outro, o desconforto – o “virar do avesso” – que a leitura gera em nós, instigando-nos também à escrita, assumindo o risco do “estranho outro” em nós, que é o da própria morte.

No sétimo artigo, intitulado “O búfalo, de Clarice Lispector: uma leitura nietzschiana”, Amanda Lopes de Freitas (CEFET-MG) propõe analisar o conto O Búfalo (1960), de Clarice Lispector, tendo como viés o pensamento trágico de Friedrich Nietzsche, revisitado a partir dos textos O nascimento da tragédia (1872), A Gaia Ciência (1882) e Assim falava Zaratustra (1885). Em seu texto, a autora visa aproximar o texto literário da perspectiva filosófica de afirmação da vida, partindo dos conceitos de sonho apolíneo, embriaguez dionisíaca, Amor Fati e Eterno Retorno.

Além dos artigos já mencionados, o presente volume foi agraciado com a recensão de Nillo da Silva Neto (FDLM-ITSJ), com a obra A carne, de Júlio Ribeiro, livro publicado pela Martin Claret em 1999. O livro foi apresentado no grupo “Leitura em tempo de risco” de modo interativo, inclusive, com o grupo de pesquisa da FDLM, “Por uma filosofia da encarnação: o dizer do corpo”. Conforme entende Nillo Neto, o livro gira em torno da memória e da literatura. Trata-se de um romance de caráter naturalista que aborda temas como divórcio, amor livre e o novo papel da mulher na sociedade, algo que até então era ignorado na literatura. A obra foi publicada em 1888, causando grande escândalo e gerando críticas grotescas acerca do conteúdo da obra. Júlio Ribeiro, até então não era tão conhecido no meio literário, apesar de ser um grande gramático. Ao publicar A Carne, ficou mundialmente conhecido, pois tratou problemas dos quais ninguém falava, dentre eles se destaca o tema da independência da mulher na sociedade.

Dedicamos este Dossiê a todas as mulheres que, mesmo em meio à dor, não perdem o humor. Às mulheres mães, educadoras, filósofas, literatas, donas de casa, da cidade e do campo, de ontem e de hoje... A todas as mães, que mesmo no silêncio gritam pela vida,

permitindo que o eterno corra nas artérias do tempo, no dom da fecundidade e da maternidade! Àquela que nos permitiu ser, e hoje é sempre futuro!

Boa leitura para todos!

(Os Organizadores)

Cristiane Pieterzack

Edvaldo Antonio de Melo

Mauricio de Assis Reis

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

MEMÓRIAS DE ADRIANO E O PARADOXO DA LITERATURA

Cristiane Pieterzack*

> *« La lettre écrite m'a enseigné à écouter la voix humaine, tout comme les grandes attitudes immobiles des statues m'ont appris à apprécier les gestes. Par contre, et dans suit, la vie m'a éclairci les livres »* (YOURCENAR, 2021, p. 30).

Resumo: A obra literária *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar, revela que a arte literária, analogamente às ciências da memória nas suas mais diversas modalidades (história, paleografia, arquivologia, semiótica...) é extremamente paradoxal no sentido de que, por sua constituição, mantém no "esquecimento" o fundo originário do qual provém, embora "jogue" a partir dele, graças a ele e diante dele. O problema em questão é saber se, quando interpreta, discursa e repropõe um evento, a literatura também o engloba ou dele se distancia. Nossa hipótese de trabalho é que a literatura não engloba o evento que a produz, de modo que tal evento, embora esteja a montante da obra, não se identifica com ela nem tampouco se justifica através dela. A tese presente neste artigo, portanto, é a do caráter paradoxal da literatura pelo fato de não poder basear-se em seus próprios pressupostos. Seguindo o movimento mnemônico e literário de *Memórias de Adriano*, nosso objetivo é mostrar como, por trás da memória ligada ao intelecto, também deve existir uma "outra" memória, uma memória enquanto "traço" que não ilustra um evento, mas dele dá testemunho. A metodologia deste trabalho consiste muito simplesmente em tomar o título da obra de Yourcenar como tema de reflexão filosófica.
Palavras-chave: Memória; Literatura; Filosofia; Paradoxo.

Riassunto: L'opera letteraria *Memorie di Adriano* (1951), di Marguerite Yourcenar, rivela che l'arte letteraria, analogamente alle scienze della memoria nelle sue modalità più diverse (storia, paleografia, archivistica, semiotica...) è estremamente paradossale nel senso che, per sua stessa costituzione, mantiene nell'"oblio" lo sfondo originario da cui proviene, anche se "gioca" a partire da esso, grazie a esso e davanti a esso. Il problema in questione è se la letteratura, quando interpreta, dialoga e ripropone un evento, lo contiene anche, o se ne prende le distanze. La nostra ipotesi di lavoro è che la letteratura non contiene l'evento che la produce, per cui tale evento, sebbene sia a monte dell'opera, non si identifica con essa, né si giustifica attraverso di essa. La tesi presente in questo articolo, quindi, è quella del carattere paradossale della letteratura per il fatto che non può fondarsi su i suoi propri presupposti. Seguendo il movimento mnemonico e letterario di *Memorie di Adriano*, il nostro obiettivo è mostrare come, dietro la memoria legata all'intelletto, ci debba essere anche una memoria "altra", una memoria come "traccia" che non illustra un evento, ma ne dà testimonianza. La metodologia di questo lavoro consiste semplicemente nel prendere il titolo dell'opera della Yourcenar come tema di riflessione filosofica.
Parole-chiavi: Memoria; Letteratura; Filosofia; Paradosso.

* Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Gregoriana (PUG-Roma); mestra em Filosofia com endereço prático pela Pontifícia Universidade Gregoriana (PUG-Roma); mestra em Filosofia com endereço fenomenológico e hermenêutico pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); graduada e licenciada em Filosofia pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ). E-mail: ir-cris@hotmail.com.

1. Apresentação da obra

Do ponto de vista da trama, *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, é um livro "fronteiriço" no sentido de que se coloca na fronteira entre imaginação e história, aperfeiçoamento individual e crescimento coletivo, distância temporal e proximidade espiritual. Portanto, mais do que um romance histórico como é classificado, *Memórias de Adriano* resulta ser um texto de meditação filosófica sobre a existência.

A análise do tempo histórico se dá através de uma carta imaginária do Imperador romano Adriano a Marco Aurélio, sobrinho por adoção e futuro substituto – nada mais é do que uma reflexão, com traços que vão além de uma remoção psicológica, de uma remissão pessoal ou ainda de uma narração ideológica sobre a história grandiosa do Império. O tempo histórico ao qual a autora recorre, tem claramente traços filosóficos e existencialistas, ligados à morte eminente do personagem principal ou a morte, já ocorrida, do jovem Antinoé, escravo e amante do Imperador.

É também existencialmente que tal meditação é vinculada aos grandes feitos dos antepassados: "Quanto mais meditei sobre minha morte, e sobretudo sobre a morte de um outro, mais tenho desejado anexar às nossas vidas esses prolongamentos quase indestrutíveis" (2021, p. 141)[1], afirma o personagem principal, Adriano, referindo-se às construções dos romanos, feitas para serem eternas, ou melhor, para serem recordadas por longo tempo. De qualquer modo, Adriano se encontra ao mesmo tempo na história (humana e universal) e ao ponto de ultrapassar a história, rumo ao ignoto. Yourcenar sempre narra um passado na eminência de desliza para um futuro com aspecto de abismo sem fundo. Digamos que estas são as informações mínimas para se compor a moldura na qual se coloca a carta informal do Imperador.

Os fatos históricos que insurgem na memória de Adriano, já idoso e doente, enquanto escreve a carta, são considerados por ele pertencentes à categoria de "vivência coletiva". Adriano sente e reconhece que sua memória é parte de um *modus vivendi* já bem consolidado e que tende a permanecer por longo tempo ainda na cultura imperial. Um exemplo é o gesto de Adriano em nomear as cidades que construía em base às suas

[1] Neste texto, as referências são tomadas da obra no original francês reeditada em 2021. As traduções são de nossa responsabilidade.

recordações. Assim, a vivência pessoal do Imperador permaneceria por longo tempo na memória coletiva através da ligação deste com as origens fundacionais de uma determinada *civitas*, população ou região.

Em outras palavras, os eventos não aparecem a Adriano como sendo resultado de uma única volição, assim como uma ação específica não responde somente à liberdade individual. Do contrário, poderia se tornar no tempo uma "memória culpável". Não esqueçamos que a ideia de individualidade é uma construção moderna. No mundo antigo, os indivíduos não se reconheciam fora ou independente de uma coletividade, seja do passado desta coletividade ou do seu futuro, e por ela se sentiam responsáveis:

> Nossa vida é breve: falamos sem cessar dos séculos que nos precederam ou daqueles que virão depois de nós como se uns e outros nos fossem totalmente estranhos; entretanto, tocava neles ao remanejar as pedras. Aqueles muros que eu escorava estão quentes ainda do contato dos corpos desaparecidos; mãos que ainda não existem acariciarão um dia estes fustes de coluna (YOURCENAR, 2021, p. 141).

Na obra que estamos apresentando, o personagem histórico Adriano – que na trama figura como sendo o autor – não esconde ao seu leitor ou interlocutor de que tem e sempre teve a nítida consciência de sentir-se o único responsável pelo "destino do mundo", que, neste caso, coincidia com o destino de Roma.

Do ponto de vista estrutural, a obra está dividida em seis partes, entre elas um prólogo e um epílogo que fazem às vezes de um recipiente para os muitos "sentidos" distribuídos nas "várias" memórias invocadas no interno da obra. Quanto ao recurso literário escolhido pela autora como já foi dito, é o de uma "carta", aliás, uma longa carta dirigida pelo imperador ao jovem Marco Aurélio (2021), herdeiro do trono[2]. Ao que parece, a autora se inspirou também nas *Cartas a Lucílio*, de Sêneca (2004), que nada mais são do que correspondências de cunho pedagógico. Sêneca escrevia a partir de exemplos práticos da vida, pretendendo, de certo modo, instruir o leitor.

Do ponto de vista editorial, *Memórias de Adriano* pode ser considerada, desde sua primeira publicação, uma obra de êxito. Do ponto de vista estilístico, ao invés, é uma obra *travagliata.* Iniciada, e diversas vezes abandonada pela autora na sua juventude, foi

[2] Do Imperador Marco Aurélio chegou até nós a obra *Meditações ou pensamentos para mim mesmo* (*Tà èis eautòn*) composta entre 170-179 d.C.; uma obra filosoficamente pouco original, mas de grande valor literário. Dialogando retoricamente consigo mesmo, Marco Aurélio apresenta a sua visão epicurista do mundo terminando por escolher a visão estoica, sobretudo no que se refere a sua própria existência devido a angústia que desta deriva.

recomeçada e concluída somente na maturidade, e finalmente, publicada pela primeira vez na França, em 1951[3].

2. Apresentação do tema

A memória é um tema crucial tanto para a filosofia quanto para a literatura. Desde Platão, Aristóteles, os estoicos, Agostinho de Hipona, os filósofos árabes medievais (Avicena, Averóis...), Descartes, Spinoza, até aos fenomenólogos contemporâneos a reflexão filosófica sempre se debruçou sobre este tema complexo. Do mesmo modo, embora com recursos diferentes, também a literatura desde sempre aborda o argumento. A literatura, com seus jogos, trata da memória nas suas mais variadas expressões: histórica (memória documentada), cultural (memória coletiva), psicológica (memória individual), experiências vividas (memória biográfica), recordações (memória afetiva), associações imediatas de eventos (memória episódica), odores e sabores (memória sensorial), reflexão (memória meditativa) entre outras manifestações.

Diante de tal vastidão e complexidade, qualquer pesquisador que quiser tratar deste tema por um viés científico deverá operar um recorte. Nós nos eximimos de tal exigência visto que assumiremos aqui uma perspectiva especificamente de "comentário", tocando um ou outro aspecto quando útil ao objetivo de indagar a literatura na sua relação com o tema da memória, pois acreditamos que o título não indica somente o conteúdo da memória de um determinado personagem, mas indica também, de modo inequívoco e por si só, sem conteúdo, o grande tema da obra.

Se, porém, consideramos a relação conteúdo-memória, podemos dizer que o texto é um grande *flash back* ou recordação livre, informal, de autoapresentação, a tal ponto de suscitar no leitor a sensação de estar conhecendo o "presente" do personagem bem mais que seu passado. De fato, o romance inicia e se conclui com o personagem no seu presente, enquanto procura reformular, em termos espaciais, temporais e psicológicos, o seu passado de imperador e as suas relações, sejam elas familiares ou públicas, sejam com

[3] Para maiores informações sobre a gênese da obra, consultar as edições que reportam os "Carnets de notes de 'Mémoires d'Hadrien'" da própria autora.

o centro ou com a periferia, com suas ações louváveis ou deploráveis. Nesta perspectiva, isto é, da memória entendida como recordação, o fato mesmo de recordar, significa criar um "passado ressente" ou, bem sim, um presente?

Na verdade, estamos diante de um falso problema. O que se tem aqui é um jogo (no qual a autora nos introduz sem que percebamos) possível somente através da literatura. O que estamos querendo dizer é que o problema da distinção entre real e imaginário é um problema de memória biográfica, pois o esquecimento só se dá em uma "biografia", em alguém ocupado com sua própria memória. E não estamos diante de uma biografia, nem da biografia de Adriano, tampouco da biografia de Yourcernar embora, acreditamos, um escritor aprende muito sobre si através de suas obras. O "vivido" pessoal e o mundo ficcional não se confundem nem se separam, mas se filtram incessantemente um no outro (ZECCHI, 1999).

É um falso problema também porque o trabalho de distinção da memória real e memória imaginária, interessa particularmente à psicologia, não à literatura como tal. Nem mesmo os fenomenólogos se debruçam sobre a questão, uma vez que estão interessados bem mais no problema da não-coincidência do "tempo interior" com o "tempo físico" e no problema do tempo interior, com a consequente coincidência entre passado e presente[4]. Yourcenar, que não faz nem psicanálise nem filosofia, coloca em movimento um jogo. Como sabemos, já Platão afirmava que todos os textos escritos são apenas jogos (*Fedro*, 276e). Assim, poderíamos pensar a literatura como um "jogo cósmico" que, na "escuridão do tempo" diferencia, mas nãos separa.

3. Apresentação do personagem

Faremos agora algumas considerações sobre o personagem pois, à diferença de outros traços mnemônicos, na trama ou no jogo de um romance deve sempre haver uma maneira

[4] Na *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty, o distante espacial e o distante temporal são pensados juntos: "...não se há que escolher entre a incompletude do mundo e sua existência, entre a presença e a ubiquidade da consciência, entre transcendência e imanência [...]. Deve-se compreender que a mesma razão me faz presente aqui e agora e presente alhures e sempre, ausente aqui e agora e ausente de todos os lugares e de todos os tempos. Essa ambiguidade não é uma imperfeição da consciência ou da existência, é sua definição (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 383. Tradução nossa).

de se distinguir os personagens construindo uma dimensão psicológica que fará de cada personagem um ser único e identificável. Para realizar tal construção, pode-se recorrer à história e à imaginação. Na obra em questão, encontramos um e outro. Vejamos brevemente quem é Adriano na obra de Yourcenar.

O Adriano construído pela Yourcenar é um homem de seu tempo. Tempo de crise. Tempo de angústia. Tempo em que o homem tenta reter as feições de um rosto que se desintegra e, contemporaneamente, tenta reconhecer-se como figura de um outro homem, no novo rosto que se apresenta. Ontem como hoje, cabe ao homem que vive um tempo de crise, escolher com rigor, em meio à confusão de todos os valores, o que é ser um homem.

O Adriano da Yourcenar escolheu ser um homem público e ao mesmo tempo se esforçava por ser um socrático no sentido de ser alguém voltado para si mesmo, alguém que acredita no exame de si como a maior e mais importante aventura da vida. Aliás, segundo Adriano, narrar fatos do passado é a última oportunidade de conhecer a si mesmo antes de morrer. Para o Adriano da Yourcenar existem, de fato, três modos de conhecer a si mesmo: o estudo de si (que é o mais difícil, mas também o mais eficaz), a observação dos outros homens (que fazem de tudo para esconder os seus segredos ou para fazerem acreditar que possuem segredos) e os livros: "A palavra escrita – escreve Yourcenar pelas mãos de Adriano – ensinou-me a escutar a voz humana, tanto quanto a imobilidade das estátuas me levou a valorizar os gestos. Vice-versa, com o passar do tempo, a vida me esclareceu os livros" (YOURCENAR, 2021, p. 30).

Correspondendo ou não ao Adriano histórico, o Adriano da Yourcenar é sábio, pacato, é, sem dúvida um epicureo que busca nos eventos da existência a ligação profunda de si com a natureza. E não só isso. A obra também passa a ideia de Adriano como um ser humano comum e ao mesmo extraordinário; que erra, mas sabe reconhecer os seus erros, que tem fraquezas e não as esconde, ao contrário, aprende com elas; um governante que vai além dos formalismos para focar na relação entre verdade e liberdade:

> [...] busquei a liberdade mais do que o poder, e este último apenas porque, em parte, favorecia a liberdade. O que me interessava não era uma filosofia do homem livre (todos aqueles que abordam esse tema causaram-me imenso tédio), mas uma técnica através da qual poder alcançar o ponto em que nossa vontade se articula com o destino e onde a disciplina secunda a natureza, em lugar de contê-la (YOURCENAR, 2021, p. 52).

Pelo lado afetivo, temos um Adriano que vive seus sentimentos sem reservas, mesmo quando são uma fonte de sofrimento; que sente medo, mas não se deixa subjugar por ele; alguém que vai ao encontro de seu próprio destino mortal com consciência e serenidade de espírito: "Dizer que meus dias estão contados nada significa! Assim foi sempre. E assim sempre será, para todos nós" (YOURCENAR, 2021, p. 12). Diante da inevitabilidade da morte, o nosso personagem adverte uma visão do vazio, uma visão do "nada"[5], portanto, uma não-visão. Voltaremos a esta questão mais adiante.

Ao concluirmos este breve perfil do Adriano da Yourcenar, queremos chamar atenção ainda para o último capítulo de *Memórias de Adriano* intitulado *Patientia*, onde encontramos descrito as duas tentativas de suicídio de Adriano e, finalmente, a decisão de pacientar pelo tempo da morte, tempo longo, durante o qual a memória é o que há de mais vivo, tempo de reescrever a vida a fim de "entrar na morte com os olhos abertos..." (YOURCENAR, 2021, p. 316). Ao que parece, a possibilidade de visão não está totalmente excluída. Obviamente, não se tratará de visão em sentido fenomenológico ou, dito em modo clássico, da memória como processo cognitivo, mas de um outro tipo de visão da qual a autora, através de seu personagem, não dá conta de descrever. De fato, há na obra da Yourcenar um espaço quase não identificável, um espaço inominado e indefinível, um espaço ora habitado ora deserto que um leitor cauto poderá vislumbrar.

4. Internalização, interpretação e trânsito de sentidos

A literatura consegue ser perfeita como a imaginação e abissal como a memória. De fato, em seu confronto com a memória, o paradoxo da literatura aparece evidente sobretudo nas relações internalização/interpretação, corpo/futuro, evento irrecuperável/presença-presente. Vejamos como. Já elencávamos anteriormente os vários sentidos da memória segundo os modos de sua manifestação.

[5] Sobre esta questão, reenviamos ao excelente trabalho de Paola Ricciulli, *Hadrien ou la vision du vide*: lectures yourcenariennes (1999).

Na obra da Yourcenar, entre os vários modos, aparece uma certa distinção entre memória voluntária e memória involuntária, de influenza proustiana[6], que merece ser considerada. Bem mais evidente na obra, porém, é o aspecto da memória que traz "à luz" recordações, mas que, enquanto recorda, deixa sempre algo nas "sombras", revelando toda a sua fragilidade. Considerando este aspecto, pode-se dizer que o gesto de Adriano – de narrar suas memórias – evoca apenas parcialmente o sonho de Cícero de poder dominar noções e recordações unicamente com a ajuda da organização interior do espaço mental. Na verdade – como o próprio personagem reconhece numa das passagens mais belas e honestas da obra – existiriam duas narrativas que respondem tanto à internalização quanto a interpretação: uma é a narrativa "oficial" e a outra, a carta a Marco Aurélio:

> É certo que no ano passado fiz um relatório oficial dos meus atos, assinado por Flégon, meu secretário. Menti o mínimo possível. O interesse público e a decência forçaram-me, contudo, a retocar certos fatos. A verdade que pretendo narrar aqui não é particularmente escandalosa, ou melhor, não o é senão na medida em que toda verdade escandaliza. Não espero que teus dezessete anos compreendam qualquer coisa disso. Empenho-me, porém, em instruir-te e também em chocar-te. Teus preceptores, que eu próprio escolhi, deram-te uma educação austera, fiscalizada e excessivamente protegida talvez, da qual espero, apesar de tudo, que resulte um grande bem para ti mesmo e para o Estado. Ofereço-te aqui, como corretivo, uma narrativa desprovida de ideias preconcebidas e de princípios abstratos, tirada da experiência de um só homem, isto é, de mim mesmo. Ignoro a que conclusões esta narrativa me conduzirá. Conto com este exame dos fatos para definir-me, para julgar-me talvez ou, quando muito, para melhor conhecer a mim mesmo antes de morrer (YOURCENAR, 2021, p. 29-30).

Duas tramas em uma mesma existência. A segunda, a carta a Marco Aurélio, tem sua origem na memória internalizada e é a partir desta que o Imperador Adriano relê eventos de sua vida pública e privada, ou seja, produz, organiza e distribui a memória, primeiramente em si mesma e depois para o destinatário. Ou seja, a memória enquanto "externalização" não é o oposto da leitura pessoal, mas é uma contribuição ao existente no sentido de uma re-"visão" do vivido.

Atualmente, conceito de "externalização" da memória vem sendo consideravelmente estudado pela semiótica de matriz não-estruturalista e mais orientada à cultura na sua complexidade. Importantes correntes da semiótica contemporânea, de fato, tendem a tomar os sistemas de significação não mais como sistemas autônomos, mas considerando

[6] No interior de sua obra, Proust fala de *mémoire involontaire* e *mémoire spontanée* como traços de uma fratura que se cria entre os horizontes ontológicos.

a dimensão diacrônica dos fenômenos estudados[7]. Outro passo da obra de Yourcenar, onde aparece a internalização e "externalização" da memória é quando a autora coloca na boca de Adriano a seguinte afirmação:

> Emprego toda a minha inteligência para observar minha vida de tão longe e de tão alto, que ela me aparece como a vida de um outro e não a minha própria. Mas esses processos de conhecimento são difíceis e requerem um mergulho dentro de nós mesmos e uma saída totalmente para fora de nós (YOURCENAR, 2021, p. 32).

A literatura é paradoxal neste sentido porque, para existir como "externalização", ou seja, como alargamento, redistribuição e interpretação de significados, a memória deve partir do lugar da permanência dos significados (internalização). Assim, pode-se dizer que a memória é "trânsito" e não somente permanência ou localização, que é o que define a "memória" dos sistemas de robótica e de informática, onde "ter na memória" significa absolutamente saber "onde" um determinado "arquivo" se encontra localizado, fixado ou "salvo". A literatura encontra a memória na sua condição de transeunte.

Diferentemente da "memória artificial", portanto, a memória humana resulta bem menos localizável e muito mais fluida, e, sobretudo, inexoravelmente ligada ao destino do corpo, que nos leva a inferir que não se dá memória após a morte. Apesar disso, permanece em nós um desconforto que busca libertar a memória da sua ligação com a morte. Escrever diários, conservar fotografias, falar do passado, são expressões de um sentimento que, por sua vez, procura ligar a memória à esperança, e, portanto, ao futuro. Aqui, a memória além de não ser localizável nem nos sujeitos (que recordam), nem nos objetos (recordados ou que ajudam a recordar), parece escapar também dos códigos "nadificantes". Para a sensibilidade humana, a memória seria muito mais uma "estrutura" permanente que possibilita a passagem do sentido no tempo.

Sendo assim, podemos dizer que a literatura não somente "descobre" os significados de um evento, mas também produz um novo evento, que aqui chamaremos "visão". Trata-se de uma nova visão do evento que, por sua vez, não recupera (não pode recuperar) o evento em si mesmo, que permanece inatingível no seu mistério, mas por outro lado, suspende o tempo futuro e não pretende entrar nele. Sobre o mistério dos eventos, gostaríamos de recordar o que dele dizia o senso comum de nossos antepassados: ninguém

[7] Reenviamos o leitor aos trabalhos dos semióticos Lotman (1996, p. 20) e sua ideia de semiosfera (memória como uma subestrutura semiótica) e Umberto Eco (1991, p. 85) com seu conceito de Enciclopédia (memória como "fundo" ou matéria prima do qual recortamos significados).

pode mudar ou apagar o que já passou (nem mesmo Deus!), pois (e agora recordamos um fenomenólogo): "a afirmação do passado em seu modo próprio se confunde com a afirmação de uma memória do mundo, de um lugar onde tudo o que foi já não pode deixar de ser" (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 247. Tradução nossa). A literatura é paradoxal porque encontra um hiato incomensurável entre a memória e o passado. Escreve Adriano:

> [...] a soma das minhas veleidades, dos meus desejos e até dos meus próprios projetos permanece tão nebulosa e fugidia quanto um fantasma. O resto, a parte palpável, mais ou menos autenticada pelos fatos, é apenas um pouco mais distinta, e a sequência dos acontecimentos é tão confusa como a dos sonhos (YOURCENAR, 2021, p. 34).

Memórias de Adriano enquanto obra literária, acolhe em primeira pessoa esta "externalização" e redistribuições de significados que, por sua vez, tem sua origem no "imemorável evento Adriano". Tal acolhimento e redistribuição é possível somente a partir daquela corporeidade da qual a obra é representação de segunda ou terceira mão. A autora parece estar consciente deste paradoxo uma vez que, sutilmente e brilhantemente faz dizer a Adriano: "Quase tudo o que sabemos de outrem é de segunda mão. Quando um homem se confessa, ele defende sua causa" (YOURCENAR, 2021, p. 316).

Assim, Yourcenar – que não amava identificar-se com sua obra – estaria defendendo a própria causa[8]? E nós também estaríamos fazendo o mesmo, uma vez que a produção de sentido que a autora nos apresenta com sua obra pode ser colhida e descrita pela prática interpretativa de um observador, ou seja, de um leitor? De qualquer modo, quer estejamos lendo *Memórias de Adriano* ou os Anais do Império, nada ou muito pouco saberemos de Adriano como já nos advertia Yourcenar fazendo dizer a Adriano: "Nada me define: meus vícios e minhas virtudes são insuficientes para tanto" (YOURCENAR, 2021, p. 34). Mesmo assim, paradoxalmente, "Uma parte de cada vida, [...], passa-se à procura das razões de ser, dos pontos de partida, das origens" (YOURCENAR, 2021, p. 34).

Vejamos em seguida o caráter paradoxal da literatura na sua relação com o tempo e com o espaço, com o "quando" e o "lá onde" do qual falava Derrida: "*Ali onde* [...] Como pensar esse *ali*? Como pensar este *ter lugar* ou este *tomar o lugar* da *arkhê*?" (2001, p. 11). Para a Yourcenar pensar este tempo e este lugar significou, outras coisas, ir ao encontro do sítio arqueológico de Tivoli. De fato, geográfica e espacialmente, a *Domus*

[8] Uma resposta pode estar nos "Carnets de notes de 'Mémoires d'Hadrien'", escritos pela própria autora: "Eu tentava diminuir a distância que me separava de Adriano, mas sobretudo aquela que me separava de mim mesma" (YOURCENAR, 2021, p. 326).

de Tivoli, famosa *Villa Adriana,* é particularmente significativa para compreendermos a memória a partir de *Memórias de Adriano.*

5. Um espaço (em ruínas) e um tempo (perdido)

Analisemos agora a ação do espaço "geográfico" e do tempo "histórico" sobre a memória a partir da obra *Memórias de Adriano*. Iniciemos pela espacialidade. Segundo Paul Ricoeur, quando visitamos um sítio arqueológico e evocamos um mundo cultural perdido no tempo é como se desde sempre estivemos lá (2014, p. 55). Yourcenar parece concordar com esta ideia pois tinha a sensação de pertencer ao lugar que viu nascer a intuição originária de *Memórias de Adriano*, a *Villa Adriana*[9], em Tivoli, na região do Lazio.

Mas *Villa Adriana* não é outra coisa senão ruínas. Não sabemos por que as ruínas de *Villa Adriana* impressionaram sobremaneira a jovem escritora a tal ponto de retornar ao local diversas vezes, como ela mesma conta. É fato, porém, que os encontros precoces com estas ruínas, traços[10] materiais nos quais se condensam um "tempo perdido", deram origem a esta literatura híbrida que é *Memórias de Adriano* e isto nos faz refletir sobre a relação lugar-tempo e memória.

Se imaginarmos um visitante caminhando entre as ruínas da *Villa Adriana* e imaginarmos como seu olhar, enquanto caminha, encontra saliências que reativam alguns saberes ou lhe oferecem novos, percebemos que o que está acontecendo naquele momento é um interessante movimento de trânsitos de sentido que a literatura busca alcançar porque sabe – como explicava Ricoeur – que "As 'coisas' lembradas são intrinsicamente associadas a lugares" (2014, p. 57).

[9] Na Villa Adriana se podem ver ainda as ruínas dos edifícios destinados às funções oficiais, assim como os templos, as estátuas, o teatro, as termas, a biblioteca, representando ainda hoje o encontro e o diálogo entre culturas diversas, entre oriente e ocidente, entre filosofias e usos culturais diferentes.

[10] A metáfora de traços imprimidos na cera remonta a Platão e é a metáfora que mais aparece na história da filosofia quando se quer falar de memória. Como os traços impressos na alma, assim também a escritura é impressão da memória numa superfície.

Aqui entra uma importante questão, que diz respeito à ciência do arquivo: a conservação. À diferença do espaço, o tempo se perde com maior facilidade[11], além do mais a memória nunca nos poderá restituir integralmente o "tempo perdido"[12]. Se o que existe de realidade nas coisas presentes é traço ou rastro de uma vontade que produz tal realidade, o que existe de realidade material em sítios arqueológicos, arquivos, museus e bibliotecas é fruto são traços de um evento, daquela parte do evento que, mesmo não sendo o evento na sua integralidade, não o deixa cair no esquecimento. Vivemos esquecendo! E *Villa Adriana* é testemunha disso. Há quem considere *Memórias de Adriano* uma espécie de "Villa Adriana da literatura" (JULIEN, 1995, p. 135).

A partir das ruínas de *Villa Adriana* se pode fazer história, arquitetura, literatura e outras ciências da memória. Metaforicamente podemos dizer que são possíveis "pensamentos" que nada mais são do que traços de um trânsito por ruínas e subsolos[13] a tal ponto que podemos dizer que a memória, muito mais que uma colocação aleatória de imagens, é relação de imagens ou pensamentos. A particularidade da obra de Yourcenar está justamente no fato de não comunicar uma ideia de memória como uma mera recordação ou colocação aleatória dos fatos, mas como uma relação que resulta numa meditação[14].

Na memória, há uma relação também entre fatos (reais) e aqueles que imaginamos serem reais. A dificuldade de separar as recordações reais das imaginárias aparece muito claramente nestas passagens de *Memórias de Adriano*:

> Esforço-me em voltar sobre meus passos para tentar encontrar um plano inicial e seguir um veio qualquer, de chumbo ou de ouro, ou mesmo o curso de um rio subterrâneo, mas esse plano inteiramente fictício não é mais que uma aparência enganosa da lembrança (YOURCENAR, 2021, p. 33).

[11] Psicologicamente, as coisas são ainda mais complexas. Freud já havia notado que não é totalmente insensato pensar que a sobrevivência de algumas recordações não significa exatamente "conservação", que, por sua vez, parece ser o fundamento das ciências de arquivo como observava Derrida (2001, p. 8-9). Portanto, muito mais que a imagem arquivista, a psicanálise prefere a imagem "arqueológica" que dá a ideia de memória como reconstrução de fragmentos, ou seja, reconstrução de experiências e não simplesmente conservação de fragmentos isolados.

[12] A expressão proustiana "tempo perdido", se entendida como atividade voluntária, parece colocar a memória mais do lado do esquecimento do que da recordação. De qualquer forma, a memória parece encontrar-se no centro deste paradoxo.

[13] Não é novidade tratar a memória como ruína, porão da humanidade ou subsolo – recordamos de passagem *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski (2008) – que mostra o nosso modo estratificado de pensar o humano. Esta imagem da estratificação também é comum na psicanálise que utiliza a técnica de "desempoeirar" camada após camada como se estivesse desenterrando uma cidade sepultada.

[14] Na filosofia contemporânea, a memória como recordação é objeto de crítica por parte do filósofo franco-lituano Emmanuel Lévinas. O filósofo fala de um "tumor na memória" quando afirma que "recordar" as vítimas dos campos de concentração é sempre algo injusto, enquanto obra de sobreviventes (LÉVINAS, 2014, p. 168).

Não existe um plano nem uma lógica na memória. Esta não segue o traçado do fundo do rio, mas o fluxo de suas águas, que podem inclusive transbordar. Tudo se passa como se existissem duas memórias. A literatura senão constatar (arqueologia) a dilatação da dimensão espaço-temporal e sua internalização, graças à qual, o conhecimento do mundo pode efetivamente se tornar conhecimento de si (BRIGNOLI, 2006, p. 123).

Passemos agora a analisar a historicidade do personagem. Como já dizíamos anteriormente, do ponto de vista histórico, a autora busca descrever Adriano como um homem de um período de crise, um homem público que viveu num período de passagem de época. Uma época particular na qual o homem esteve só[15]. E como acontece sempre nestes períodos de transição, são poucas as referências e muitas as incertezas. O que vemos então, é o retrato de um homem que olha para diversas culturas, mas não se deixa capturar por nenhuma delas; que tem um pé na erudição e outro na magia; um homem que teve que abandonar sua terra natal, mas que carrega para sempre o sotaque da sua região; um "homem que viveu só", sem deuses e sem baluartes.

Na nossa opinião, esta condição de "homem só" da tarda Idade Antiga é um tema de investigação ainda por ser realizada: como era tratada a solidão neste período que antecede a era cristã? Ou, de modo mais geral, como a memória dá conta da solidão? O "dever" moral da sociabilidade defendido por Epicuro, Sêneca e outros filósofos da racionalidade greco-romana levaria a uma visão negativa da solidão? Para o homem do fim da Idade Antiga, o solitário é um monstro, um deus ou simplesmente um homem? A necessidade natural de sobrevivência imporia a vida em sociedade mesmo naqueles tempos conturbados e de convulsão social?

Ironia do acaso, o que se sabe é que poucas décadas mais tarde, milhares de cristãos, os monges, buscariam no deserto uma vida solitária. Mesmo assim, recebiam inteiras multidões e acabavam por constituir mosteiros que, como o próprio nome já diz, é um lugar onde pessoas solitárias vivem em comunidade. O sentido da solidão no início do cristianismo é um fenômeno ainda por ser esclarecido. Dito disso, o que se observa é que a experiência da solidão passou para a história como algo a ser temido e evitado. De qualquer forma, para o Adriano da Yourcenar, a solidão é intimamente ligada à memória

[15] Houve um momento único – escreve Youcernar reevocando a famosa frase de Flaubert – que vai de Cícero a Marco Aurélio em que "Os deuses, não existindo mais, e o Cristo não existindo ainda, o homem existiu só" (2021, p. 321).

enquanto "espaço virtual" precluso aos outros, cuja inacessibilidade lhe dota de um caráter quase sagrado. A memória é separada do observador externo, é intocável, fluida. De fato, a Yourcenar transmite a ideia de que esta fluidez, semelhantemente às fontes, nascentes, rios, mares... circunda e protege a privacidade da dimensão interior. Comenta Brignoli (2006) que na própria construção da *Villa*:

> O espaço do privado é garantido pela água que é talvez o elemento mais densamente simbólico utilizado pela autora: é a água primordial, a água das origens do globo, mas sobretudo, a água da profundidade, da melancolia das recordações e do convite à morte (BRIGNOLI, p. 123. Tradução nossa).

Hoje parece que nos encontramos no mesmo ponto de partida dos homens do primeiro século depois de Cristo. Por um breve tempo – especificamente durante a Idade Média – a solidão passou a ser vista como algo necessário para garantir bens e posições sociais conquistadas. Na modernidade, a solidão reforçou a ideia de indivíduo. De fato, para o burguês, a solidão garantia um senso de proteção[16]. Hoje, na era do controle, sempre necessário diante do desafio da coleta e distribuição de dados pessoais, esta ideia é exacerbada a tal ponto de transformar a solidão em "direito à privacidade". Porém, com uma grande diferença em confronto do solitário do passado. Como afirma G. Minois no seu livro *História da solidão e dos solitários* (2013): "O velho homem se sentia solitário porque era um, único e real; o homem novo é solitário porque é disperso, anônimo e virtual. Mas essa mesma explosão lhe dá a impressão de que não está mais só" (E-book. Tradução nossa).

Podemos dizer que, atualmente, todo homem conectado é um solitário. A solidão ganhou as ruas, se popularizou. Não está mais somente ao alcance do Imperador ou dos burgueses, ou dos monges. Mas nãos nos iludamos: resta sempre fato de que pode ser muito simples e romântico o desejo e a experiência solitária para aquele que tem casa do que para aquele que se amontoa em pequenos cômodos em meio a outras tantas privacidades. Mas voltemos à nossa obra. Na opinião da Yourcenar, este "homem solitário", órfão de referências e de religião, que experimentou a doença, a fome, os males todos com mais força que os homens de outras épocas, com a mesma força ou com força ainda maior,

[16] Tema trabalhado por Hannah Arendt (2007), contemporânea da Yourcenar que, como Arendt, também tem passagem pelos Estados Unidos. Marguerite Yourcenar parte para a América em 1939 e lá encontra seu "exílio" em 1941, naturalizando-se americana em 1947.

experimentou a presença do amor. Adriano, de fato, relata e julga a si mesmo a partir dessas duas realidades: amor e dor. Retomaremos o tema do amor mais adiante.

Porque este "homem só", o homem de um tempo perdido, causa fascínio ao homem contemporâneo? Por que o interesse da autora sobre esta questão? Seria o homem contemporâneo mais próximo do homem clássico do que outros, a tal ponto de poder revisitar os "porões de sua memória" nos mínimos particulares e fazê-lo julgar a si próprio? Enfim, porque voltar a dialogar com o "homem da passagem", o "homem da fronteira", o homem entre dois séculos? Teriam eles ainda algo a nos dizer? *Memórias de Adriano* parece indicar que não é o antigo que ilumina ou dialoga com o presente. A bem da verdade, somos nós, os contemporâneos, que, ao iluminarmos o passado, dialogamos mais e melhor com nosso presente.

O que se verifica, porém, é que o "homem só" contemporâneo é um homem que bloqueia a memória ou evita abri-la ao pensamento e ao diálogo. E quando apela à memória, o faz em busca de um benefício próprio, justificado pela famigerada "qualidade de vida" (que, aliás, ninguém sabe dizer do que se trata exatamente). Para Yourcenar ao invés, a memória não está aí para ser "explorada", "usada". Ela simplesmente está aí, nos envolve e é sagrada. Talvez seja realmente esta a função da memória no caminho de uma existência: proteger a interioridade de cada um de nós, essa "ilha utópica" na qual nos apoiamos para ver o mundo, para ver os outros; está aí como testemunha da transcendência que se faz traço em nós.

A relação da testemunha com o "outro", o testemunhado, é, neste caso, idêntica ao conteúdo mesmo do testemunho. O filósofo Emmanuel Lévinas (2013) vai dizer que esta é uma relação de reciprocidade, mas de uma reciprocidade assimétrica, ou seja, o depoimento da testemunha é dele por um lado (a memória pertence a uma subjetividade), mas não é dele por outro (a transcendência antecede à subjetividade que testemunha e nela se faz traço, conteúdo). A memória traz a marca dessa precedência.

6. “A fadiga do meu corpo comunica-se à minha memória”

A literatura produz discursividade, mas sem um corpo que toma posição no espaço e no tempo, nada poderia comunicar. O corpo é um centro relacional de significação, o nó de contato entre o evento e a memória. É com o corpo que a memória pessoal e social é construída. E, sobretudo, é com o corpo que a memória se liga à própria subjetividade: “[...] a fadiga do meu corpo comunica-se à minha memória”, escreve o Adriano de Yourcenar (2021, p. 297) que no início de sua carta se expõe, ou melhor, expõe a Marco Aurélio a condição de seu corpo falando da perda da força física, dos problemas digestivos, do cansaço e da dificuldade de dormir.

Adriano narra que ao longo da sua vida sempre teve a nítida sensação da existência de um mundo que não feito para o corpo: o jejum, por exemplo, ou a orgia, são mundos que se distanciam do corpo. Consciente disso, Adriano afirma não ter aderido a nenhuma destas duas formas de relação com o corpo, assim como não aderiu de modo definitivo a nenhum sistema moral preestabelecido. Na visão do Imperador, o mundo não é feito para o corpo, diferentemente do amor, pois do amor a um corpo se passa, geralmente, ao amor de um ser humano. O corpo foi feito para o amor. Tanto a abstinência quanto o excesso engajam o homem apenas na sua solidão, mas o amor o coloca em face do outro.

Todavia, o corpo busca o mundo desesperadamente. Carente de mundo, o corpo se nutre do mundo, das palavras do mundo, do sabor e da espessura das palavras. Para Adriano, as formas de orgias, abstinências e jejuns são “estados de vertigem” que se assemelham à morte, aquele momento em que as palavras perdem a sua “substância”, o seu sentido: “Falo desses estados próximos da vertigem em que o corpo, em parte aliviado de seu peso, penetra num mundo para o qual não foi feito e que prefigura a fria leveza da morte” (2021, p. 19).

No amor é diferente, pois não se trata somente da volúpia da carne (músculos, sangue, epiderme...); esta volúpia que encontra o objeto com o qual se saciar. O amor não deseja saciar-se, mas encontrar o outro; encontrar e acariciar a pele do outro. A obsessão do amor, escreve Yourcenar,

> faz com que essa mesma carne, que tão pouco nos preocupa quando compõe nosso corpo, limitando-nos somente a lavá-la, nutri-la e, se possível, impedi-

> la de sofrer, possa inspirar-nos uma tal paixão de carícias simplesmente porque é animada por uma personalidade diferente da nossa (2021, p. 21).

Deste modo, podemos dizer que também o fenômeno erótico está na base da memória e não o contrário. Esta questão é importante na obra, a tal ponto que Yourcenar faz Adriano confessar seu sonho de elaborar um sistema de conhecimento humano baseado na "erótica". Seria uma teoria do contato na qual o mistério e a dignidade do outro consistiriam em oferecer um "mundo" à nossa memória. "A volúpia seria, nessa filosofia, a forma mais completa e mais especializada de aproximação com o Outro" (2021, p. 22). Mas foi preciso esperar os fenomenólogos de segunda e terceira geração (Merleau-Ponty, Lévinas, Marion...) para uma tal empresa. Todavia, é interessante notar que Yourcenar publica *Memórias de Adriano* mais ou menos no mesmo período de *Totalidade e infinito* de Lévinas, no qual se encontra todo um capítulo sobre a erótica. Mas vejamos como este tema se apresenta na obra da Yourcenar.

No capítulo intitulado *Saeculum Aureum*, Adriano expõe a sua teoria do erótico com muita clareza: 1) se trata de uma filosofia da volúpia caracterizada pelo contato com o outro e ao serviço do conhecimento do não-eu; 2) se trata de mostrar que mesmo nas relações sem nenhum senso, a emoção surge e se atua propriamente no contato, desde a mão enrugada que serve um prato de sopa até às relações intelectuais, todas se constituem por meio de um complexo sistema de sinais do corpo; 3) se trata de amar pois quando se ama alguém, então o espírito invade o corpo. Sem o corpo, porém, o espírito tem pouco ou nenhum poder, não tem nem sequer o poder de ter memória: "Ah! – lamenta Adriano – Por que o meu espírito, nos seus melhores momentos, só possui uma pequena parte dos poderes assimiladores do corpo?" (2021, p. 17).

Saeculum Aureum é considerado o capítulo de Antinoé. A aparição de Antinoé na vida de Adriano tem uma relação com o período "místico" que acabava de atravessar. O jovem aparece a seus olhos como uma enigmática figura de transição entre dois mundos e dois modos de pensamento: por um lado o Oriente antigo, berço do encontro entre os dois; por outro lado, a Grécia mitológica, berço dos ancestrais do jovem Antinoé e por ele representada em sua fulgurante beleza.

A morte de Antinoé fez Adriano pôr em xeque muitas de suas teorias de cunho estoico. O estoicismo se fundamenta em três pilastras: a física, a logica e a ética que são como três modos de ver a realidade. O assassinato premeditado de Antinoé confunde

misteriosamente no mesmo ato a morte e o amor. O estoicismo não dá conta deste mistério. Adriano, um estoico que aprecia a ordem, que rejeita os excessos de todos os tipos, que obedece a ordem natural, se confronta agora com o caos, com o absurdo.

A austeridade estoica, com a doutrina da aceitação total da lógica do mundo, serviu muito bem ao mito romano do Império. Por exemplo, é logicamente natural que alguém deve morrer para que o ciclo da vida no mundo continue. É absolutamente aceitável e não há nenhum motivo para rebelarmo-nos. Mas quando morre quem amamos? Quando quem amamos nos é apresentado já sem vida... quando temos que acolher o seu último respiro... neste momento, o braço do amor pesa sobre a disciplina. O amor parece obrigar o amado a viver. Por isso a visão estoica tenta manter distante o horizonte da morte. Yourcenar, ao contrário, descreve com pudor o emergir das águas do Nilo, o seu corpo sem vida de Antinoé. O surgir da consciência é uma visão obscena. Todo pudor é pouco.

Antinoé, o amado, morreu na profundeza das águas e depois emergiu. Existe uma "psicologia do profundo" ou "das profundezas" que a autora quer fazer emergir através do amor de Adriano por Antinoé e da morte deste último. As profundezas representariam as formas primitivas de vida, os traços do inconsciente, a "juventude da alma" do qual Antinoé é protótipo; e o emergir representaria a idade adulta e madura, a consciência, o emergir do "indivíduo", que em Antinoé coincide com sua morte. Antinoé nunca se tornará um adulto imperfeito. Restará para sempre na memória como um objeto perfeito. Adriano por sua vez, representa o momento temporal da sensibilidade, seja como memória individual ou como memória coletiva, e representa o momento que a sensibilidade assume o rosto do imperador.

Mas o mais importante é que ao dar vida literária a estes dois amantes tão diferentes entre si, a autora coloca em questão dois arquétipos latentes da nossa cultura: memória e esquecimento. A literatura é paradoxal também no sentido deste "devaneio" ou "contato" entre o atemporal (Antinoé) e o temporal (Adriano Imperador), entre a periferia e o centro mais profundo de nós mesmo, aquele momento em que espírito invade (toca, abraça) a carne.

7. Reflexões finais

Ao colocar e recuperar a antiga questão da memória, seja no título seja na trama de uma obra literária, Marguerite Yourcenar mostra que os problemas que giram em torno a esta questão estão mais vivos do que nunca em áreas como filosofia, psicologia, estudos sociais, cognitivos, bem como em teorias da linguagem. Em *Memórias de Adriano*, fica evidente como as palavras, os espaços, a seleção involuntária e voluntária do esquecimento e da recordação, a imaginação, o princípio da esperança, a certeza de futuro, a morte, em uma palavra, o corpo próprio, são por si só, um texto, isto é, são traços da memória e acompanham a experiência (imemorável) do evento.

A literatura se "espanta" diante de um corpo que é capaz de memória, e, portanto, vê a experiência corpórea como coparticipante na construção e modificação de sentidos, embora não pode atingir a origem que produziu a memória, do qual o corpo é testemunha primordial. Para ajudar na compreensão desta ideia, talvez possa ser útil citarmos o exemplo de uma pessoa que eventualmente tenha "perdido a memória" por um trauma ou qualquer outro motivo. Esta mesma pessoa, porém, não deixa de possuir uma origem.

Nesse sentido, podemos dizer que a literatura é paradoxal pois seus pressupostos encontram-se no limiar entre memória e corpo, não conhecendo como gostaria o evento ancestral que dá origem a ambos. A literatura é, neste sentido, paradoxalmente, palavra e silêncio. O paradoxo da literatura é agora compreensível e evidente. Necessitamos da literatura simplesmente para nos recordarmos que as palavras nada mais são que memória de uma sensibilidade – ou de um rosto – que testemunha a sua transcendência (e que testemunha a própria morte[17]). Testemunho aqui entendido como um "ir além da palavra", no "dizer", no "traço" que não impõe a ação do signo sobre o evento, mas que é possibilidade aberta de uma modulação infinita de sentido. O homem é traço por excelência e enquanto tal se recolhe na memória a cada instante.

[17] A literatura como direito à morte é um dos temas tratados por Maurice Blachot (1949) mas já a mitologia grega acenava para este tema: existe *Cronos* (palavras, crônicas) que recorda (*Mnemosine*) os eventos arquétipos de *Fanes*. Por detrás do esplendor de *Cronos*, há a morte. E não se pode voltar atrás, mas somente andar adiante (*Ananque*, necessidade). *Cronos* é o início da vida, como também início da morte. Não existe futuro sem palavra (*Cronos*) e não existe passado (*Fanes*) sem recordação (*Mnemosine*). Mas é *Ananque* – a necessidade – que governa tudo.

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu.* Paris: Gallimard, 1949.

BRIGNOLI, Laura. La Villa Adriana secondo Margherite Yourcenar: la molteplicità, l'intimità, l'armonia. In: PRANDI, Enrico (Org.). *Architettura di rara bellezza:* Documenti del festival di architettura. Parma: Casa Editrice del Festival dell'Architettura di Parma, 2006, p. 122-123.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo:* uma Impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2008.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

JULIEN, Anne-Yvonne. Notes de lectura(s) des Carnet des notes de Mémoires d'Hadrien. Rayon de Tibur et d'ailleurs. In: JULIEN, A.-Y. (Org). *M. Yourcenar aox frontiers du texte*, Actes du colloque Société d'étude du roman français du XXe siècle. Paris: Roman 20-50, 1995, p. 231-244.

LÉVINAS, Emmanuel. *Autremente qu'être o au-delà de l'essence*. Paris: Martinus Nijhoff, 2013.

_____. *Nomi propri.* Castalvecchi: Roma, 2014.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I*. Semiótica de la cultura y del texto. Valéncia: Ediciones Cátedra, 1996.

MARCO AURÉLIO. *Meditações ou pensamentos para mim mesmo*. Belo Horizonte: Edições Nova Acrópole, 2021.

MERLEU-PONTY, Maurice. *L'institution. La passivité*. Notes de cours au Collège de France 1954-1955. Paris: Belin, 2003.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2001.

MINOIS, Georges. *Histoire de la solitude et des solitaires*. Paris: Fayard, 2013. E-book.

PLATÃO, *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.

RICIULLI, Paola. *Hadrien ou la vision du vide*. Lectures yourcenariennes. Roma: Bulzoni Editore, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2014.

SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard, 20021.

ZECCHI, Lina. *Memoria senza memoria*. Il faticoso cammino dell'oblio. In: G. CACCIAVILLANI, *La memoria e l'oblio*. Venezia: Cafoscarina, 1999, p. 80-85.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

POESIA E VIDA CIVIL EM GIACOMO LEOPARDI: DO HINO À NAÇÃO À CRISE DOS VALORES HUMANOS

Taís da Silva Brasil*

Resumo: O presente artigo objetiva investigar de um lado a relação entre poesia e vida civil em Giacomo Leopardi (1798-1837), de outro, como dada relação entra em crise com o fim das grandes Ilusões antigas, ou seja, dos ideais coletivos cantados e perpetuados na poesia. Para tanto, realiza-se um percurso que aponta os valores e os limites de uma arte poética baseada em modelos e também a necessidade de voltar-se para um gênero de poesia anterior a qualquer modelo culto, e que, portanto, é comum a todo o gênero humano e a todas às épocas. Na crise da civilização e dos valores humanos, a poesia compondo uma *ultrafilosofia* é o que resta para recriar valores que reabilitem o humano e uma dimensão de coletividade a partir dos sentimentos e dores universais e não de determinada nação ou época.
Palavras-chave: Poesia; Vida Civil; Giacomo Leopardi.

Riassunto: Questo articolo si propone di indagare, da un lato, il rapporto tra poesia e vita civile in Giacomo Leopardi (1798-1837), dall'altro, come dato rapporto entri in crisi con la fine delle grandi Illusioni antiche, cioè, gli ideali collettivi cantati e perpetuati nella poesia. Per questo, si compie un percorso che evidenzi i valori e i limiti di un'arte poetica basata su modelli e anche la necessità di rivolgersi a un genere di poesia anteriore a qualsiasi modello colto, e che, quindi, è comune a tutta l'umanità e a tutti tempi. Nella crisi della civiltà e dei valori umani, la poesia che compone un' *ultrafilosofia*, è ciò che resta per ricreare valori che riabilitano l'umano e una dimensione di collettività basata su sentimenti e dolore universali e non su una particolare nazione o tempo.
Parole chiave: Poesia; Vita civile; Giacomo Leopardi.

A poesia oriunda de um ímpeto e da riqueza da imaginação, foi capaz de nos civilizar, de dar sentido à vida humana, em sentido coletivo, como se apresenta na força dos poemas de Homero, antes mesmo de qualquer recondução para um gênero literário. Por tal importância, o homem civilizado, na antiguidade clássica, greco-romana, busca reproduzir tudo que esse ímpeto poético trazia na linguagem e modo de operar, a fim de manter a civilização formada. Sem nenhuma necessidade de arte, de ordenação e constituição de gênero, os poetas puderam fundar e instruir a vida civil, acolhendo a imaginação dos povos e alimentando-a com as própria fábulas para construir práticas e princípios úteis à vida social, inventando práticas que exigiam a realização em conjunto e devidas uns aos outros pelo valor da união, da conservação da vida e não pela verdade

* Graduada em Licenciatura em Filosofia pela UECE. Mestre em Filosofia pela UFOP. Doutoranda em Filosofia na Universidade de São Paulo-USP (pesquisa realizada com apoio financeiro da CAPES – Código de financiamento 001). E-mail: taisbrasil4@gmail.com.

das práticas e princípios. O que tinha valor era a serventia para as necessidades e comodidades da vida social[1].

Com o desenvolvimento da civilização antiga, a poesia ganha uma veste de arte humana, por transformarem o que era espontâneo em modelo e ordenação para contribuir com a vida civil. Para Leopardi, o gênero de poema épico é importantíssimo como hino à nação para essa finalidade civil e coletiva, no entanto, observa que já há nesse gênero uma diferença substancial com o que são os poemas homéricos. Por isso diferencia poesia da atividade humana de executar uma arte poética[2]. Os poemas épicos buscaram apenas colher modelos nos poemas homéricos na pretensão de aperfeiçoar a poesia com a rigidez das regras, quando estes tem uma amplitude de elementos a oferecer para uma atividade poética que não se reduz a uma única época ou uma única esfera da natureza humana, pela variedade que contempla de pensamentos, afetos e sentimentos.

[1] LEOPARDI, *Zibaldone*. 4. ed. Roma: Newton e Compton editori, 2016, p. 716 [3431/3432]. I poeti, oltre all'avere insegnato che nella morte sopravvive una parte dell'uomo [...] insegnarono che l'anime degl'insepolti erano in istato di pena, non potendo niuno, mentre i loro corpi non fossero coperti di terra, passare al luogo destinatogli nell'altro mondo. [...] il seppellire i morti [...] era utile e necessario ai vivi, così stimato utile e dovuto ai morti, e desiderato da loro; [...] Così gli antichi e primi poeti e sapienti facevano servire l'immaginazione de'popoli, e le invenzioni e favole proprie a' bisogni e comodi della società, conformando quelle a questi, e si verifica il detto di Orazio nella Poetica ch'essi furono gl'istitutore e i fondatori del viver cittadinesco e sociale [...] "Os poetas além de ter ensinado que na morte sobrevive uma parte do homem [...] ensinaram que as almas dos insepultos estavam em estado de pena, não podendo nenhum, enquanto os seus corpos não fossem cobertos de terra, passar ao lugar destinado a eles no outro mundo. [...] enterrar os mortos [...] era útil e necessário aos vivos, assim como estimado útil e devido aos mortos e desejado por eles; [...]. Assim os antigos e primeiros poetas e sábios, faziam servir a imaginação dos povos e as invenções e fábulas próprias, às necessidades e comodidades da sociedade, conformando àquelas à estas e se verifica o que dizia Horácio na Poética, que eles foram os instituidores e os fundadores do viver cidadão e social [...]"

[2] E in fatti il poema epico è contro la natura della poesia. 1º Domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza: 2º Che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione? la poesia sta essenzialmente in un impeto. [...] Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere ch'ei non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta; [...] Il sentimento che l'anima al presente, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. [...] Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. "E, de fato, o poema épico é contra a natureza da poesia. 1º Requer um plano concebido e ordenado com toda frieza: 2º O que se pode ter a ver com a poesia um trabalho que requer mais e mais anos de execução? A poesia está essencialmente em um ímpeto. [...] O poeta é impulsionado a compor poesia pelo seu próprio íntimo sentimento, não pelos outros. Fingir ter uma paixão, um caráter que ele não tem (algo necessário ao dramático) é coisa muito alienada do poeta; [...] O sentimento que o anima no presente, eis a única musa inspiradora do verdadeiro poeta, o único que ele sente inclinado para expressar. [...] O poeta imagina: a imaginação vê o mundo como não é, fabrica para si um mundo que não existe, finge, inventa, não imita, digo, de propósito: criador, inventor, não imitador; eis o caráter essencial do poeta" (LEOPARDI, 2016, p. 956 [4356-4358]).

Leopardi empreende essas afirmações para dizer que é preciso ter atenção ao que a poesia tem de duradouro e ligado à uma natureza humana universal também[3], não para desconsiderar o valor desses poemas naquilo que eles tinham como objetivo, no mais para esclarecer que a poesia tem raiz no humano e com ele segue por não ser datada por um modelo de uma única época. Então, mesmo quando se fala da própria época, para sobreviver no tempo, é preciso ultrapassar o aprisionamento no interior de uma atividade que necessita ser livre e expressar verdadeiros afetos, sentimentos e pensamentos para impulsionar nos cidadãos algo real, ou seja, é preciso expressar também interesses universais.

Homero muito mais e melhor alcançou a formação e a ordenação daquilo que depois será constituído como o corpo do poema épico do que a arte dos seus sucessores, porque não havia outro modo senão seguir assim na narrativa, e, por isso, não possuía a necessidade de nenhuma arte. Algo que os sucessores tomam como "circunstância humilhante para o espírito humano", mas ocorria pela natureza dos tempos e dos homens[4]. Toda a estrutura de poema épico foi posta depois, ele não teve o propósito de ordenar um modelo, um gênero, mas o de imaginar, construir, fabricar aquilo que não existe, expressar os verdadeiros sentimentos, o modo de ser dos heróis, do povo, mesmo que não presenciasse concretamente um fato. Não operava intencionalmente por uma técnica, mas pelo ato de imaginar e criar. Homero, sendo anterior a uma arte poética é ainda expressão da poesia, dos primeiros poetas, povos que quiseram construir-se, ensinar, formar tradição, consolar-se e explicar o mundo.

[3] Leopardi também fala de algo que é necessário criticar no próprio tempo, vendo a tendência no ser humano civilizado, principalmente na modernidade, a tornar tudo produto da própria vontade e intelecto, aprisionado em modelos e regras, sem despertar algo novo e vivo, pois a instrução de leis e normas impedem do original ter lugar (LEOPARDI, 2016, p. 73 [39]). [...] il danno dell'età nostra è che la poesia si sia già ridotta ad arte [...] "[...] o dano da nossa época é que a poesia seja reduzida à arte [...]". Ver também: LEOPARDI, 2016, p. 126 [211]. [...] gli stranieri massimamente non sieno mai così contenti como quando hanno inzeppato le loro poesie di tecnicismi, di formole, di nozione astratte e metafisiche, di psicologia, d'idelogia, di storia naturale, di scienza, di viaggi, di geografia, di politica, e d'erudizione, scienza, arte, mestiero d'ogni sorta. "[...] os estrangeiros nunca estão tão felizes como quando encheram as suas poesias de tecnicismos, fórmulas, noções abstratas e metafísicas, de psicologia, de ideologia, de história natural, de ciência, de viagens, de geografia, de política e de erudição, ciência, arte, construção de todo tipo".

[4] Il verso *epico* (quasi parlativo) era la prosa di que' tempi, ne' quali non si componeva se non in versi. Omero [...] fu un storico, a que' tempi che le storie non si solevano nè sapevano ancora narrare in prosa. "O verso *épico* (quase falado) era a prosa daqueles tempos, nos quais não se compunha senão em versos. Homero [...] foi um historiador, naqueles tempos que as histórias não se costumavam, nem sabiam ainda narrar em prosa" (LEOPARDI, 2016, p. 945 [4318]).

O exemplo que Homero concede aos pósteros em poesia não pode se restringir ao que foi tomado como métrica e temas específicos de um certo gênero[5], mas deve-se ampliar para essas outras necessidades do humano. Leopardi toma a Ilíada como um poema que vai muito além da designação de épico. Para ele, é um poema que extrai os mais profundos sentimentos, pois é próximo à natureza humana, por isso, os efeitos são mais duradouros do que operando com base em preceitos artísticos. Nele, não se foge das circunstâncias, das exigências do tempo, da expressão dos costumes e interesses de uma época e civilização específica, porém, por não tomar isso como motivo único de um gênero específico, torna-se possível introduzir o extraordinário, aquilo que movimenta a alma de modo mais duradouro e universal.

Em poesia, é preciso tomar como exemplo dos poetas o que permite uma atividade poética viva, o fazer livre do poeta, tudo o que escapa às regras estanques, como aquilo que Homero praticava ao trazer a relação e harmonia dos contrastes, a variação da paixões, a atenção à diversidade de interesses e sentimentos da qual a nossa natureza é dotada e que necessita. E, principalmente tomar como exemplo o que deixa um sentimento vivo na alma do leitor. Na Ilíada não existe unidade, ela contempla dois interesses muito diversos nos personagens de Aquiles e Heitor. O primeiro personagem, Aquiles, o herói grego, despertava o interesse nacional e comum daquela época de admirar a fortuna e vitória da própria nação e do herói que tinha todos os méritos e que alcançava seu fim, o que, para Leopardi era "Coisa muito conveniente, tomar por sujeito do poema épico os elogios e as empresas da própria nação e uma guerra contra os perpétuos e naturais inimigos dela, isto é, os Bárbaros. Algo que duplicava, na verdade, multiplicava o interesse pelo poema"[6].

No entanto tal interesse é frágil e não dura por muito tempo, pois essa admiração consente com um interesse comum já esperado e logo se dispersa por se dar sem problema algum.

[5] [...] Omero non conoscendo l'arte (che da lui nacque) e seguendo solamente la natura e se stesso, cavò dalla sua propria immaginazione ed ingegno un'idea, un concetto, un disegno di poema epico assai più vero, più conforme alla natura dell'uomo e della poesia, più perfetto, che gli altri, avendo il suo esempio e in esso guardando, e ridotta che fu ad arte la facoltà ond'egli avea prodotto que'modelli, e determinata, distinta e stretta che fu da regole la poesia, non seppero di gran lunga fare. "[...] Homero não conhecendo a arte (que dele nasce) e seguindo somente a natureza e a si mesmo, colheu da sua própria imaginação e engenho uma ideia, um conceito, um desenho de poema épico muito mais verdadeiro, mais conforme à natureza do homem e da poesia, mais perfeito, do que os outros, que tendo o seu exemplo e para ele olhando, e reduzindo à arte a faculdade pela qual ele produziu aqueles modelos, determinando, distinguindo e estreitando a poesia por regras, não souberam grandemente fazer" (LEOPARDI, 2016, p. 667 [3167]).

[6] "Molto conveniente cosa, pigliare per soggetto del poema epico le lodi e le imprese della propria nazione e una guerra contro i perpetui e naturali nemici di lei, ciò erano i Barbari. Cosa che raddoppiava, anzi moltiplicava l'interesse del poema" (LEOPARDI, 2016, p. 656 [3104]).

Daí se buscar despertar um outro interesse, contrário, de modo a movimentar a alma e o próprio tempo, universal e perpétuo, contudo, sem eliminar o anterior. Para isso, a Ilíada apresenta Heitor, o herói que mesmo tendo todos os méritos não alcança a vitória e por isso é o herói desafortunado. Segundo Leopardi "a desgraça articulada à virtude, produz um interesse muito vivo, duradouro e muito doce. Porque o homem se satisfaz no sentimento da compaixão [...]"[7]. Na antiguidade o sentimento de compaixão pelo inimigo de guerra era algo impensável, por isso a Ilíada desafia a própria época, mas ao mesmo tempo, ele conseguia ver a amplitude dos sentimentos humanos, mesmo mais remotos no seu tempo vivido (CASSANO, 2003)[8].

A compaixão é, para Leopardi, como se apresenta na Ilíada, o que conduziria o povo a um sentimento de grandeza ainda mais duradouro do que o sentimento de vitória sobre outra pátria, pois aquele que se compadece do inimigo em uma época em que isso não é um costume, mostra o grande esforço que se faz sobre a própria natureza de odiar o outro, podendo persuadir-se de ter uma alma superior ao ordinário, "mais que homem, porque pode não ser egoísta" (LEOPARDI, 2016, p. 657 [3108])[9], além do contraste de sentimentos envolvidos na compaixão que deixam a alma em movimento, entre a alegria e a dor. Daí o contraste entre o herói afortunado e o herói desventurado elevar o interesse, despertar sentimentos dos quais nem se imaginaria capaz, como afirma Leopardi e que sobrevive no tempo e interessa até ao moderno.

> Homero teve a arte de fazer com que os gregos se satisfizessem por estimar o inimigo que tinha vencido; e fez eles sentirem o prazer [...] de uma vitória sobre um inimigo nobre e valoroso. Este prazer foi verdadeiramente Homero que o concebeu [...] não era próprio dos tempos [...] nasce da poesia de Homero [...]. *Este prazer precisa de uma delicadeza e mobilidade de sentimento ou faculdade sensitiva, de um refinamento e flexibilidade do egoísmo [...] sumamente poético [...]* (LEOPARDI, 2016, p. 658 [3117-3188])[10].

[7] "[...] la sventura congiunta colla virtù, produce un interesse vivissimo, durevole e dolcissimo. Perocchè l'uomo si compiace nel sentimento della compassione [...]" (LEOPARDI, 2016, p. 657 [3107]).
[8] La figura di Ettore introduce nel poema una nota di straordinaria dissonanza rispetto alla cultura del mondo antico: da un lato infrange la regola della demonizzazione e del disprezzo del nemico, quell'etnocentrismo che sembrava essere la condizione assoluta della virtù, e dall'altro dissocia la virtù dal successo e dalla fortuna, perché Ettore è un grande eroe che perde. "A figura de Heitor introduz no poema uma nota de extraordinária dissonância em relação à cultura do mundo antigo: de um lado infringe a regra da demonização e do desprezo do inimigo, aquele etnocentrismo que parecia ser a condição absoluta da virtude, e de outro dissocia a virtude do sucesso e da fortuna, porque Heitor é um grande herói que perde".
[9] "[...] più che uomo, poichè può non essere egoista [...]".
[10] "Omero ebbe l'arte di fare che i greci si contentassero di stimare il nemico che avevano vinto; e fece loro provare il piacere [...] di una vittoria riportata sopra un nemico nobile e valoroso. Questo piacere fu veramente Omero che lo concepì [...] non era proprio de' tempi [...] nacque dalla poesia d'Omero [...]. Questo piacere ha bisogno di una delicatezza e mobilità di sentimento o facoltà sensitiva, di una raffinatezza e pieghevolezza di egoismo [...] sommamente poetico [...]".

Por não se aprisionar em um único objeto, os poemas homéricos vivem até hoje no interesse que despertam, por acolherem também aquilo que é mais universal e perpétuo na natureza humana, por isso, para Leopardi:

> Os leitores de qualquer nação, após tantos séculos, após tantas mudanças sofridas pelo espírito humano, todos de modo eficaz e continuamente se interessam lendo a Ilíada. E todos não por outro motivo senão pelos troianos e por Heitor, isto é, pela desgraça; e este interesse se resume principalmente e tem como sua parte mais importante a compaixão. [...] sendo o *sentimento da própria desgraça* o universal e mais contínuo sentimento dos homens hoje, e os homens amando naturalmente falar e ouvir falar das próprias coisas, e cada um considerando a infelicidade como uma coisa sua [...] cada um consolando-se das suas desgraças com o *exemplo vivamente representado* [...] *elevando a ideia de si mesmo* como se o canto do poeta tivesse como sujeito a própria infelicidade dele [...]" (LEOPARDI, 2016, p. 666 [3161])[11].

Desse modo também, ao não se reduzir o poema à modelos, não agrada somente àqueles que entendem de certo gênero de arte, mas também ao povo se tornando pouco distante de quem lê. No entanto, apesar de observar os limites dos gêneros poéticos criados pela arte humana, observa que os antigos sabiam temperar a vontade e o ímpeto, orientavam a civilização considerando também a própria natureza. Por isso, de forma viva os poetas tinham um papel na cidade. Daí Leopardi afirmar que "[...] a literatura e os literatos gregos buscavam o povo, o teve em vista na sua composição, miraram o seu útil e prazer e se alimentaram da aura do seu favor" (LEOPARDI, 2016, p. 954 [4351])[12]. Isso, justamente porque a preocupação apenas com uma arte aperfeiçoada excluía uma poesia que tem algo em comum com o mundo, se nutre nele, nos afetos e sentimentos presentes, assim como exclui um âmbito de prazer, deixando existir apenas o prazer dos conhecedores, o qual só se constrói com hábito.

Por isso, é louvável todo esforço da literatura antiga de ir além do que permitia as regras da arte e buscar contribuir com a vida civil. Nesse sentido, se compreende os dramas ou história teatrais gregas como verdadeiras fontes de efeitos morais para orientar com persuasão sobre o vício e a virtude (LEOPARDI, 2016, p. 720 [3452-3454])[13] e de

[11] "[...] essendo il sentimento della propria sventura l'universale e più continuo sentimento degli uomini d'oggidì, ed amando naturalmente gli uomini di parlare e udir parlare delle cose proprie, e riguardando ciascheduno la infelicità come propria sua cosa [...] consolandosi ciascheduno delle sue sventure coll'esempio vivamente rappresentato [...] innalzando il concetto di se stesso quasi il canto del poeta avesse per soggetto la di lui stessa infelicità [...]".

[12] "[...] la letteratura e letterati greci ricercarono il popolo, lo ebbero in vista nel comporre, mirarono al suo utile e piacere, e si nutrirono all'aura del suo favore".

[13] L'uditore vedendo il vizio e il delitto rappresentato con vivi e odiosi colori nel dramma, desidera fortemente di vederlo punito. E per lo contrario vedendo la virtù e il merito oppressi e infelici, e rendutigli con bella e viva pittura ed artifizio amabili e cari dal poeta, concepisce sensibile desiderio di vederli ristorati e premiati. [...] ne seguono due bellissimi effetti, l'uno morale e l'altro poetico. [...] E con questa

ensinamentos sobre história, política, costumes nacionais, civis, individuais da Grécia, algo que contrasta com a insuficiência apontada por Leopardi nas histórias teatrais modernas quando questiona: "Que coisa comum poderiam ter com àquelas as nossas histórias teatrais [...]? Quando conosco nem dramas, nem obras de arte, nem coisa alguma de engenho, costuma representar as circunstâncias dos tempos, nem ser ocasionada e filha legítima do tempo? De fato, qual interesse possuem as nossas histórias teatrais, senão talvez pela companhia dos atores?" (LEOPARDI, 2016, p. 919 [4238])[14]. Ou seja, na Modernidade havia se perdido qualquer valor formativo, adquirindo um valor apenas de entretenimento frívolo, incapaz de persuadir sobre algum valor e gerar algum afeto vivo.

Remetendo a uma importante oração de Marco Túlio Cícero (106 a.C), valorizada pelo humanismo renascentista por mostrar uma função epistêmica da retórica de dar a conhecer também os elementos da cultura e por mostrar que a retórica não vem reduzida à função de ornamento, citada também por diversas vezes no Zibaldone di pensieri de Leopardi, pode-se compreender também a importância do poeta para a cidade e para os que nela habitam. Tal digressão se justifica pelo que ele revela dos conteúdos da poesia civil, que Leopardi chama de grandes ilusões. Na oração, Em defesa de Árquias, o poeta, Cícero afirma ser o poeta aquele que aplica o seu engenho para celebrar a glória e louvores do povo romano (CÍCERO, 1986, p. 39) impelindo àqueles que desejam a glória a entrar nos perigos, e também preserva a obra grandiosa e agradável dos homens, ou seja, além de excitar e advertir, preserva a memória dos grandes nomes.

No discurso, Cícero demonstra que o povo na antiguidade empregava a vida pela glória e pelo louvor, sem tais coisas não havia sentido, diante de tamanha brevidade da vida, "nos fatigarmos com tantos trabalhos". E se os feitos não fossem celebrados pelo poeta a

disposizione tutta di abborrimento e detestazione verso il malvagio e di tenerezza e pietà verso i buoni, egli parte dallo spettacolo. [...] E questo è veramente l'unico modo di far che l'uditore parta appassionato per la virtù, e passionatamente nemico del vizio; [...] nè quell'amore nè quell'odio saranno nè furono mai efficaci nell'uomo essendo pura ragione, e s'ei non si convertano in passione [...] "[...] O ouvinte vendo o vício e o delito representado com vivas e odiosas cores no drama, deseja fortemente vê-lo punido. E, ao contrário, vendo a virtude e o mérito oprimidos e infelizes, e transformá-los com bela e viva pintura e artifícios amáveis e caros ao poeta, concebe sensível desejo de vê-los restaurados e premiados. [...] seguem disso dois belíssimos efeitos, um moral e outro poético. [...] E com esta total disposição de aborrecimento e detestação dos ímpios e de ternura e piedade com os bons, ele parte do espetáculo. [...] E este é verdadeiramente o único modo de fazer com que o ouvinte parta apaixonado pela virtude e apaixonadamente inimigo do vício; [...] nem aquele amor nem aquele ódio serão nem foram jamais eficazes no homem sendo pura razão, e se eles não se convertem em paixão [...]".

[14] "Che cosa di comune potrebbero avere con queste le nostre istorie teatrali [...]? Qunado presso di noi nè drammi, nè opere d'arte, nè cosa alcuna d'ingegno, suol rappresentare le circostanze dei tempi, nè esse occasionata e figlia legittima del tempo? In fatti quale interesse hanno le nostre istorie teatrali, se non forse per le compagnie degl'istriori?".

alma não poderia pressentir nada para o futuro, sem pensamentos que ultrapassam os limites da vida, nem ao menos se pelejaria pela vida tantas vezes (CÍCERO, 1986, p. 49). Mesmo que tal glória esteja no futuro muito remota dos sentidos de quem a recebe após a morte, Cícero crê que no agora ela certamente deleita tão somente pela consideração e esperança dela (CÍCERO, 1986, p. 50). Também não seria possível nada para além do indivíduo isolado, pois a glória e o louvor só é concedido a quem ultrapassa os próprios interesses, para favorecer o bem comum, da cidade. Glorificado é aquele que faz algo pela cidade. Por isso, Cícero defende a importância do poeta para a cidade, pelo retrato das almas, não dos corpos, pelo traço polido que eleva as ações e a virtude do povo romano, concedendo-as a eternidade que lhes é possível (CÍCERO, 1986, p. 49).

Os poetas eram aqueles que cantavam as ilusões e as "Os rochedos e os ermos respondem à voz; os animais selvagens impressionam-se com o canto e ficam imóveis" (CÍCERO, 1986, p. 39). Para Leopardi, a ilusão é um ingrediente importantíssimo da natureza humana (LEOPARDI, 2016, p. 79 [51])[15], como o instinto dos animais que protege a integridade física das ameaças predatórias, a ilusão é o instinto que protege o sentido da vida de todas as ameaças oriundas da dor, dos infortúnios, da experiência, da visão da finitude. Ilusão, em Leopardi, vem tomado como algo necessário à vida.

Então as ilusões são forças vitais para o humano inclinado naturalmente ao prazer o qual não encontra nos limites da realidade, e, por isso, precisa criar ideais, os quais mesmo não podendo ser alcançados plenamente, movem o homem e o persuadem a ações grandiosas e virtuosas. Por ter esse papel na realidade elas não podem ser consideradas como algo desnecessário ou como algo que não existe, de fato, nós as pomos e as valorizamos idealmente, não são pré-determinadas como coisas valorosas, mas delas também tiramos uma força que é real.

[15] Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni. Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti glui uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa ec. Onde sono necessari ed entrano sostanzialmente nel composto ed ordine delle cose. "O mais sólido prazer desta vida é o prazer vão das ilusões. Considero as ilusões como coisa de certo modo real, dado que elas são ingredientes essenciais do sistema da natureza humana, e dadas pela natureza a todos os homens de maneira que não é lícito desprezá-las como sonhos de um único homem, mas propriamente e verdadeiramente do homem e desejadas por natureza, e sem as quais a nossa vida seria a mais mísera e bárbara coisa. Onde são necessárias e entram substancialmente na composição e ordem das coisas".

Leopardi elenca algumas como a virtude, a generosidade, a verdadeira correspondência no amor, a fidelidade, a constância, a justiça, a magnanimidade e todos os entes imaginários que dão sentido à vida (LEOPARDI, 2016, p. 140 [272])[16], e vão além da preservação do biológico. Elas não impulsionam apenas individualmente e internamente um sentido e uma ação, mas também preservam a vida coletiva e atingem o ápice, pois ganham um terreno material e social para florescer e são alimentadas na grandeza e na amplitude, principalmente as grandes ilusões de glória, pátria, triunfo, concursos públicos, jogos, festas patrióticas, honras ao mérito, serviços prestados à pátria (LEOPARDI, 2016, p. 283 [1026/1027])[17].

Diante dessa importância, para Leopardi, é melhor uma vida com muitos prazeres ilusórios que despertam esperança do que sem nenhum prazer, desde que esses prazeres forneçam algo ao real e à vida coletiva, desde que não impliquem em dano à vida coletiva, em obscurantismo e egoísmo. Um de seus primeiros poemas tem como objeto, justamente a pátria, as virtudes do povo italiano e os infortúnios que sofrem com os ataques estrangeiros, ou seja, nele vêm cantadas as antigas e grandes ilusões, mas como moderno, ele não poderia cantar como o homem antigo, por isso, vem também implicado nas ilusões civis a paixão e empenho pessoal do poeta. E revela que, de modo algum há uma simples reprodução de modelos clássicos, além de colocar em evidência que aquelas ilusões as quais se canta estão em ruína na modernidade, principalmente com a crise dos valores humanos coletivos que ele observa no seu tempo.

Em "À Itália", Leopardi diz:

> Se teus olhos fossem fontes a verter,
> Teu pranto inda seria
> Bem pouco a tanta dor e a tal vergonha;
> Pois que foste senhora, hoje és escrava.
> Ao falar e escrever,
> Quem lembra tua velha primazia
> Sem dizer: foi tão grande e teme a clava?
> Por quê? Por quê? Aonde a força antiga?
> Onde as armas, virtudes, a constância?

[16] "[...] la virtù, la generosità, la sensibilità, la corrispondenza vera in amore, la fedeltà, la costanza, la giustizia, la magnanimità ec. umanamente parlando sono enti immaginari".

[17] [...] se il trionfo, se i concorsi pubblici, i giuochi, le feste patriotiche, gli onori renduti al merito, ed ai servigi prestati alla patria tornassero in usanza, tutte le nazioni certamente acquisterebbero, o piuttosto risorgerebbero a vita, e diverrebbero grandi e forti e formidabili. "[...] se o triunfo, se os concursos públicos, os jogos, as festas patrióticas, as honras prestadas ao mérito e os serviços prestados à pátria voltassem ao costume, todas as nações certamente adquiririam, ou melhor, se ressuscitariam para a vida, e se tornariam grandes, fortes e formidáveis".

> [...] Ninguém luta por ti? Não te defende
> Nenhum dos teus? (LEOPARDI, 1996, p. 179).

E com apaixonada contraposição à humilhação que sua pátria foi submetida, responde:

> As armas! Armas! Só
> Combaterei, sucumbirei só eu.
> Dá-me, ó céu, seja chama
> Nos corações da Itália o sangue meu (LEOPARDI, 1996, p. 180).

Mesmo na ruína dos ideais civis a canção leopardiana revela um grande desejo vivo de regeneração da cultura e dos costumes italianos além de despertar esse desejo em quem a escuta, como afirma Francesco de Sanctis, grande intelectual italiano do século XIX, que viveu em 1860 a conquista da independência italiana das outras nações europeias, Leopardi já morto. Na palavras de De Sanctis: "Me recordo, como se fosse hoje, quão profunda impressão fazia em nós, mestres e discípulos, os "corações italianos" e "italianas tenacidades"! Pusemos ali dentro, naquela generalidade tantas coisas: os nossos desejos, os nossos perigos, as nossas conspirações e nos sentíamos comovidos. Se declamava, se cantava, não se julgava" (DE SANCTIS, 1961, p. 79)[18].

Mas por não serem pré-determinadas como valor, nós mesmos que atribuímos valor a essas coisas e as criamos como importantes para manter o sentido da vida, por isso, elas podem ser destruídas como ideais nos deixando espoliados de sentido. Daí Leopardi denunciar a morte dessas grandes Ilusões em decorrência da racionalidade moderna que enfraquece a imaginação. A razão moderna nos revela junto com a experiência do mundo a vanidade do mundo humano, da virtude, do heroísmo, dos afetos, de tudo aquilo que compunha as ilusões antigas, pois nos revela um mundo mecânico, puramente científico, espoliado de beleza e, na sociedade, um humano egoísta e indiferente diante desse mundo monstruoso.

Esse mundo mecânico, analisado, está refletido na poesia contemporânea, no entender de Leopardi, que faz do homem também um corpo a ser dissecado, daí ele criticar:

> O que se dirá daqueles poemas que tem necessidade de notas declarativas sobre as coisas substanciais e principais, vale dizer, das características e das propriedades e operações do coração humano que descrevem os poemas de Lord Byron? Estes são os reformadores da poesia? Estes são os grandes

[18] "Ricordo io, come fosse oggi, quale profonda impressione facevano in noi, maestri e discepoli, gl'«itali acciari » e gl'« itali petti »! Mettevamo colà dentro, in quella generalità, tante cose: i nostri desiderii, i nostri pericoli, le nostre cospirazioni, e ci sentivamo commossi. Si declamava, si cantava, non si giudicava".

> psicólogos? Mas sem psicologia já sabíamos desde muito tempo que deste modo não se causa efeito em quem lê (LEOPARDI, 2016, p. 132 [238])[19].

Essa via explicativa nos poemas dos que julgam compreender muito da alma humana, que dissecam e analisam um a um os afetos humanos, por sua vez, é incapaz de ter efeito sobre a sensibilidade humana. Leopardi fala da *poesia sentimental*, como a poesia do seu século, oriunda da filosofia moderna, da mente humana e não da sensibilidade, da imaginação, concluindo que, por isso, a poesia não seria própria dos tempos filosóficos, tanto a poesia clássica civil quanto aquela capaz de exprimir sentimentos reais, e ele vê com isso a poesia definhar em tempos nos quais seu objeto é a verdade nua da condição finita e precária dos homens e das coisas, sem mediações que impliquem o humano, que o proteja (LEOPARDI, 2016, p. 224 [734])[20].

Na modernidade, para que a poesia possa ser alguma fonte de vida, não podendo mais recorrer às grandes ilusões, à força da imaginação, o homem estando alienado da vida pública, só resta empenhar-se na capacidade de construir novo sentido, buscando-o na capacidade humana de ter, exprimir e despertar os afetos e sentimentos mais variados, e por meio disso permanecer constituindo ilusões por elevar a alma humana, por ver nela riqueza, nisto está a possibilidade da vida humana. Com isso Leopardi diz que resta ao moderno o gênero lírico, primitivo, com a mudança do próprio mundo humano. Na lírica, todo sentimento e afeto humano tratado no poema busca despertar algo vivo em quem lê e não apenas ser demonstrado e descrito, pois não é uma consciência científica que atua, mas o verdadeiro conhecimento dos aspectos da alma humana, a partir do que é sentido e que pode ser despertado com as cores da amplitude e da força. Com agudez, Leopardi o define:

> O lírico primogênito de todos; próprio de toda nação selvagem; mais nobre e mais poético do que qualquer outro; verdadeira e pura poesia em toda a sua extensão; próprio de todo homem também inculto, que busca recriar-se ou

[19] "Che si dirà di quei poemi che hanno bisogno di note dichiarative delle cose sostanziali e principali, vale a dire dei caratteri, e delle proprietà ed operazioni del cuore umano che descrivono, come sono i poemi di Lord Byron? Questi sono i riformatori della poesia? Questi sono i grandi psicologi? Ma senza psicologia sapevamo già da gran tempo che in questo modo non si fa effeto in chi legge".

[20] La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo [...]. Da che si può ben concludere che la poesia non è quasi propria de' nostri tempi, e non farsi maraviglia, s'ella ora langue come vediamo, e se è così raro non dico un vero poeta, ma una vera poesia. Giacchè il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero [...] "A *poesia sentimental* é unicamente e exclusivamente própria deste século [...]. Do que bem se pode concluir que a poesia não é quase algo próprio dos nossos tempos e não se surpreenda, se ela agora definha como vemos e se é tão raro, não digo um verdadeiro poeta, mas uma verdadeira poesia. Já que o sentimental é fundado e sobressai da filosofia, da experiência, do conhecimento do homem e das coisas, em suma, do verdadeiro [...]".

> consolar-se com o canto, e com as palavras medidas de qualquer modo, e com a harmonia, expressão livre e genuína de qualquer afeto vivo e bem sentido do homem (LEOPARDI, 2016, p. 917 [4234])[21].

Longe da lírica ser fruto do aperfeiçoamento artístico na Modernidade, o que revela a reflexão de Leopardi é a sua força antropológica inalienável, tanto que, com a destruição dos valores humanos permanece ainda essa capacidade. E afirma:

> Destas observações resultaria que dos três gêneros principais de poesia, o único que verdadeiramente restou aos modernos foi o lírico; (e talvez o fato e a experiência dos poetas modernos o provaria); gênero, assim como primeiro quanto ao tempo, também eterno e universal, isto é, próprio do homem perpetuamente em todo tempo e em todo lugar, como a poesia (LEOPARDI, 2016, p. 989 [4475-4477])[22].

Com a crise da civilização e de seus valores, qualquer poesia que cante a civilização como valor moderno é afetação, é poesia artificial, que não canta nem ao menos a falta e essa crise, finge valores civis, quando os sentimentos produzidos na civilização, na modernidade, são sintomas de sua ausência como o egoísmo, a inveja, o escárnio, as disputas frívolas[23]. Mas tamanha é a impossibilidade da poesia desaparecer completamente, por ser uma fazer próprio do homem, ainda que dificultado, que a

[21] "Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo".

[22] "Da queste osservazioni risulterebbe che dei 3 generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico; (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); gener, siccome primo di tempo, così eterno ed universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia".

[23] Sebastiano Timpanaro, importante intelectual italiano do século XX, estudioso de Leopardi, reflete sobre esse aspecto ético ausente ou deformado da modernidade e afirma que Leopardi "[...] se sentia estranho [...] quanto a certos fatos éticos e de costumes que acompanhavam a ascensão da burguesia: lucro, egoísmo impiedoso, mercantilização de todos os valores, progresso técnico desacompanhado da recuperação ainda que de uma felicidade parcial, falso humanitarismo e falsos ideais de irmandade por trás dos quais teria continuado a desenvolver-se, com acentuada crueldade, guerras não mais de liberação patriótica, mas de violência colonialista e de concorrência entre colonialismos." "[...] si sentiva estraneo [...] quanto a certi fatti etici e di costume che accompagnavano l'ascesa della borghesia: affarismo, egoismo spietato, mercificazione di tutti i valori, progresso tecnico non accompagnato da recupero di una sia pur parziale felicità, falso umanitarismo e falsi ideali di fratellanza dietro i quali avrebbero continuato a svolgersi, con accentuata spietatezza, guerre non più di liberazione patriottica, ma di rapina colonialistica e di concorrenza tra colonialismi" (TIMPANARO, 1982. p. 181-182). Ver também aqui no poema *Palinódia ao Marquês Gino Capponi* como Leopardi remete à violência do imperialismo. "E do caro/ sangue dos seus não se absterá a mão/ a nobre estirpe: antes, com massacre/ cobrirá toda a Europa e a outra margem/ do mar atlântico, mais fresca fonte/ de civilização, sempre que empurra/ umas contra as outras fraternas tropas/ de pimenta ou canela ou de outro aroma/ causa fatal, ou de cana,/ ou qualquer causa que seja, que vire ouro./" "E già dal caro/ sangue de' suoi non asterrà la mano/ la generosa stirpe: anzi converte/ fien di stragi l'Europa e l'altra riva/ dell'atlantico mar, fresca nutrice/ di pura civiltà, sempre che spinga/ contrarie in campo le fraterne schiere/ di pepe o di cannella o d'altro aroma/ fatal cagione, o di melate canne,/ o cagion qual si sia ch'ad auro torni./" (LEOPARDI, 1996, p. 279; LEOPARDI, 2018, p. 192).

faculdade de expressar, dar sentido ao que se sente diante das coisas, a voz da nossa natureza, dos sentidos permanece.

Diante da impossibilidade de uma poesia que tenha a civilização como objeto a ser louvado, em Leopardi, o cívico vem acolhido de outro modo, no seu aspecto de crise, como se apresenta na Modernidade, autodestrutivo e prejudicial à própria natureza humana. No entender de Leopardi, "quem governa não lê poemas" (LEOPARDI, 2016, p. 665 [3159])[24], então porque representar algo para quem não tem interesse e se não existe mais interesse público ou pelo que representa o público? Nas palavras de Leopardi:

> Mas eu digo que qualquer outra coisa pode ser contemporânea a este século exceto a poesia. Como pode o poeta empregar a linguagem e seguir as ideias, mostrar os costumes de uma geração de homens para a qual a glória é um fantasma, a liberdade, a pátria, o amor pátrio não existem, o amor verdadeiro é uma infantilidade e, em suma, as ilusões se foram, as paixões, não apenas as grandes e nobres, mas todas as paixões extintas? [...] Um poeta enquanto poeta pode ser egoísta e metafísico? E o nosso século não é tal caracteristicamente? [...] Observe-se que *os antigos poetavam para o povo* [...] Os modernos, de modo oposto, porque os poetas hoje não possuem outros leitores senão a gente culta e instruída, e à linguagem e às ideias desta gente se quer que o poeta se conforme, quando se diz que ele deva ser contemporâneo. [...] Ora, todo homem culto e instruído hoje é inevitavelmente egoísta e filósofo, privado de toda ilusão notável, nu de paixões vivas; [...] o que há de poético nele, na sua linguagem, pensamentos, opiniões, inclinações, afetos, costumes, usos, fatos? [...] ser contemporâneo a este século é [...] não ser poeta [...] (LEOPARDI, 2016, p. 628 [2944-2946])[25].

É enfrentando toda essa ameaça e todos esses danos que o poeta continua a existir e constituir sentido coletivo e humano.

Com a geometrização da vida o mundo se torna decaído e envelhecido, sem ímpeto, egoísta, daí Leopardi apontar também para a necessidade de um saber que como crítica do presente, diminua a distância entre poesia e filosofia ocorrida no tempo do envelhecimento, na busca de reverter o exílio da natureza encerrada em nós, ou seja, nas nossas paixões e ideais possíveis de serem reencontrados, na esperança de encontrar o

[24] "[...] chi governa non legge poemi".

[25] "Ma io dico che tutt'altro potrà esser contemporaneo a questo secolo fuorchè la poesia. Come può il poeta adoperare il linguaggio e seguir le idee e mostrare i costumi d'una generazione d'uomini per cui la gloria è un fantasma, la libertà la patria l'amor patrio non esistono, l'amor vero è una fanciullaggine, e insomma le illusioni son tutte svanite, le passioni, non solo grandi e nobili e belle, ma tutte le passioni estinte? [...] Un poeta in quanto poeta può egli essere egoista e metafisico? e il nostro secolo non è tale caratteristicamente? [...] Osservisi che gli antichi poetavano al popolo [...] I moderni all'oposto; perchè i poeti oggidì non hanno altri lettori che la genti colta e istruita, e al linguaggio e all'idee di questa gente vuolsi che il poeta si conformi, quando si dice ch'ei debba esser contemporaneo; [...] Ora ogni uomo colto e istruito oggidì, è immancabilmente egoista e filosofo, privo d'ogni notabile illusione, spoglio di vive passioni; [...] che v'ha di poetico in esse, nel loro linguaggio, pensieri, opinioni, inclinazioni, affezioni, costumi, usi e fatti? [...] esser contemporaneo a questo secolo, è [...] non esser poeta [...]".

vigor do mundo antigo nos jovens e nos homens e mulheres do povo e a solidariedade humana que possibilita organizar o mundo de modo alegre.

A *ultrafilosofia* de Leopardi tem esse propósito de ser um saber que conhece "o inteiro e o íntimo das coisas" (LEOPARDI, 2016, p. 100 [114/115])[26], e, por isso, também é "experiência do sentimento, semente e fecundidade da fantasia" (UNGARETTI, 1996, p. 179), ou seja, reabilitação de uma dimensão poético-lírica, algo possível de se converter em vida, em ímpeto. Ungaretti afirma que Leopardi deseja apenas que o saber não se torne uma máquina de abstrações, perdendo o contato com o sentimento e a fantasia do ser humano[27]. Em tal saber não há, de modo algum, uma inocência pré-racional, pois exige uma refundação que promova a integração entre saberes e faculdades e não uma nova filosofia ou nova poesia separadas. Até porque, no entender de Leopardi a separação entre filosofia e literatura, entre filosofia e poesia, não é constitutiva, não é pertencente ao estatuto desses saberes e ocorreu por práticas históricas, pela redução da poesia a gênero artístico, negando todo o seu poder de conhecimento e pela redução da filosofia à ciência moderna e da sua linguagem à condição quase matemática. Poesia e filosofia se movem em âmbitos mais comuns do que díspares, como da imaginação e do engenho, se se deseja ir além de constatações empíricas, isoladas e boas ordenações de matérias, rumo à apresentação de algo novo, vivo e presente naquilo que se conhece.

Referências

CASSANO, Franco. *Oltre il nulla*. Studio su Giacomo Leopardi. Achille, Ettore e Tersite: Leopardi e la modernità. Bari: Editori Laterza, 2003.

CÍCERO. *Em Defesa do poeta Árquias*. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1986.

DE SANCTIS, Francesco. *La letteratura italiana nel secolo XIX*: Volume III: Giacomo Leopardi. 2. ed. Bari: Editori Laterza, 1961.

LEOPARDI, Giacomo. *Zibaldone*. 4. ed. Roma: Newton e Compton editori, 2016.

[26] Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. "Por isso, a nossa regeneração depende de uma, por assim dizer, ultrafilosofia, que conhecendo o inteiro e o íntimo das coisas, nos aproxime da natureza."
[27] UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna*. p. 179.

LEOPARDI, Giacomo. *Cantos* [1831] in: _____. Poesia e Prosa, trad. br. Affonso Félix de Souza, Alexei Bueno et al., Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.

LEOPARDI, Giacomo. *Tutte le poesie e tutte le prose*. 2. ed. Roma: Newton Compton editori, 2018.

TIMPANARO, Sebastiano. *Antileopardiani e neomoderati nella sinistra italiana*. Pisa: Ets Editrice, 1982.

UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna*: lições de literatura no Brasil, 1937-1942. São Paulo: Editora Ática, 1996.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

ALGUNS ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE PSICANÁLISE, LITERATURA E FILOSOFIA

José Pereira da Silva*

Resumo: As relações entre psicanálise, filosofia e literatura iniciaram-se nos textos de Freud. Este, no decorrer da sua obra, faz inúmeras citações de escritores e filósofos. A absorção da filosofia pela psicanálise tem adquirido especificidade na atualidade. Lacan teve papel fundamental no diálogo entre psicanálise e filosofia. Ele integrou a filosofia em suas ideias e muitas destas se tornaram presentes na filosofia. Muitas questões filosóficas dialogam com a teoria psicanalítica em seus aspectos essenciais. A psicanálise enseja a busca de espaços de pensamento que ela e a filosofia dialogam. Não se deve separar de forma radical psicanálise e filosofia. A literatura, por exemplo, sempre esteve presente no horizonte dos estudos filosóficos e psicanalíticos. Ela também tem o papel de recepção das ideias filosóficas. A literatura é uma forma de intuição e antecipação de questões filosóficas como podemos ver em James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka entre outros.
Palavras-Chave: Psicanálise; Filosofia; Literatura.

Abstract: The relationships between psychoanalysis, philosophy and literature beganwith Freud's texts. Freud throughout his work quotes numerous writer sand philosophers. The absorption of philosophy by psychoanalysis has acquired specificity nowadays**.** Lacan played a fundamental role in the dialogue between psychoanalysis and philosophy. Lacan integrated philosophy into his ideas and many of them became present in philosophy. Many philosophical questions dialogue with psychoanalytic theory in its essential aspects. Psychoanalysis gives rise to the search for spaces of thought in which it and philosophy dialogue. Psychoanalysis should not be radically separated. Literature has always been present on the horizon of philosophical and psychoanalytic studies. Literature also has the role of receiving philosophical ideas. Literature is a form of intuition and anticipation of philosophical questions as we can see in James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, among others.
Keywords: Psychoanalysis; Philosophy; Literature.

Introdução

Existe uma longa tradição de estudos entre psicanálise, literatura e filosofia. Procuram decifrar a linguagem íntima dos objetos, abordam as urgências humanas. A palavra e a

* Nascido em Caçapava-SP. Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). É professor, jornalista e pesquisador. Licenciado em História. Especialista em Filosofia, teologia e literatura. Atualmente estuda psicanálise. Doutor Honoris Causa em Filosofia. Membro da Academia de Letras do Brasil, seccional de Uberaba-MG, Cadeira Mário Quintana. Membro da Febacla, Cadeira n.44 – Patrono João Francisco Lisboa. Membro fundador da Conclab, Cadeira n.58. Membro da Academia Soberana Brasileira de Artes do Rio de Janeiro, comendador pela mesma academia. Membro da Academia Taubateana de Letras. Membro da Academia Valeparaibana de Letras e Artes. Membro da Academia de Letras de São José dos Campos. Membro da Academia Marial do Santuário Nacional de Aparecida. Membro da Academia São Constantino e Santa Helena de Ciências Históricas.

linguagem são meios de expressar e estruturar a realidade. Meios de expressão da psicanálise, da literatura e da filosofia. Psicanálise e literatura nascem da palavra, são formas e experiências de narração. São visões plurais de um mesmo fenômeno. Sigmund Freud inaugurou o diálogo entre a psicanálise e a literatura. Um diálogo cheio de possibilidades e impossibilidades. Existem problemas nesse diálogo que não trataremos aqui. A problematização do literário pertenceu por muito tempo ao campo da Filosofia e não só da literatura. Apresentaremos brevemente algumas reflexões e articulações entre psicanálise, filosofia e literatura. O diálogo entre psicanálise, filosofia e literatura abre novas sendas interpretativas. Na primeira parte: Freud e a literatura, destacarei o relacionamento entre o pai da psicanálise com a literatura e os escritores; na segunda parte: Discurso literário e o discurso psicanalítico, faremos uma sucinta reflexão entre o fenômeno literário e a psicanálise; na terceira parte: as relações entre psicanálise e discurso filosófico.

1. Freud e a literatura

Desde Sigmund Freud (1856-1939) a psicanálise mantém um diálogo com a literatura. Freud era um leitor contumaz e manteve um relacionamento pessoal e epistolar com escritores ilustres de sua época. O criador da psicanálise foi buscar o conceito de complexo na literatura do dramaturgo grego Sófocles (497 ou 496 a.C.). Aborda Épico Rei de Sófocles em sua perspectiva psicanalítica, criando o conceito de complexo de Édipo. Freud em sua mensagem de agradecimento ao receber o Prêmio Goethe de Literatura expressou-se:

> [...] Goethe sempre valorizou altamente Eros, nunca tentou minimizar seu poder, seguiu suas expressões primitivas e mesmo licenciosas com não menor atenção do que suas manifestações mais sublimadas e, segundo me parece, expôs sua unidade essencial através de todas as suas exteriorizações em forma não menos resoluta do que Platão o fizera na antiguidade [...] (FREUD, 1960a, p. 210).

Freud utilizava-se da literatura como suporte de seus achados clínicos, por exemplo, interpretou Hamlet de William Shakespeare (1564-1616) na perspectiva do Complexo de Épico. Analisou *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) no prisma psicanalítico.

Seus autores e obras literárias prediletas são as seguintes: Homero, Sófocles, Shakespeare, *A descendência do Homem*, de Charles Darwin, *Paraíso Perdido* de John Milton, *Lazarus*, de Heinrich Heine, *Cartas e Obras* de Multatuli, O livro da *Jungle*, de Kipling, *Sobre a Pedra Branca*, de Anatole France, *Fecundidade*, de Émile Zola, *Leonardo da Vinci*, de Merejkosby, *A gente de Seldwyla*, de Gottdried Keller, *Os últimos dias de Huttens*, de Conrad Ferdinand Meyer, *Ensaios*, de Thomas B. Macaula, *Pensadores Gregos*, de Theodor Gomperz, *Esboços*, de Mark Twain. Admirava também Gustave Flaubert. No final de sua vida se dedicou a leitura de obras policiais de Dorothy Sayers, de John Galsworthy e de James Hilton.

Sigmund Freud teve oportunidade de conhecer pessoalmente vários escritores, tais como: Stefan Zwig, Arnold Zweig, Romain Rolland, Arthur Schnitzler, Lou Andreas-Salomé, Thomas Mann, Hermann Hesse.

Certa vez, Freud escreveu ao escritor e médico austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931) afirmando ser esse escritor através de suas obras literários um grande "investigador das profundezas psicológicas" (FREUD, 1960b, p. 399).

Thomas Mann (1875-1955) homenageou Freud com uma obra intitulada *A posição de Freud na História*. E a obra *Cervantes, Goethe, Freud* (MANN, 1961).

2. Discurso literário e o discurso psicanalítico: alguns aspectos

Existe uma dialogicidade entre os discursos literário e psicanalítico, o sujeito da linguagem é também o sujeito do inconsciente. Freud tinha afeição pela literatura, para tratar das relações entre literatura e psicanálise usava conceitos da psicanálise, em especial a formação do inconsciente, pois, entendia que haveria uma comunicação entre o artista e sua produção e o inconsciente. Freud divide a subjetividade em consciente e inconsciente. A subjetividade para ele deixa de ser apenas a consciente e passa a ser também a inconsciente. Existem dois sujeitos do enunciado e da enunciação. Aquilo que está no inconsciente e recalcado busca expressar-se. Aqui está a fonte da criação literária. Muito do material que o escritor utiliza em sua produção literária está no inconsciente. O escritor através da sua escrita passa a ter acesso aos conteúdos do inconsciente.

Para Jacques Lacan (1901-1981) o inconsciente é estruturado como linguagem, portanto o texto já é objeto em si. O escritor elabora conteúdos inconscientes através do texto. É deixar o texto falar.

O escritor e semiólogo Rolando Barthes (1915-1980) entende que na literatura temos muitos saberes: “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles. Ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 1996, p. 18).

Freud em seus trabalhos enfatizou a dimensão fundamental da fala e da escrita na psicanálise. Para o fundador da psicanálise, fantasias, sonhos, atos falhos entre outros são elementos inconscientes feitos da elaboração psíquica que necessitam de interpretação. Os elementos inconscientes se expressam e passam a ter significado através das palavras e da linguagem.

Freud situa o trabalho literário do escritor entre as formações inconscientes. O desejo inconsciente, retomado do recalcado que produz o texto no caso do escritor. Ele faz analogia do escritor criativo com o homem que devaneia, portanto, compara o escritor com o fantasiar, em sua obra “Escritores criativos e devaneios” (FREUD, 1969).

Assim como nas formações inconscientes, no texto literário não é fundamental o sentido literal e sim a lógica dos significantes da narração literária. O caminho para entender essa lógica narrativa está nos elementos do próprio texto. Portanto, a literatura tem uma importância para a análise psicanalítica; a linguagem inconsciente tem uma função de revelar o desejo inconsciente. O escritor em seu fazer literário utiliza dessa linguagem no ato da escrita.

O texto literário é uma linguagem que representa o real que não tem uma única interpretação. O escritor em sua produção literária elabora o real através do simbólico. Lembrando que para psicanálise freudiana o sujeito do inconsciente é sujeito da linguagem.

Para Freud, o simbólico é fundamental na constituição do sujeito do inconsciente. Na constituição do sujeito temos o simbólico, o imaginário e o real. Elementos também presentes na elaboração das obras literárias. A linguagem, portanto, é uma das formas de trabalhar a produção literária. A literatura enquanto cria textos criativos é uma expressão do inconsciente. A psicanálise freudiana prioriza a linguagem na constituição do sujeito.

A poesia, a prosa e outros gêneros literários expressam a linguagem e a gramática do inconsciente. A linguagem como expressão do inconsciente. Para Jacques Lacan, a palavra que funda a história do sujeito. No caso, o sujeito é um desejante e o inconsciente situa o desejo através da palavra.

A linguagem tem a função de abarcar o impossível de ser dito. Trata-se de escutar a obra literária. A linguagem se constituiu no marco da subjetividade do sujeito. O inconsciente se articula como linguagem. Com isso o escritor surge pela narrativa escrita. Por meio das obras literárias, podemos nos aproximar das questões inconscientes. De tal forma que a escrita se torna uma via criativa. A palavra que se torna possibilidade de abrir portas. A literatura permite ao leitor a livre associação de ideias, ela é um canal que permite o sujeito se expressar. É interessante a colocação de Birman: "Esta articulação entre saber psicanalítico e tradição literária é um tópico fundamental, uma das condições de possibilidade para que se compreenda a metodologia psicanalítica" (BIRMAN, 1991, p. 106-107).

A literatura é uma das formas de expor a alma humana em seus liames profundos:

> Nada como a literatura, essa experiência de milênios de encantamento da palavra promovida (e movida) pela humanidade para nos tentar a entrar para o mundo dos heróis, das aventuras, da exposição da alma humana e da exploração do sentido de tudo que há e nos acerca[1].

O escritor testemunha um saber inconsciente. Pensamentos inconscientes que geram produção literária criativa. Freud entendia que a relação entre psicanálise e literatura tem um liame com a estrutura do inconsciente:

> E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas, entre o céu e a terra, com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Então bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1974, p. 18).

Freud convocava a literatura para lhe ajudar naquilo que a psicanálise não alcançava. A psicanálise como um instrumento interpretativo do texto literário, desbravando o sentido velado. Encontrar nos escritores e suas obras algo da alma humana. O ofício do escritor

[1] RAMOS, Anna Claúdia; AGUIAR, Luiz Antônio. Por um espaço especial para a literatura na escola. Palestra apresentada ao COLE 2007, no Seminário FNLIJ de literatura Infantil e Juvenil, 2012.

é o tecelão de palavras, é ter em linhas todos os sonhos do mundo, conscientes e inconscientes:

> Texto quer dizer tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tratado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através da textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções constitutivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido do texto e a teia da aranha) (BARTHES, 1996, p. 82-83).

A prosa de Freud é escrita em língua clássica, é densa e clara, em busca de uma ordem de exposição que siga o fluxo real do pensamento. Em Freud, pensamento e escrita são inseparáveis.

Freud é um romântico do século XIX. Seus gostos literários são os dos eruditos letrados da época. Era impermeável às vanguardas, ele se aproximava, em sua obra, da estética do romance. Freud se assemelhava ao romancista Victor Hugo (1802-1885), escrevia diariamente e com facilidade. Foi um grande epistológrafo, redigindo mais de 20 mil cartas.

Já Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês que tem uma estilística que parece mais próxima dos meandros do inconsciente em que capta no enunciado o que escapa a qualquer ordem reflexiva consciente. Sua escrita tem um fascínio exercido por certos poetas modernos, como Stéphane Mallarmé (1842-1898).

A escrita de Lacan dá sempre mais o que pensar do que achamos ter compreendido. A palavra ultrapassa seu imediatismo e não se esgota na captação teórica inicial. Seu estilo mistura o labirinto sintáxico da língua e o elemento francês da sentença. Seus enunciados inscrevem Lacan na linhagem dos grandes moralistas franceses que levam às aporias e às surpresas do sonho.

A linguagem de Lacan é o lugar de um encontro entre a narrativa onírica e toda a agudeza de expressão. Apresenta sentenças claras que facilmente se fixam na memória, porém também assume caminhos de uma língua inapreensível.

Aproxima-se da literatura do século XVII com Jean de La Fontaine (1621-1695) e de François de La Rochefoucauld (1613-1680) e do barroco. A obra de Lacan está cheia de referências literárias, que vão de Sade a Joyce. Tinha para com eles um processo de

incorporação, considerava que os escritores que o antecederam anteciparam suas próprias reflexões. Ficou fascinado pela novidade da língua de Ulisses e de Finnegans Wabe e a incorporou. Suas relações com os trágicos gregos e com William Shakespeare e Claudel foram fecundas.

3. Psicanálise e discurso filosófico

A relação entre psicanálise e o discurso filosófico tem basicamente duas vertentes: a primeira aborda a forma pela qual a prática clínica inscreve-se na sociedade contemporânea; a segunda trata das relações teóricas entre a teoria psicanalítica e a filosofia trágica. A relação entre psicanálise e filosofia é uma das grandes discussões em toda a história do pensamento analítico. O que trouxe diferentes olhares e perspectivas para o tema.

Freud não fez filosofia, ele sempre negou que fosse filósofo. Teve em certos momentos uma atitude antifilosófica, porém a filosofia está presente em seus textos. Desde suas origens, a psicanálise despertou a atenção da crítica filosófica. A biografia do jovem Freud indica que ele se interessava muito por filosofia. Esse diálogo entre a psicanálise e a filosofia atravessou o século XX, marcando de forma significativa a história das duas disciplinas.

Uma discussão aprofundada sobre psicanálise e filosofia deve levar em conta a influência filosófica sobre a psicanálise; a posição pessoal de Freud diante da filosofia; significação filosófica dos conceitos freudianos.

Freud se distancia da filosofia à medida em que esta parte da especulação como método, em que a intuição está no lugar da pesquisa exaustiva sobre fenômenos empíricos. O cientificismo do início do século XX faz com que Freud recuse a filosofia. Em seu texto *As resistências à psicanálise*, afirmava que a psicanálise nada deriva, senão desvantagens, de sua posição entre a medicina e a filosofia (FREUD, 1996).

Jacques Lacan em uma conferência (1956) perguntou qual era a filosofia de Freud. O criador da psicanálise teve um entusiasmo inicial para com a filosofia da qual teve

afastamento posterior e intencional. Tal postura deve-se ao fato de Freud querer evitar influências externas na formulação de sua teoria.

Alguns especialistas afirmam que a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) está presente ao longo da obra freudiana, especialmente através de conceitos como "inconsciente" e o de "Além-do-homem" nietzschiano. Que existe algo da filosofia na construção conceitual de Freud que sem ela teria dificuldade de propor conceitos tais como: pulsão, inconsciente, fantasia entre outros.

Freud desenvolveu algumas problemáticas teóricas que foram fundamentais para a filosofia. Existe uma interpelação recíproca entre a psicanálise e a filosofia. A problemática que marcou a interlocução entre filosofia e psicanálise foi a filosofia do sujeito que estaria sempre no campo da consciência. E se enunciava no registro do eu, a psicanálise postulava o descentramento.

Consta que Freud, em correspondência aos amigos, afirmou que realizou seu desejo de ser filósofo com a criação da psicanálise. Porém, é evidente que a teoria freudiana teve importância crucial para a filosofia. O seu discurso ligava-se ao discurso filosófico pelas problemáticas que colocou para filosofia.

Com Jacques Lacan, o processo de diálogo com a filosofia foi diferente. Utilizou a filosofia para refundir a psicanálise freudiana. A filosofia foi um dos maiores instrumentos da renovação lacaniana. Em seus seminários Lacan abordava Hegel, Platão, Spinoza, Heidegger, Wittegentein, Kierkegaard, de certa maneira, retraduziu cada filósofo e os relacionou à psicanálise. Sócrates foi um dos interlocutores prediletos de Lacan. De certa forma lacanizou muitos filósofos.

Lacan foi bastante literal para com os textos filosóficos que utilizava, ousado, porém, nunca os manipulou ao seu favor. Em certos momentos também Lacan se disse antifilósofo. Ele integrou em seu pensamento psicanalítico partes inteiras do Diálogo Parmênides.

Utilizou da filosofia para reorganizar a até mudar o rumo do modelo freudiano da psicanálise. Em certos momentos estimulou certa rivalidade velada entre a psicanálise e a filosofia. Lacan levou a filosofia para o campo da psicanálise.

A teoria de Lacan teve forte influência na discussão referente à questão do sujeito. Lacan participou da ruptura com a fenomenologia e se aventurou no conhecimento de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Inseriu-se no estruturalismo por recorrer aos formalismos lógico-matemáticos, por renegar o sujeito reflexivo como centro de toda experiência. O sujeito depende de uma estrutura irreflexiva. Para Lacan, o inconsciente depende da linguagem. Lacan conservou essa categoria, tendo posteriormente que a renová-la. Para ele, o sujeito está no centro da experiência clínica.

Ele faz os filósofos compreenderem que a psicanálise trazia uma revolução filosófica. E levou os psicanalistas a se voltarem para a filosofia. Muitos psicanalistas redescobriram a filosofia, e os intelectuais, a psicanálise.

Lacan iniciou-se no pensamento hegeliano através do filósofo Alexandre Kojève (1902-1968)[2]. Posteriormente afastou-se dessa herança voltando-se ao estruturalismo através de Claude Lévi-Strauss e Jakobson.

A concepção lacaniana do sujeito e adotada por muitos filósofos marca a ruptura da concepção cartesiana.

Mesmo com temas muitas vezes comum em relação à psicanálise e filosofia não é de toda evidente. A psicanálise é objeto de estudo e pesquisa dos filósofos desde que foi criada por Freud. Porém ele tinha receio que o discurso filosófico fosse um obstáculo na comprovação da veracidade científica da psicanálise.

O discurso freudiano da psicanálise delineou um campo de interfaces e interlocuções com o discurso filosófico. As questões filosóficas podem de certa maneira se cruzar com as questões da teoria psicanalítica.

A psicanálise através do seu campo conceitual procura espaço de pensamento em que ela e o discurso filosófico dialogam. São discursos diversos que trazem indagações que permitem desenvolver interfaces.

[2] KOJÈVE, A. *Introduction à La lecture de Hegel*: leçons réunies et publiéespar Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1971.

Conclusão

Cada escritor de sua forma revela em sua produção literária a cultura, os valores da sociedade e sua própria constituição psíquica, o que se constitui em uma das ferramentas para a psicanálise entender as manifestações do inconsciente. A literatura em seus diversos gêneros fornece elementos adjutórios a compreensão da psique humana. Existe um parentesco entre literatura e inconsciente. A literatura mostra aquilo que muitas vezes é difícil expressar cientificamente. Consegue tornar concreta a experiência do inconsciente que é fugaz.

O recurso às obras literárias pela psicanálise mantém o específico da literatura, porém podem ser clarificados por conceitos operacionais da teoria psicanalítica. Psicanálise e literatura têm a palavra como matéria-prima de seus ofícios. O inconsciente que segundo Jacques Lacan, estrutura-se pela linguagem, que surge através de mitos, lendas, sonhos, lapsos, epopeia, poemas e romances. A literatura como fonte para ajudar a entender o ser humano. A obra literária é plurissignificante e com múltiplas possibilidades interpretativas.

A dimensão cultural do pensamento psicanalítico requer um olhar profundo para a sociedade e a cultura. O que requer uma reflexão sobre quem é esse indivíduo e o que o cerca.

O tempo analítico é um conceito que dialoga com a filosofia no sentido de reconhecer a subjetividade que está presente na trajetória clínica de cada pessoa.

Tudo o que faz parte da natureza humana é essencial para o entendimento do comportamento humano, incluindo o conhecimento filosófico. O pensamento psicanalítico e o pensamento filosófico estão presentes em diversas questões, tais como: linguagem, origem dos conflitos, construção do sujeito, influência da cultura no comportamento.

Referências

ASSOUN, Paul- Laurent. *Littérature et psichanalyse*. Paris: Ellipses, 1996.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Trad. De Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.

BIRMAN, Joel. *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.

CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaios de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise*: de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, Vol.1.

KOJÈVE, A. *Introduction à La lecture de Hegel*: leçons réunies et publiéespar. Raymond Queneau. Paris: Gallimard, 1971.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano*: entre a linguagem e o gozo. Trad. Maria de Lourdes Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. Trad. Jayme Salomão. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. V.9.

_____. *Adress delivered in the Goethe house at Frankfurt*. In: _____. *Letters*. New York: Basic Books, 1960a.

_____. *To Arthur Schnitzler*. In: _____. *Letters*. New York: Basic Books, 1960b.

_____. *Delírio e sonho na Gradiva*. In: FREUD, S. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas. Trad. e direção de Jayme Salomão, 23 ed., Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. *Resistências à psicanálise*. In: _____. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, Jacques. *Lituraterre*. In: _____. *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2003.

_____. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Trad. Marie L. Lasnik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Seminário 2.

MANN, Thomas. *Cervantes, Goethe, Freud*. Buenos Aires: Losada, 1961.

MARZAGÃO, Lúcio Roberto; RIBEIRO, Paulo de Carvalho; BELO, Fábio R.R. *Psicanálise e literatura*: seis contos da era de Freud. Belo Horizonte: Ophicina de Arte e Prosa, 2001.

MILLER, Jacques-Alain. *Lacan elucidado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

MONZANI, L. R. Discurso filosófico e discurso psicanalítico: balanço e perspectivas. In: PRADO JR., B. (Org.). *Filosofia da Psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NASIO, Juan-David. *O prazer de ler Freud*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

RAMOS, Anna Claúdia; AGUIAR, Luiz Antônio. *Por um espaço para a literatura na escola*. Palestra apresentada ao Cole 2007, no Seminário FNLIJ de literatura infantil e juvenil.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA POESIA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Ana Cláudia Rôla Santos*

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar a representação da morte na poesia de Alphonsus de Guimaraens. Trata-se de uma análise do tema sob o ponto de vista biográfico e a partir da estética filosófica que influenciou os escritores simbolistas, sobretudo os estudos de Arthur Schopenhauer.
Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens; Simbolismo; Poesia; Morte; Filosofia.

Abstract: This article aims to present the representation of death in the poetry of Alphonsus de Guimaraens. It's an analysis of the theme from a biographical point of view and from the philosophical aesthetics that influenced symbolist writers, especially the studies of Arthur Schopenhauer.
Keywords: Alphonsus de Guimaraens; Symbolism; Poetry; Death; Philosophy.

1. Introdução

Em agosto de 2019, por inciativa do Padre Edvaldo Antônio de Melo, recebi, no Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, em Mariana – MG, os alunos d*a Faculdade Dom Luciano Mendes*. Além da visita mediada, que era atividade ofertada pelo Museu, organizamos o tempo para que os alunos fizessem uma apresentação do conteúdo programático que haviam estudado, o amor e a morte em Montaigne e Nietzsche. A ideia era a de trazer o texto filosófico para outro patamar, o artístico, já que os alunos apresentaram sketches sobre o tema, e, a partir daí, promover o debate. *Despretensiosamente*, unidos pelo tema, naquela manhã, à sombra da Mangueira e da Pata de Vaca, no quintal do Museu, falamos de Montaigne, Nietzsche e Alphonsus. Foi uma conversa bem proveitosa.

Depois desse contato inicial, tivemos outros encontros no Museu e na Faculdade de Filosofia. Os temas surgiam a partir das leituras feitas pelo incipiente *Clube de Leitura*

* Ana Cláudia Rôla Santos é Licenciada em Letras, Especialista em História Social da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP e Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. É coordenadora do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens – DIMUS/ SECULT – MG.

Livro no Museu, do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, com apenas cinco, mas eficientes integrantes, e o *Círculo de Leitura A Terceira Margem do Rio* – da Faculdade Dom Luciano. O valor maior desses encontros foi o da liberdade de leitura, trazendo para discussão aquilo que o texto suscitava em cada leitor e, a partir do diálogo, do olhar do outro, construir novos significados.

Neste artigo, apresento o tema por mim colocado em discussão naquele primeiro encontro, a morte na perspectiva do poeta Alphonsus de Guimaraens.

2. Alphonsus e o movimento simbolista

Afonso Henriques da Costa Guimarães, Alphonsus de Guimaraens, nasceu em Ouro Preto – MG, em 1870, e faleceu em Mariana – MG, em 1921. Poeta simbolista, em 1899, publica, em um só volume, *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara Ardente*, e *Dona Mística*, seus primeiros livros de versos[1]. O *Setenário* e *Câmara Ardente*, dedicados, respectivamente, a Jacques D'Avray[2] e ao Padre José Severiano de Rezende[3], não tiveram uma recepção crítica à altura do seu valor literário. O crítico José Veríssimo faz uma apreciação da obra e do novo poeta em seu *Estudos da Literatura Brasileira Segunda Série – 1889*[4] em que diz o seguinte:

> [...] Não creio que a religiosidade mística do Sr. Alphonsus de Guimaraens, mesmo sincera como julgo, possa dar alguma coisa em arte [...] [Os versos de Câmara Ardente] não escapam quanto a perfeição exigia, ao prosaico e ao bordão [...] Não lhe falta porventura engenho e arte, mas, digo-o com sinceridade com que o penso, se não desvencilhar das faixas da escola, se persistir em uma corrente que não leva a nada, será apenas mais um estro perdido para a nossa poesia (MURICY, 1987, p. 95).

[1] Apesar de serem publicados primeiro, *Kiriale*, foi o primeiro a ser escrito (1891-1895), sendo publicado em 1902

[2] José de Freitas Vale (Jacques D'Avray). Nasceu em Alegrete – RS, em 1870. Advogado, professor de francês no Ginásio Oficial de São Paulo, procurador do Estado, escreveu na língua francesa toda a sua obra poética e dramática.

[3] José Severiano de Resende foi um dos grandes amigos de Alphonsus, estudaram juntos em Ouro Preto, no Liceu Mineiro e seguiram para a Faculdade de Direito de São Paulo. Severiano abandonou o curso no segundo ano e retornou para Mariana, onde estudou no Seminário, ordenou-se padre, abandonou o sacerdócio e foi viver em Paris como escritor, tradutor e colunista de jornal, onde faleceu. Alphonsus dedicou o livro Setenário das Dores de Nossa Senhora ao Padre José Severiano de Resende.

[4] O artigo foi intitulado "Um poeta simbolista – O Sr. Alphonsus de Guimaraens".

Nessa análise, constatamos a afirmação de MURICY (1987) quando define a relação de Veríssimo com o Simbolismo, que é o "mais meditado e bem-dotado dos nossos críticos naturalistas" como sendo marcada pela "insuficiente ambientação de espírito para uma assimilação pronta e atual dos elementos de informação cultural que lhe chegaram" (MURICY, 1987, p. 93). Dessa forma, Alphonsus é um bom poeta, mas está sendo "prejudicado" pela escola que escolheu. Outro crítico da época, Sílvio Romero[5], faz apenas um comentário sobre Alphonsus, pouco significativo, em que diz: "no Brasil para que ele (o Decadentismo)[6] caminhe e progrida, será preciso que, deixemos de lado as ladainhas de Bernadino Lopes e de Alphonsus de Guimaraens" (MURICY, 1987, p. 96). O descaso com Alphonsus não partiu só dos historiadores da literatura brasileira, Nestor Vítor[7], crítico oficial do Simbolismo, que escreveu uma monografia sobre Cruz e Sousa, contribuição importantíssima para a preservação da memória do referido poeta, não dedicou nenhum estudo à obra de Alphonsus.

O Simbolismo, apesar de propor uma revolução na poesia moderna e de apresentar uma estética internacional, não obteve, a princípio, prestígio no Brasil. Alguns dos historiadores da literatura brasileira afirmam que o caráter renovador do movimento ficou comprometido pelo fato de alguns dos novos poetas serem dissidentes do Parnasianismo, que era ainda um poder devidamente constituído e de seus integrantes não conseguirem apresentar um movimento unificado, era formado por representações individuais unidas em pequenos grupos regionais. Andrade Murici, em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, v. 2, lista os grupos simbolistas no Brasil e seus respectivos componentes. Destacamos alguns desses, constituídos por escritores mineiros:

1 – Grupos dos fundadores de *A Gazeta*: Adolfo Araújo, Alphonsus de Guimaraens, Padre Severiano de Rezende, Augusto Viana do Castelo e Freitas Vale (Jaques D' Avray);

2 – Grupo *Jardineiros do Ideal*: Lindolfo Azevedo, Antônio do Prado Lopes Pereira, Ismael Franzen de Lima, Josafá Belo, Padre João Pio de Sousa Reis, Aurélio Píres,

[5] Monografia "A Literatura" in *O Livro do Centenário* (1500-1900). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

[6] José Veríssimo e Silvio Romero falam de uma mesma escola, utilizando nomenclaturas diferentes (Simbolismo e Decadentismo) não faremos distinção entre os dois, por nesse trabalho utilizarmos apenas Simbolismo e ainda por concordamos com a proposição de Ana Balakian (1985, p. 68) que afirma que um poeta não deverá ser tomado com simbolista ou decadente, já que "qualquer sugestão de uma dualidade è, na verdade, uma falácia".

[7] Segundo Muricy, Nestor Vítor representa a primeira contribuição significativa da crítica feita por um simbolista.

Ernesto Cerqueira, Afonso Pena Junior, Francisco de Assis das Chagas Resende, Salvador Pinto Júnior, Edgar da mata Machado, Artur Lobo;

3 – Grupo *Revista Minas Artística e Horus*: Edgar da Mata Machado, Horácio Guimarães, Eduardo Cerqueira, Archangelus de Vimaraens, Alfredo de Sarandy Raposo, Carlos de Sarandy Raposo, Augusto de Viana do Castelo, Willy Reichardt, A. Baptista Pereira e Álvaro Viana.

Observamos que vários desses grupos eram atrelados a Jornais, e/ou a Revistas especializadas da época, que se tornaram os grandes veículos de divulgação não só da produção literária dos simbolistas, como também dos ideais da nova escola. Alguns desses escritores assumiram o cargo de redatores de jornais, mantendo ou criando uma coluna literária.

A incursão de Alphonsus no jornalismo começou em São Paulo, em 1891, em companhia dos seus colegas padre Severiano de Rezende – desde o Liceu em Ouro Preto – e Adolfo Araújo, da faculdade de Direito de São Paulo, fundador de *A Gazeta*. Nesse mesmo período, conheceu José de Freitas Vale, o Jacques D'Avray, que, posteriormente, em 1904, transformou sua casa na Vila Kyrial, prestigiado salão cultural da cidade de São Paulo, reunindo poetas e artistas em "tertúlias regadas a generosos vinhos de uma adega preciosa", dentre eles Alberto Ramos e Augusto Viana do Castelo.

Os versos de Alphonsus eram publicados em jornais daquela época e muitos deles aparecem em publicações posteriores, reunidos em livro. Após a temporada em São Paulo, Alphonsus retorna a Ouro Preto, em 1893, para formar-se na Academia ou Faculdade Livre de Direito de Minas Gerais. Continua mantendo contato com seus amigos de São Paulo e reencontra Severiano de Rezende, que abandonou o Curso de Direito e matriculou-se no Seminário Episcopal de Mariana-MG. Alphonsus termina o curso em Ouro Preto, retorna a São Paulo, em 1894, para finalizar o curso de Ciências Sociais. Antes de assumir alguma comarca do interior, decide fazer uma viagem ao Rio de janeiro, onde manteve contato com os grupos literários da época e encontrou-se com Cruz e Sousa, que já conhecia o poeta mineiro, através dos versos publicados em jornais de São Paulo e conheceu Mário de Alencar, de quem se torna grande amigo. No Rio, ainda, visitou o amigo Lucindo Filho, redator de *O* Vassourense, jornal em que Alphonsus também publicava os seus versos.

Se por um lado, a produção literária alphonsina não recebeu, por parte da crítica da sua época, o reconhecimento merecido, o que pode ser justificado pelo fato de grande parte de sua obra ter recebido publicação póstuma, entre 1923 e 2001 e pelo isolamento do poeta na "semi-morta cidade colonial", Mariana – MG; por outro, o poeta foi figura decisiva para difusão e aplicação das ideias do movimento simbolista no Brasil.

Em 27 de abril de 1893, morando em Ouro Preto, Alphonsus escreveu ao amigo Jacques D'Avray uma carta em que como ele próprio afirma "tem-se a idéia perfeita do Simbolismo". O texto começa com o seguinte verso: *Levo-te pela mão, Alma, por que não pises*, verso pertinente ao tema da carta, assinado por Senhor Alphonsus + o Místico. Em seguida, comenta e recomenda a Enquête sur l´évolution littéraire[8], do francês Jules Huret, e, especialmente, "um pedacinho de riso roubado", segundo Alphonsus, da entrevista com Mallarmé.

> Os jovens estão mais próximos do ideal poético que os Parnasianos, os quais tratam ainda seus temas à maneira dos velhos retóricos, apresentando diretamente os objetos. Acho que é preciso, ao contrário, exibir somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem se envolvendo nos sonhos suscitados por eles, são o canto: os Parnasianos tomam a coisa por inteiro e a mostram: falta a eles o mistério: eles retiram dos espíritos esta alegria de acreditar que eles criam. Nomear um objeto é suprimir três quartas partes do prazer de adivinhar pouco a pouco: sugerir eis o sonho. É o perfeito uso desse mistério que constitui o símbolo...[9] (BUENO, 2002, p. 3).

A proposta de Mallarmé seduz o poeta mineiro. A sugestão, o uso de uma linguagem indireta, a possibilidade de o leitor perceber o mistério, mas não desvendá-lo completamente e, principalmente, poder evocar um estado de espírito, como nos fala o próprio Alphonsus: "Evocar um rosto que se viu em sonho, por meio de frases, alusões a sensações de dolorosa melancolia que sentimos [...] poder exprimir a saudade que todos temos de um mundo que nunca vivemos...".

Essa correspondência mostra-nos que Alphonsus, apesar do isolamento físico, mantinha-se informado, principalmente, a respeito dos postulados, que no caso específico dos decorrentes de Mallarmé, seriam decisivos para a constituição do movimento simbolista. Mostra-nos que havia uma rede de discussão, através das correspondências, o que fortalecia e divulgava as novas idéias. Logo após o verso inicial, Alphonsus o simbolista

[8] Essa Enquête foi composta por artigos publicados no *Echo de Paris,* de 3 de março a 5 de julho de 1891. O Simbolismo foi apreciado por escritores, psicólogos, filósofos etc, em que destacamos a entrevista com Mallarmé.
[9] Na carta a entrevista está escrita como o original, em francês.

mineiro diz ao amigo: "*Fiquem descansados, lá lhe levo a Enquête*", o que nos leva a deduzir que o poeta tinha uma cópia do texto e iria divulga-la para seus pares, mostrando-se, mais uma vez, engajado e atento às novas propostas. Esse isolamento considerado social e ao mesmo tempo essa aproximação com outros poetas, nos remete à análise de BALAKIAN (1985, p.67) ao afirmar que os poetas simbolistas "aproximaram-se mais um dos outros a fim de permanecerem mais afastados do mundo, ideia essa difundida por Mallarmé[10] quem determinou que a primeira missão do poeta numa época materialista: é "recapturar o sentido misterioso da existência", pois

> [...] numa sociedade que não tem um lugar oficial para o poeta nem lhe dá a distinção que merece, o poeta não precisa se interessar por ela. O poeta tem o direito de se retirar do círculo de ação social, trabalhar em meios solitários ou resguardados, e de vez em quando mandar um poema – como se fosse um cartão de visita- para o mundo a fim de lembra-lhe sua existência (BALAKIAN, 1985, p. 67).

Alphonsus, nessa mesma carta, comentando uma opinião do poeta francês Saint- Paul-Roux-le-Magnifique[11] de que "o Simbolismo, sendo uma paródia ao Misticismo da Idade Média, não tem razão de ser em vista do progresso que o mundo tem feito", informa a sua postura referente à relação do poeta com a sociedade, esclarecendo que esta é uma das motivações que o levou a latinizar o seu prenome, adotando-o como nome literário[12]:

> [...] Ora, eu, que acho que o Poeta nada tem a ver com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser, e ainda mais acho que a Renascença das letras latinas em que estamos é toda místico simbólica, vou assinar de ora em diante que tu vês na primeira página desta, fora a cruz, que é só para o uso dos amigos, e que só dá trabalho para fazer (BUENO, 2002, p. 4).

Esse resgate das letras latinas está presente na sua produção literária. São inúmeros os poemas que apresentam a forma latina das palavras, recurso que tem como intuito aumentar o clima de estranhamento, marca determinante da linguagem simbolista. No caso específico da poesia religiosa, ele a utiliza por ser termo comum aos textos da Igreja Católica da época.

Essa carta representa o alto nível de discussão literária, impulsionada pelo questionamento que abalou a perfeição, a razão e a objetividade da poesia do final do XIX e propôs um novo fazer poético. Apresenta a grande contribuição de Alphonsus de

[10] Essa forma de aproximação seria definida pelo modo simbolista de escrever, a partir do recolhimento para o mundo interior, do pensamento e o estilo críptico de comunicação.
[11] Escritor francês (1861-1940)
[12] Alphonsus de Guimaraens é um nome adotado literariamente, mas que foi transmitido aos filhos do poeta.

Guimaraens para a disseminação das novas ideias e para fortalecimento do Simbolismo no Brasil.

Inserido nesse contexto do movimento simbolista brasileiro, a crítica feita à produção poética de Alphonsus foi, por muito tempo, enfática em afirmar a escassez temática da obra alphonsina que percorre os seguintes temas: a religiosidade, o amor e a morte. Análises sustentadas pelo cotejo vida e obra.

3. Alphonsus e a cidade de Mariana

Alphonsus muda-se para Mariana em 11 de fevereiro de 1906, após ser nomeado Juiz Municipal da Comarca de Mariana, vindo de Conceição do Serro (atualmente Conceição do Mato Dentro). Fundada em 1696, Mariana foi a primeira Vila, a primeira Cidade, a primeira Capital e a primeira sede do Bispado de Minas Gerais. Reconhecida pela riqueza mineral, o ouro, recebeu esse o nome em homenagem à princesa Mariana D' Áustria, esposa de Dom João V.

A chegada do poeta (não a de juiz) Alphonsus à cidade, é marcada pela publicação de um soneto[13] no jornal local[14], de 24 de junho de 1906, que ele dedica ao poeta árcade marianense Cláudio Manoel da Costa:

> Às margens destas águas silenciosas,
> Quantas vezes berçaste a alma dorida,
> Esfolhando por elas, como rosas,
> As suaves ilusões da tua vida! [...]
>
> [...] O teu sonho deixaste-o nestas águas...
> E hoje, revendo tudo que sonhaste,
> Por elas também deixo as minhas mágoas.
> (GUIMARAENS, 2001. P. 369)

[13] Esse soneto, que recebeu o número LXXIV, foi publicado, posteriormente, no livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, em 1923.
[14] Órgão Oficial do Partido Republicano no Município de Mariana – MG, criado em 1905 pelo Diretório Municipal do PRM, teve como principal colaborador o chefe político Dr. Gomes Freire de Andrade, amigo de Alphonsus de Guimaraens.

Conforme podemos observar no trecho destacado, Alphonsus dialoga com Cláudio Manuel da Costa, assumindo o seu lugar na tradição poética da cidade. A partir desse dia, passa a ser o poeta de Mariana.

A cidade de Mariana, nessa época, não tinha mais a riqueza e a visibilidade do período colonial, mas continuava reconhecida e respeitada como referência cultural, política e religiosa em Minas Gerais. Acima de tudo, tinha uma atmosfera propícia à produção da poesia simbolista. Segundo João Alphonsus[15], filho e biógrafo do poeta, "Não houve acomodação entre o espírito de Alphonsus e o ambiente espiritual da cidade de duzentos anos, mas o encontro perfeito de uma vida humana e de uma vida coletiva de sossego e misticismo" (MURICY, 1987, p. 446). Pelos moradores da cidade, Alphonsus ficou conhecido como o "*Doutor Poeta".* Dos amigos de fora e estudiosos da literatura recebeu a alcunha de "*O Solitário de Mariana*," "mas uma solidão como defesa íntima, como riqueza interior". Inserido na comunidade, fazia versos para amigos e pessoas da sociedade, propagandas para as lojas de secos e molhados, poesias e crônicas para os jornais locais, *O Germinal* e *O Alfinete*, e externos *A Gazeta*, de São Paulo, o *Jornal do Comércio*, de Juiz de Fora, dentre outros. Levava a vida de um homem do interior, com poucos recursos, pagando aluguel e com quinze filhos, ao todo. Em uma correspondência de 09 de abril de 1908, enviada ao amigo Mário de Alencar[16], disse o seguinte: "o clima aqui é excelente. Sou juiz municipal, ganho uma miséria, mas vou vivendo" (BUENO, 2002, p. 8) Se havia problema financeiro, isso não influenciava na criação poética, mas impedia a publicação, como ele mesmo disse em outra carta enviada a Mário de Alencar, datada de 2 de maio de 1913: "Tenho escrito bastante e se não fosse a honesta falta de numerário que me felicita, poderia pelo menos publicar três livros nesse ano". (BUENO, 2002, p. 15). A atmosfera marianense permeia alguns dos seus poemas e crônicas e, principalmente, sobressai em suas correspondências. Em 1911, escreveu a letra do *Hino do Bicentenário da Cidade de Mariana*[17], estreitando ainda mais os laços com os marianenses. Após sua vinda para Mariana, viaja uma única vez para Belo Horizonte, em

[15] Um dos grandes nomes do Modernismo em Minas Gerais, nasceu em Conceição do Serro (1901) e morreu em Belo Horizonte (1944).
[16] Mário Cochrane de Alencar, Rio (1872-1925).
[17] A letra é de Alphonsus de Guimaraens e a música de Antônio Miguel de Sousa. Marca 200 anos da elevação do Arraial à Vila de Nossa Senhora, datada de 1711. É cantado, ainda hoje, em todas as cerimônias cívicas-culturais da cidade.

1915, para encontrar o amigo José Severiano de Rezende, e algumas poucas vezes vai à sua cidade natal, que ficava a uma hora de trem de Mariana.

Em um manuscrito de um poema inacabado, encontrado após a morte de Alphonsus, por João Alphonsus, filho do poeta, assim é retratada a cidade de Mariana no início da década de 20 do século passado:

> Na arquiepiscopal cidade de Mariana,
> Onde mais triste é ainda a triste vida humana,
> A contemplar eu passo o dia inteiro, absorto,
> Tudo que na minh'alma está de há muito morto,
> No claro – escuro de um ideal saudade
> Que como ampla mortalha em treva escura invade
> Os pindáricos sonhos de minh'alma,
> Eu vejo tudo com tristeza e calma...
> (GUIMARAENS, 2001. p. 576)

Esse tom melancólico, pessimista, elegíaco, observado em muitos outros poemas, é atribuído, de certa forma, à vivência nesse ambiente místico religioso marianense, mas não podemos atrelar a produção do poeta apenas à essa questão geográfica.

4. A representação da morte na poesia alphonsina sob a perspectiva biográfica

Das temáticas apontadas, apresentaremos algumas considerações sobre a presença da morte na obra de Alphonsus. Recorrendo, primeiro, à questão biográfica.

A presença da morte nos versos alphonsinos remete-nos, sem sombra de dúvidas, à Constança Guimarães (1871 – 1888)[18]. Filha mais nova do escritor Bernardo Guimarães, tia avô de Alphonsus. Constancinha, como era conhecida, protagonizou uma história de amor com Alphonsus, na perspectiva de um relacionamento amoroso do final do século XIX. Um namoro, admitido como noivado, mas que foi interrompido por uma doença implacável, a tuberculose. Nos versos do poema *S. Bom Jesus do Matozinho*, publicado

[18] Afonso Henriques, neto de Alphonsus, publicou pela editora 7 letras, agora em 2021, A tulipa azul do sonho (Constança, a musa inspiradora de Alphonsus de Guimaraens), une ficção e realidade para narrar a história de amor vivida por Alphonsus e Constança.

em 1904 no *Conceição do Serro*, o poeta descreve o encontro com Constança e os sintomas da doença:

> [...] Foi pelo meado de setembro,
> No jubileu, que eu a vim amá-la.
> Ainda com lágrimas relembro
> Aqueles olhos cor de opala...
>
> Era tarde. O sol no poente
> Baixava lento. A noite vinha.
> Ela tossia, estava doente...
> Meu Deus, que olhar o que ela tinha!
>
> Ela tossia. Pelos ninhos
> Cantava a noite, toda luar.
> S. Bom Jesus de Matozinhos
> Olhava-a como a que chorar...
> (GUIMARAENS, 2001, p. 147)

Para exemplificarmos a relação morte e biografia, escolhemos alguns poemas da obra *Dona Mística*, escrita entre 1892 e 1894, publicada em 1889, que é um canto à Constança. Nos poemas que compõem esse livro, o eu poético é tomado por sentimentos múltiplos, dor, tristeza, desalento, ou mesmo, a revolta, decorrentes da perda precoce da noiva. Observamos o conflito entre os benefícios e os malefícios do amor, a vivência e a perda. Por um lado, há as lembranças de Constança associadas à bondade, à pureza, à Virgem Maria, por outro, a da perda da amada associada à dor, ao sofrimento.

No *Prólogo*, surge a imagem de um cavaleiro, desamparado pelo amor, que lhe foi arrebatado por algo que o supera, a morte:

> [...] É um cavalheiro de outras idades
> Que a pesar seu chora, sofre, existe,
> E tem amores, e tem saudades.[...]
> (GUIMARAENS, 2001, p. 161)

À medida que vamos avançando a leitura dos poemas, aparece a imagem da noiva, ou especificamente da morte da noiva, e, consequentemente, da morte dos sonhos de amor do eu lírico:

> [...] Vozes de além, pungentes de mistério
> Cantam: e os sinos dobram nas ermidas,
> Acompanhando o cantochão funéreo...
>
> (Brancas visões remotas, enfadonho)
> Enterro infindo de ilusões queridas
> Na solidão suprema do meu Sonho!
> (GUIMARAENS, 2001, p. 162)

Como cavaleiro medieval deve fidelidade à sua amada, mas não mais uma fidelidade terrena. A mulher é idealizada em outro patamar, o espiritual. Surge, portanto, uma nova forma de conviver com essa perda, a crença de que o amor transcendeu a morte. A noiva agora não é vista no plano terreno, aparece intocável, divina, Celeste;

> Celeste... É assim, divina que te chamas
> Belo nome tu tens, Dona Celeste...
> Que outro terias entre humanas damas,
> Tu que embora na terra do céu vieste?
>
> Celeste...E como tu és do céu não amas:
> Forma imortal que o espírito reveste
> De luz, não temes sol, não temes chamas,
> Porque és sol, porque és luar, sendo celeste.
> (GUIMARAENS, 2001, p. 163)

Em outros momentos, o eu lírico deseja encontrar a noiva, mas, ao contrário dos versos acima, não é ela que vem visita-lo em sonho, o desejo, a súplica, é que a morte o leve até ela, para juntos viverem no reino de Deus.

> Jesus, eu sei que ela morreu. Viceja,
> Cheia das rosas pálidas de outono,
> A sua cova ao pé de alguma igreja:
> Quero dormir o mesmo eterno sono.
>
> Nada por mim, tudo por ela seja!
> Senhor Jesus, meu Santo e meu Patrono,
> Dá que em breve a minha Alma humilde a veja,
> Junto de ti, na glória do teu Trono. [...]
> (GUIMARAENS, 2001, p. 170)

No trecho de acima, percebemos uma semelhança entre Constança e a Beatriz, de Dante Alighieri. Na *Divina Comédia*[19], o protagonista, Dante, faz uma viagem cujo itinerário passa pelo inferno, purgatório e paraíso. Ao alcançar o paraíso, quem é a sua guia, acompanhante, é Beatriz, musa inspiradora e paixão platônica da adolescência do protagonista. São raros os versos em que há referência direta a Dante, um dos mais explícitos está no livro *Câmara Ardente* (1899):

> Na áurea correspondência estelar das esferas
> a tua alma nupcial há de passar triunfante.
> O teu olhar reflete, entre vagas quimeras
> o Inferno, o Purgatório e o Paraíso de Dante.
> (GUIMARAENS, 2001, p. 206)

[19] Poema épico escrito no século XIV, pelo italiano Dante Alighieri.

Nesses versos de *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923), o poeta faz uma espécie de aclamação às musas, colocando Beatriz em um patamar superior as outras:

> Ó Catarina de Ataíde, errante
> Sombra aromal! Ó Laura de Petrarca,
> E ó (mais que estas) ideal Beatriz de Dante.
> (GUIMARAENS, 2001, p. 335)

Em um outro soneto do mesmo livro, continua a aclamação, colocando Constança como a mais amada de todas:

> Quiseras ser a Laura de Petrarca [...]
> [...] Beatriz que Dante, o sempiterno, marca
> Com o gênio, e do céu faz o mor tesoiro...
> Natércia que Camões, vencendo a Parca,
> Imortaliza pelo Tejo e Doiro...
>
> Quiseras ser qualquer das três, ou ainda
> Essa que tem pra nós memória infinda,
> Bucólica Marília de Dirceu...
>
> Mas se eles eram tudo e eu não sou nada,
> Nenhuma foi, como tu foste, amada
> Nenhum deles na terra amou como eu.
> (GUIMARAENS, 2001, p. 336)

Como Beatriz, Constança é um ideal de beleza indescritível, indizível, uma esperança de salvação. É esse amor/devoção que faz com que o poeta Alphonsus siga sua caminhada:

> Hei de sempre adorá-la, hei de querê-la,
> E não por ser mulher, mas como imagem:
> Sempre a seus pés, sem me cansar de vê-la,
> Como quem segue atrás de uma miragem.
> Seja tudo por ela. É santa. Fê-la
> De astros e luz Deus Pai: serei um pajem
> Que a segurar a cauda de uma estrela
> Caminha superior `a vilanagem [...]
>
> [...] E seguirei, sombrio de saudade,
> Levando os sonhos idos como enfermos
> Que vão para o hospital da caridade.
> (GUIMARAENS, 2001, p. 165-166)

Além da questão biográfica, observamos a presença da morte sob outra perspectiva, a das ideais filosóficas difundidas no final do século XIX, que o que apresentaremos a seguir.

5. A presença da morte na poesia alphonsina sob a perspectiva filosófica

Analisando a presença da morte na poesia alphonsina no contexto do movimento simbolista, chegamos à relação entre literatura e filosofia. A literatura, como manifestação artística, sempre esteve presente nas discussões filosóficas, principalmente como objeto de estudo da Estética. Além disso, a literatura cumpre um papel de recepção das ideais filosóficas, transpondo-as para o mundo ficcional ou melhor, colocando-as em devir, discutindo-as. Assim como a filosofia, a literatura é uma atividade humana, ambas participam da vida e vida participa delas, portanto é natural que as ideais difundidas em um desses campos do conhecimento transitem livremente pelo outro. No caso específico da poesia simbolista, lugar que a produção poética de Alphonsus habita, o pensamento filosófico perceptível é o do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788 – 1860).

A obra de referência para nossa análise é *O Mundo como Vontade e Representação*, publicada em 1819, mas que só teve real apreciação na Alemanha por volta de 1850, dez anos antes da morte de Schopenhauer, e na França, só em 1880, sendo que a primeira tradução para o francês é de 1886. Os franceses, como visto, não tiveram, à princípio, acesso à totalidade do pensamento do filósofo alemão, mas entenderam claramente os argumentos sobre os quais se sustentavam a sua tese pessimista.

Para Schopenhauer a infelicidade supera a felicidade, que é um prazer negativo, pois é uma sensação temporária do sofrimento. A infelicidade é inerente à vida, é uma força presente em todos os seres vivos, à essa força ele dá o nome de *Vontade de Viver* ou simplesmente *Vontade*. O sujeito é, portanto, movido por essa *Vontade* que faz com que a vida seja uma busca constante de objetos de prazer passageiros que até serem alcançados geram sofrimentos. Mesmo ao alcança-los não há uma satisfação plena, dessa forma, o homem, movido por um querer infinito, é impulsionado a buscar outros objetos de prazer sucessivamente. Todo viver é sofrer. Essa ideia está presente em vários poemas de Alphonsus, dos quais destacamos os seguintes trechos:

> Tanta agonia, dores sem causa,
> E o olhar num céu invisível posto...
> Prantos que tombam sem uma pausa,
> Risos que não chegam mais ao rosto [...]
> (GUIMARAENS, 2001, p. 125)

Ah! Tantas ilusões, para as perdemos,
E os sonhos onde iremos enterrá-los!
E sempre o luar na solidão sem termos,
E estes corpos a encher covas e valos [...]
(GUIMARAENS, 2001, p. 165-166)

[...] Da minha mocidade os sonhos mortos
(Da minha morta mocidade) vinham
Ante mim como naus buscando portos,
E bem longe se detinham.
Por que, depois de tantas esperanças,
Esse caos de infortúnio?
(GUIMARAENS, 2001, p. 276)

Para que o homem encontre a felicidade plena, segundo Schopenhauer, deve liberar-se o mais cedo possível dessa *Vontade de Viver*. Um dos caminhos é o de eliminar os desejos, projetando-os no mundo, adotando uma atitude puramente intelectual e desinteressada sobre ele, substituir a *Vontade* pela *Representação*, a arte. A felicidade permitida seria, portanto, a contemplação estética, o pensamento filosófico de Schopenhauer coloca a arte como salvação, restrita a uma minoria de intelectuais com sensibilidade estética. Já o outro caminho, democrático, acessível a todos, é o da morte, propriamente dita.

Como a nossa proposta é a de analisar a representação da morte na poesia alphonsina, vamos nos ater a essa questão. Essa ideia da morte como fim do sofrimento permeia toda a obra poética de Alphonsus, em muitos poemas há imagens de uma espécie de morto vivo, a deriva, sem destino, sem esperança, que anseia pela morte que não chega:

[...] O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
Como custa a minha alma a transformar-se em astros,
Como esse corpo custa a desfazer-se em pó.
(GUIMARAENS, 2001, p. 138)

Em outros espera ser confortado, acalentado pela morte:

[...] Santo alívio de paz, consolo pio,
Fonte clara no meio do deserto,
Manto que cobrem aqueles que têm frio!

Eis-me esperando o derradeiro trono:
Que a morte vem de manso, em dia incerto,
E fecha os olhos dos que têm mais sono...
(GUIMARAENS, 2001, p. 152)

O sofrimento terreno e a espera ansiosa do alívio trazido morte fundem-se nesses versos:

Sempre esperar aquela que não chega,
Que já veio talvez sem que eu a visse...
No pastoril silêncio de uma veiga
Fruir os sonhos que ninguém fruísse...

[...] Ah! tudo é sonho, tudo passa e morre,
E alma que sofre, para a morte corre
Como o rio seguindo para o mar...

Fecham-se os olhos, pois que a morte é santa!
Se a vida é sonho à flor de mágoa tanta,
Melhor é não viver e não sonhar...
(GUIMARAENS, 2001, p. 365)

Como visto, a temática da morte, por questões biográficas ou por questões estéticas, é muito forte na produção poética de Alphonsus. Ciente desse seu destino, o de morrer ou o de estar fadado a cantar a morte, no soneto XLI, do livro intitulado, emblematicamente, *Pulvis*, pó, o poeta reafirma o seu modo de ver a vida, de ver a morte. *Cantar a morte* é também, do ponto de vista estético, expurgar, lidar com essa presença, que, sob a perspectiva biográfica é a causa do sofrimento, e, influenciado pelo pensamento filosófico do final do século XIX, é também alívio das dores terrena.

Cantem outros a clara cor virente
Do bosque em flor e a luz o dia eterno...
Envolto nos clarões fulvos do oriente,
Cantem a primavera: eu canto o inverno.

Para muitos o imoto céu clemente
É um manto de carinho suave e terno:
Cantam a vida, e nenhum deles sente
Que decantando vai o próprio inferno.

Cantam essa mansão, onde entre prantos
Cada um espera o sepulcral punhado
De úmido pó que há de abafar-lhe os cantos...

Cada um de nós é a bússola sem norte.
Sempre o presente pior do que o passado,
Cantem outros a vida: eu canto a morte...
(GUIMARAENS, 2001, p. 437)

6. Referências

BALAKIAN, Anna. Mallarmé e o Cénacle Simbolista. In: *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BUENO, Alexei. *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Itinerários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

_____. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro, 1996.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2001.

MOISES, Massaud. *O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1972. V. 1 e 2.

PEIXOTO, Sérgio Alves. As sugestivas e excêntricas novidades da decadência. In: *A consciência criadora na poesia brasileira*: do Barroco ao Simbolismo. São Paulo: Annablume, 1999.

PIERROT, Jean. O horizonte espiritual. In: *A imaginação decadente* (1880 – 1900). Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens*. São Paulo: Unifesp, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

DO NOME DE DEUS AO DOM DE SI: O CAMINHO ESPIRITUAL DE ETTY HILLESUM

Diego Fragoso Pereira*

Resumo: O artigo investiga o caminho percorrido pela jovem judia holandesa Etty Hillesum (1914-1943), desde a descoberta do nome de Deus até a entrega da própria vida como um dom, a se consumar na câmara de gás em Auschwitz. Deus entra no percurso espiritual de Etty como um nome, cuja pronúncia exige coragem. O nome se torna uma pessoa que, no entanto, está soterrada no poço da própria interioridade. O desenterrar Deus de dentro de si é um processo lento que se dá através da meditação. Por fim, Deus é alguém com quem Etty estabelece um diálogo ininterrupto. Ora, a descoberta não mais do nome, mas da pessoa mesma de Deus provoca em Etty uma tomada de decisão diante do contexto da perseguição nazista. Em vez de entrar na clandestinidade, ela decide compartilhar o destino coletivo do seu povo. Ao fazer isso, está a ajudar Deus a nos ajudar, sendo pão partido e bálsamo para todas as feridas.
Palavras-chave: Espiritualidade; Caminho Espiritual; Deus; Dom.

Résumé: L'article enquête du chemin parcouru par la jeune juive néerlandaise Etty Hillesum (1914-1943) depuis la découverte du nom de Dieu jusqu'à l'offre de sa propre vie, à être consommé dans la chambre à gaz d'Auschwitz. Dieu entre dans le parcours spirituel d'Etty comme un nom, qui pour prononcer demande du courage. Le nom devient une personne qui, pourtant, est enfouie dans le puits de sa propre intériorité. Déterrer Dieu de l'intérieur est un processus lent qui se déroule par la méditation. Enfin, Dieu est quelqu'un avec qui Etty s'engage dans un dialogue ininterrompu. Or, la découverte non plus du nom, mais de la personne même de Dieu provoque à Etty une décision prise dans le cadre de la persécution nazie. Au lieu de se cacher, elle décide de partager le destin collectif de son peuple. Ce faisant, elle aide Dieu à lui aider, à nous aider, étant le pain rompu et le baume pour toutes les plaies.
Mots-clés: Spiritualité; Chemin Spirituel; Dieu; Don.

Introdução

O hábito de escrever um diário é uma maneira concreta de narrar-se, de contar-se e de se compreender. Etty Hillesum (1914-1943), em seu *Diário* e em suas *Cartas*, situa-nos no micro e no macrotempo, no micro e no macroespaço. Escrevendo durante a Segunda Guerra Mundial, nos deparamos com notas sobre o desejo insaciável de líderes políticos em dominar, aniquilar, exterminar países, povos, pessoas. Mas também nos deparamos com notas sobre os horrores e as agruras, sobre as alegrias e as conquistas, sobre os

* Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente na Escola Superior de Gestão Comercial e Marketing (ESIC), de Curitiba/PR. Membro do Grupo "Leitura em Tempo de Risco", iniciado nos primeiros meses da pandemia, em 2020. O presente artigo surgiu de uma palestra proferida na Faculdade Dom Luciano Mendes, de Mariana/MG, em 20/03/2021. Agradeço aos membros do Grupo "Leitura em Tempo de Risco" pela oportunidade de revisitar e de me aprofundar nos escritos de Etty. E-mail: diego.pereira@esic.br.

desafios de pessoas concretas, inseridas em um contexto de guerra, perseguição, prisão, morte, vida, liberdade, crescimento, humanidade.

Etty poderia se limitar a registrar fatos. Contudo, vai além. Além dos fatos, ou melhor, antes e acima dos fatos, Etty escreve sobre pessoas concretas, sentimentos, misérias e mazelas, pensamentos nobres e elevados. Ela escreve a vida e sobre a vida. Etty acompanha com a escrita seu processo vital de autoconhecimento e auto-libertação. Quando se empreende o caminho para dentro de si, percebe-se várias dimensões que ali habitam. Uma delas é a espiritual, dimensão considerada neste artigo. Do ponto de vista da vida do espírito, de que maneira Etty percorre seu caminho de conhecimento e busca de si, dos outros e, afinal, do Outro?

A vida espiritual se insere em uma situação concreta. O que acontece na dimensão espiritual repercute no cotidiano e vice-versa. Quando inicia seu *Diário*, nos deparamos com uma Etty em conflito consigo mesma e com o que está ao seu redor, mas em estado permanente de busca pelo transcendente que a habita. Nas pegadas de Agostinho de Hipona, Etty compreende que Deus mora no interior. Encontrá-lo é também se encontrar. Esse duplo encontro a conduz para fora, para a vida ordinária ameaçada pelo contexto da perseguição nazista. Porque encontrou o "Deus soterrado" e a si própria, Etty é capaz também de entregar a própria vida como dom, como pão partido, como bálsamo.

Assim, pretendo identificar em Etty Hillesum, a partir do seu *Diário* e das *Cartas*, um percurso que a leva desde a descoberta de Deus até a entrega da própria vida, enquanto dom, no campo de concentração de Westerbork, na Holanda. Para tanto, divido o texto em três partes. Na primeira, apresento algumas notas biográficas de Etty. Na segunda, traço um caminho que a conduz desde a descoberta de Deus até o diálogo ininterrupto com Ele. Na terceira, procuro perceber de que modo o encontro com Deus permite que Etty transforme a própria vida em um dom a ser oferecido.

1. A moça de Amsterdam

Esther Hillesum, chamada também Etty, era uma jovem judia holandesa que viveu durante parte da primeira metade do século XX. Sua vida foi desde o início da Primeira

Grande Guerra Mundial e terminou durante a Segunda. Ela nasceu no dia 15 de janeiro de 1914, em Middelburg, na Holanda. Seu pai se chamava Louis Hillesum (1880-1943), um erudito professor de letras clássicas. Sua mãe se chamava Rebeca Bernstein (1881-1943), uma mulher extrovertida, caótica e dominadora (HILLESUM, 2020, p. 103-105 [*Diário*, Caderno 2, 08/08/1941])[1]. Além de Etty, havia dois filhos mais novos: Jaap (1916-1945), que se tornou médico, e Mischa (1920-1944), um pianista promissor. Os dois irmãos apresentavam problemas psiquiátricos. Depois de terminar o liceu, Etty cursou direito em Amsterdam. Matriculou-se no curso de línguas eslavas em Amsterdam e Leyde, o qual foi interrompido pela Guerra. Para ganhar a vida, dava aulas particulares de russo.

A partir de 1937, Etty se tornou governanta na casa do senhor Han Wegerif (1879-1976), com quem estabeleceu um relacionamento amoroso. Permaneceu nessa casa até 1942, quando foi para o campo de Westerbork, na Holanda. Além de Etty, residiam também o filho de Han, Hans Wegerif (1919-1983), a empregada Käthe Fransen, o estudante de bioquímica Bernard Meylink e a enfermeira Maria Tuinzing. Foi através de Bernard que Etty conheceu o psicoquiromante Julius Spier (1887-1942). Spier era um judeu nascido em Frankfurt. Depois de trabalhar como gerente de banco, descobriu sua aptidão para a psicoquirologia. Mudou-se para Zurique, na Suíça, onde fez treinamento como psicanalista sob a orientação de Carl Gustav Jung, que o persuadiu a dedicar-se à psicoquirologia, ao estudo e classificação das impressões palmares. Spier chegou em Amsterdam em 1939. Era um homem que despertava a admiração das pessoas, sobretudo das mulheres. Ele era capaz de ler a vida das pessoas a partir das palmas das mãos e para interpretá-las a partir de uma visão psicológica.

No dia 3 de fevereiro de 1941, devido a estados depressivos constantes, Etty começou um processo de psicoterapia com Spier. Esse encontro foi decisivo. Durante o processo de autoconhecimento, Etty deu um salto qualitativo na sua vida interior. Em 8 de março de 1941, ela iniciou uma série de, pelo menos, 12 cadernos[2] do seu *Diário*. O sétimo caderno

[1] Para as citações das obras de Etty, utilizarei dois formatos concomitantes. No primeiro, citarei de acordo com as normas da ABNT: sobrenome, ano, página. No segundo, entre colchetes, citarei o *Diário* com o respectivo caderno e a data, ou a *Carta*, seu número e a data.

[2] A série dos 12 cadernos do *Diário* de Etty possui a seguinte cronologia: (a) Caderno 1: escrito do dia 8 de março de 1941 a 4 de julho de 1941; (b) Caderno 2: escrito do dia 4 de agosto de 1941 a 21 de outubro de 1941; (c) Caderno 3: escrito do dia 21 de outubro de 1941 a 6 de dezembro de 1941; (d) Caderno 4: escrito do dia 8 de dezembro de 1941 a 25 de janeiro de 1942; (e) Caderno 5: escrito do dia 16 de fevereiro de 1942 a 27 de março de 1942; (f) Caderno 6: escrito do dia 27 de março de 1942 a 30 de abril de 1942; (g) Caderno 7: perdido; (h) Caderno 8: escrito do dia 18 de maio de 1942 a 5 de junho de 1942; (i) Caderno 9:

se perdeu, bem como aquele que escrevia enquanto estava em Westerbork[3]. Nesses cadernos, Etty realizou um percurso literário e, sobretudo, espiritual. Embora fosse de família judia, não era praticante, como nenhum do seu círculo familiar mais próximo. Pelo contato com Spier, também judeu, aos poucos se familiarizou com o Novo Testamento, Agostinho de Hipona, Paulo de Tarso, Tomás de Kempis, Mestre Eckhart, bem como se aprofundou em Rainer Maria Rilke e Fiódor Dostoievski, por exemplo.

Dado o contexto de perseguição e de um cerceamento cada vez maior da liberdade de ir e vir dos judeus pelo regime nazista, o irmão Jaap aconselhou Etty a solicitar um emprego junto do Conselho Judaico, em Amsterdam. O Conselho Judaico era o órgão responsável por implementar as decisões do governo nazi, independente de quais fossem, na comunidade judaica de um dado país. Era através dele que o regime nazi executava considerável parte do seu projeto de prisão e, posteriormente, de extermínio em massa dos judeus. Etty foi contratada pelo Conselho e trabalhou como datilógrafa[4] desde o dia

escrito do dia 5 de junho de 1942 a 3 de julho de 1942; (j) Caderno 10: escrito do dia 3 de julho de 1942 a 29 de julho de 1942; (k) Caderno 11: escrito do dia 15 de setembro de 1942 a 13 de outubro de 1942; (l) Caderno 12: perdido.

[3] No dia 7 de setembro de 1943, na véspera de ser colocada no transporte para Auschwitz, escreveu Etty para seu amigo Jopie Vleeschouwer: "Tenho comigo *os meus diários*, as minhas Bíblias pequenas, a minha gramática de russo e Tolstoi, e não faço ideia do que mais está na minha bagagem" (HILLESUM, 2009, p. 258, grifo meu [*Carta 78*, 06 e 07/09/1973]). Para as cartas, seguimos a numeração da edição integral. Sobre a expressão "Tenho comigo os meus diários", notei que a forma de plural ("*meus diários*") aparece nas traduções em língua portuguesa (Portugal e Brasil), espanhol, italiano e inglês. Dos textos disponíveis no momento, apenas a edição francesa traz a expressão no singular: "J'emporte *mon journal* et mes petites bibles et ma grammaire russe et mon Tolstoï, e je ne sais même pas tout ce qu'il peut y avoir dans mes bagages" (grifo meu). Como desconheço o neerlandês, não pretendo resolver esse impasse. Em todo caso, considerando as duas possibilidades, singular ou plural, temos: (a) singular: Etty teria consigo apenas o Caderno 12, o qual teria levado no transporte do dia 7 de setembro e que acabou por se perder; (b) plural: Etty teria consigo o Caderno 12 e mais algum outro Caderno, que poderia ser o 7 ou mesmo iniciado um novo, que seria o 13. Infelizmente, aqui, podemos apenas conjecturar.

[4] Ali Etty vivia uma situação paradoxal. De um lado, trabalhava no Conselho Judaico, onde, pelas circunstâncias do momento, reinava um caos, já que ali estava a esperança para os judeus de continuarem a viver livres. De outro, apesar do clima turbulento, Etty ainda conseguia a concentração necessária para ler Rilke, ali mesmo. Escreveu no seu *Diário*: "E, apesar de tudo, consegui ler algumas cartas de Rilke ali na estreiteza do corredor, no meio dos apertos e dos empurrões; continuo porém a ir em frente à minha maneira. E o pavor estampado naquelas caras. Todas essas caras, meu Deus, essas caras" (HILLESUM, 2020, p. 261 [*Diário*, Caderno 10, 16/07/1942]); "E, por entre os milhares de requerimentos que hoje bati à máquina nesse ambiente a meio termo entre o inferno e um manicómio, ainda consegui ler isto do Rilke e provocou-me exactamente a mesma reacção que se o tivesse lido no isolamento deste quarto silencioso" (HILLESUM, 2020, p. 265 [*Diário*, Caderno 10, 21/07/1942]); "Esta última semana é realmente uma grande afirmação de mim mesma. Na verdade, sigo o meu próprio caminho interior naquele manicómio. Há uma centena de pessoas a conferenciar a monte numa divisão pequena, as máquinas de escrever fazem barulho, e eu estou sentada num cantinho qualquer e leio Rilke. Ontem, a meio da manhã, fizemos uma mudança de repente, mesas e cadeiras foram retiradas debaixo do meu rabo, pessoas à espera invadiram o espaço, toda a gente dava ordens e contra-ordens, envolvendo mesmo a mais mísera cadeira, mas a Etty estava sentada no chão imundo, a um cantinho, entre a máquina de escrever e um embrulho de sanduíches, a ler Rilke. Eu lá me encarrego de promulgar a minha própria legislação social, e vou e venho quando me parece bem. Por entre todo esse caos e miséria, vivo intensamente segundo o meu ritmo e consigo assim a cada instante, por entre o bater de centenas de cartas à máquina, concentrar-me nas coisas que são

15 de julho de 1942 até o dia 30 de julho do mesmo ano, quando pediu para acompanhar no campo de trânsito de Westerbork[5], na condição de serviço de ajuda social, os primeiros grupos de judeus antes de serem colocados no transporte[6].

No campo, Etty trabalhava na enfermaria e dava apoio espiritual aos internos, bem como os ajudava no momento do transporte, que partia às terças-feiras. Por estar em Westerbork como membro do Conselho Judaico, ela obteve licenças para voltar a Amsterdam, sobretudo quando se encontrava doente[7]. No dia 6 de junho de 1943, os membros do Conselho Judaico perderam suas prerrogativas no campo. Parte voltou para Amsterdam, parte ficou retida em Westerbork, como os demais prisioneiros. Etty estava no segundo grupo. Entre 20 e 21 de junho de 1943, na grande caçada aos judeus pela Holanda, os pais de Etty e Mischa foram enviados para Westerbork. No dia 7 de setembro de 1943, os quatro foram colocados no transporte, rumo a Auschwitz. Os pais faleceram durante a

importantes para mim. Não é um fechar os olhos a todo o sofrimento à minha volta nem é insensibilidade. Acarreto e conservo tudo dentro de mim, mas sigo o meu próprio caminho imperturbável. Ontem foi um dia louco. Um dia em que o meu humor quase satânico veio de novo à superfície em que de repente me senti outra vez uma criança travessa. Deus me livre de uma coisa: nunca me deixes ir parar a um campo com as pessoas com quem trabalho agora diariamente!" (HILLESUM, 2020, p. 270-271 [*Diário*, Caderno 10, 25/07/1942]).

[5] O campo de Westerbork não era campo de extermínio, mas de trânsito. Estava situado na província neerlandesa de Drenthe, no noroeste do país, perto da fronteira com a Alemanha. Na época, Drenthe era a província mais pobre da Holanda e também a menos habitada. O campo foi criado em 1939, para receber os refugiados judeus vindos da Alemanha ou de outros países onde eram ameaçados. Assim, Westerbork era um campo de trânsito, mas cuja finalidade era inserir os refugiados na comunidade local holandesa. A partir de 1942, Westerbork passa para a tutela alemã, que o torna um "campo de trânsito policial" ("camps de transit policier"). No entanto, em vez de inserir os judeus na Holanda, agora eles passavam a ser enviados de Westerbork para o leste, para os campos de extermínio, como Auschwitz e Sobibor, em decorrência da chamada "Solução Final". Assim, o primeiro "transporte" para os campos de extermínio partiu no dia 15 de julho de 1942. Foram 92 transportes ao todo, cada um carregado por aproximadamente mil pessoas. O último transporte deixou o campo no dia 13 de setembro de 1944. Ver mais informações em: GERMAIN, 2006, p. 75-82. Atualmente, o campo de Westerbork é um Centro de Memória, que recebe visitas locais. É possível conhecê-lo através do seu sítio oficial: https://kampwesterbork.nl/.

[6] Na primeira semana em Westerbork, entre os dias 5 e 7 de agosto, Etty se encontrou com Edith e Rosa Stein. Ainda que não nomeasse explicitamente Edith Stein em seus escritos, Etty fez referência em dois momentos a um encontro com freiras católicas de origem judia, que portavam a estrela de Davi sobre os hábitos religiosos. Escreveu Etty: "E essas duas religiosas de uma família de Breslau, rica, intelectualmente brilhante e bem ortodoxa, que portavam a estrela sobre seus hábitos conventuais" (HILLESUM, 2008, p. 725 [*Diário*, Caderno 11, 20/09/1942]); "Foi um dia curioso, estranho, aquele em que os católicos judeus ou judeus católicos - o que quer que lhes queiram chamar - chegaram num transporte; freiras e padres com a estrela amarela nos hábitos" (HILLESUM, 2009, p. 87 [*Carta 23*, 12/1942]). Por serem de Breslau, pela menção ao destaque intelectual, pelo fato ter ocorrido entre agosto e setembro e por Edith Stein ter passado por Westerbork entre os dias 5 e 7, visto que foi assassinada em Auschwitz-Birkenau no dia 9 de agosto do 1942, somos levados a inferir de que se tratava da filósofa Edith Stein (na religião, Teresa Benedita da Cruz, religiosa carmelita), canonizada posteriormente pela Igreja Católica em 1998, durante o pontificado de João Paulo II.

[7] Etty se ausentou do campo de Westerbork por, pelo menos, três vezes. A última foi a mais longa: exatamente 6 meses. As saídas eram para tratamento de saúde. O tempo em que ela permaneceu em Westerbork foi: de 30 de julho de 1942 até aproximadamente 14 de agosto de 1942; de 21 de agosto de 1942 até 4 de setembro de 1942; de 20 de novembro de 1942 até 5 de dezembro de 1942; e de 5 de junho de 1943 até 7 de setembro de 1943, quando foi deportada com sua família para a Polônia.

viagem ou logo na chegada. Etty teria morrido na câmara de gás no dia 10 de setembro de 1943 (SMELIK, 2008, p. 22). A Cruz Vermelha, porém, afirma que sua morte se deu no dia 30 de novembro de 1943, com 29 anos de idade. Mischa, por sua vez, faleceu no dia 31 de março de 1944. Jaap foi enviado para Westerbork em setembro de 1943. No ano seguinte foi deportado para Bergen-Belsen, na Alemanha. Morreu em abril de 1945, durante a evacuação do campo.

Antes de ir para o campo de Westerbork, Etty confiou seus cadernos à sua amiga Maria Tuinzing, a fim de que pudesse encaminhá-los a algum editor para publicação. Após o final da Guerra, entre 1946 e 1947, Maria os enviou para Klaas Smelik. No entanto, nenhuma editora demonstrou interesse em publicá-los[8]. Em 1979, o filho de Smelik, Klaas A. D. Smelik entrou em contato com o editor J. G. Gaarlandt, que decidiu publicar parte do *Diário* de Etty. Assim, em 1981, foi publicada na Holanda uma seleção de textos, chamada *Uma Vida Interrompida* e, no ano seguinte, as cartas[9] de Westerbork. A edição integral[10] dos escritos ettianos - *Diário* e *Cartas* - foi publicada pela primeira vez em 1986. À cada reedição, aparecem uma e outra carta, que são publicadas em apêndice.

[8] Etty teve duas cartas publicadas ainda em vida. Trata-se das *Cartas 23 e 64*, ambas publicadas em um mesmo volume no ano de 1943. Elas narravam a vida no campo de Westerbork. Uma nota à *Carta 23* traz a seguinte informação: "Esta carta foi, em conjunto com a carta 64, publicada ilegalmente no Outono de 1943, numa tiragem de cem exemplares, sob o título: *Drie brieven van den kunstschilder Johannes Baptiste van der Pluym* (1843-1912) (*Três cartas do pintor Johannes Baptiste van der Pluym*), com duas reproduções; publicada por e com introdução da Sra. A. C. G. Botterman-v.d.Plym, Apeldoorn, 1917. O jornalista David Koning (Amsterdão, 1920-Laren, 1970) e a redacção dos jornais *De Vrije Katheder* e *De Patriot* foram responsáveis por esta edição aparentemente inocente. As cartas foram facultadas a Koning - através de um intermediário - por Petra Eldering, amiga de Etty, ligada à redacção do *De Vrije Katheder*. As cartas foram levadas, impressas e encadernadas pelos irmãos Nooy, de Purmerend. Estes não só fizeram um trabalho de pouca qualidade, como terão tido por vezes problemas a decifrar a caligrafia, como testemunham as muitas pequenas e grandes diferenças que algumas das versões escritas à máquina - as cartas escritas à mão perderam-se - mostram em relação ao texto impresso. Além disso, na versão publicada, alguns nomes foram deliberadamente apagados" (HILLESUM, 2009, p. 75, n. 1).

[9] Há uma edição em língua portuguesa, publicada pela editora portuguesa Assírio & Alvim, em 2009.

[10] Não há edição integral do *Diário* de Etty em língua portuguesa. Além do texto em holandês, tenho conhecimento de uma edição integral em inglês, italiano, espanhol e francês. Quanto às edições parciais em língua portuguesa, tenho conhecimento da Record (1984), da Âyiné (2020), edições brasileiras, e da Assírio & Alvim (2020), edição portuguesa. É possível consultar uma bibliografia atual sobre Etty Hillesum, ainda que a maioria em língua francesa, em: https://www.amisdettyhillesum.com/. É possível também consultar a página oficial do Centro de Investigações Etty Hillesum, situado em Middelberg: https://ehoc.nl.

2. Da descoberta do nome ao diálogo ininterrupto com Deus

Entre a Etty do dia 8 de março de 1941, quando começou a escrever seu *Diário*, até a Etty do dia 7 de setembro de 1943, quando redigiu o bilhete a Christine Van Nooten, há um processo de crescimento, autoconhecimento, descobertas, desafios, lutas, escolhas, alegrias, impasses, decisões, perseguições, mortes. No meio desse processo, existe também o relacionamento de Etty com Deus, que aqui chamo de caminho espiritual. Considerando os cadernos do *Diário* e as *Cartas*, proponho situar o caminho espiritual de Etty Hillesum em quatro etapas distintas, embora não separadas: no começo, uma Etty "ateia" que, aos poucos, aprende a pronunciar o nome 'Deus', desenterrando-o de dentro de si mesma, até estabelecer um diálogo contínuo, ininterrupto não com um nome, mas com um ser, com Deus mesmo.

2.1. "A parte ateia que tenho igualmente em mim"

Na primeira fase do caminho espiritual de Etty Hillesum, identificamos um certo ateísmo. Não se trata de uma negação absoluta da existência de Deus. Estamos em setembro de 1941, há alguns meses desde o início do seu processo psicoterapêutico. O problema de Deus já havia aparecido antes. No entanto, vale considerarmos com atenção o que Etty escreve:

> De repente, nesta tarde, me encontrei ajoelhada no banheiro, sobre o tapete marrom de fibra de coco, a cabeça enterrada no meu roupão de banho, que estava atirado sobre a cadeira de vime quebrada. Tenho muita dificuldade em me ajoelhar, há em mim um certo constrangimento. Com respeito a quê? Provavelmente à parte crítica, racional, *ateia*, que tenho igualmente em mim (HILLESUM, 2008, p. 164 [*Diário*, Caderno 2, 24/09/1941]) (grifo meu).

Mais adiante me deterei sobre o gesto de ajoelhar-se. Aqui, examino a parte final da citação. Etty se refere à uma "parte crítica, racional, ateia", que traz dentro de si. Não se trata de uma confissão de ateísmo. Ela não está dizendo que nega a existência de Deus. Até porque o fato de se ajoelhar é uma das maneiras encontradas por ela para buscar a Deus. Não se busca o que se considera como não existente. No entanto, ela afirma haver dentro de si uma parte ateia. Em último caso, Deus é uma questão de fé. A razão responde a certas questões, mas chega um momento em que a fé deve assumir a decisão.

A chamada "parte ateia" de Etty diz respeito à dificuldade que ela tinha de dar esse passo na fé. Das três notas acima - parte crítica, racional, ateia - o ateísmo é precedido por duas qualidades próprias que dificultam, se não impedem, o fluxo natural da fé: criticismo e racionalismo. Quando se tem um pensamento marcado pela crítica e por um caráter racional, compreende-se a dificuldade de dar a decisão à fé da crença em Deus. Por isso, não entendo que Etty fosse ateia no sentido estrito do termo mas, antes, ateia-racionalista[11]. Deus ainda era um objeto de estudo, de consideração, de exame crítico e analítico, enfim, algo impessoal. Não se pode ter uma relação pessoal com o que não se considera nem se assume como uma pessoa.

2.2. O nome 'Deus'

Na segunda fase, Deus é um nome, é alguém de quem se fala. Cito três passagens: (a) "'Como uma melodia, o mundo rola da mão de Deus', estas palavras de Verwey não me saíram da cabeça durante todo o dia. Quem me dera ser melodicamente eu a rolar da mão de Deus" (HILLESUM, 2020, p. 65 [*Diário*, Caderno 1, 09/03/1941]); (b) "É preciso ter a coragem de o dizer. A coragem de pronunciar o nome de Deus. Spier contou-me uma vez que tinha demorado muito tempo até se atrever a pronunciar o nome de Deus. Como se sempre tivesse achado nisso uma coisa ridícula, apesar de acreditar nele" (HILLESUM, 2020, p. 155 [*Diário*, Caderno 4, 14/12/1941]); (c) "Ensinaste-me a pronunciar o nome de Deus sem reservas. Foste o intermediário entre Deus e mim, e agora, tu, o intermediário, partiste e o meu caminho conduz em linha recta a Deus" (HILLESUM, 2020, p. 283 [*Diário*, Caderno 11, 15/09/1942]).

O primeiro trecho exemplifica a relação de Etty com Deus. Estamos em março de 1941, no início do *Diário*. Deus está em terceira pessoa, é alguém sobre quem se conversa, se estuda, se analisa, se cita, se escreve. Ainda que ela queira rolar melodicamente da mão de Deus, não se trata de uma relação eu-tu, mas eu-ele. No segundo trecho, de dezembro de 1941, Etty se dá conta da dificuldade de pronunciar o nome 'Deus'. Os judeus não

[11] Quando examinamos os Hillesum, vemos que eles se consideravam judeus, enquanto raça, mas não eram praticantes, enquanto religião. Pelo contrário, as tradições judaicas não eram tomadas a sério pelos pais de Etty, pelos irmãos nem por ela própria: "quoique s'intéressant au judaïsme, Louis Hillesum était fortement assimilé et travaillait par exemple le samedi" (SMELIK, 2008, p. 16). Um judeu assimilado era aquele que se integrava à cultura onde vivia, eram judeus quanto à raça, mas não era judeus religiosos. Como afirma Willems: "A assimilação refere-se, exclusivamente, à obliteração, substituição e modificação de hábitos e atitudes, quer dizer, de traços adquiridos na vida social" (WILLEMS, 2020, p. 195). Ver também: SORJ, 2010, p. 16-22; MORRIS-REICH, 2008, p. 34-84.

pronunciam o nome de Deus (Iahweh). Partindo do pressuposto que os Hillesum eram judeus assimilados, não haveria razões para Etty sentir-se constrangida em pronunciar o nome daquele que aparece por escrito desde as primeiras páginas do seu *Diário*.

Em todo caso, o ponto aqui não é discutir esse costume judaico, mas trazer à luz o seguinte elemento: nesse momento, a relação de Etty com Deus é intermediada por um nome ('Deus'), que é pronunciado com dificuldade. Para se chegar a um determinado ser, é preciso pronunciar o seu nome. O nome traz o ser. Esse trecho apresenta uma questão interessante. É preciso ter coragem para pronunciar o nome de Deus. Não é suficiente querê-lo, mas ter a coragem, que será aprendida através de Spier, como vemos no terceiro trecho, registrado no dia 15 de setembro de 1942, data da morte de Julius Spier. Relendo o próprio caminho espiritual, Etty reconhece ali o papel de Spier: ajudá-la a pronunciar o nome de Deus sem reservas. Portanto, encontramos nesses três trechos citados um Deus que aparece em terceira pessoa, é alguém de quem se fala e que é um nome difícil de se pronunciar.

2.3. Deus soterrado, desenterrado pela meditação

Na terceira fase, identificamos um Deus soterrado, que precisa ser desenterrado para ser conhecido, através da meditação ou da escuta interior. Cito Etty: "Dentro de mim há um poço muito fundo. E lá dentro está Deus. Às vezes consigo lá chegar. Mas acontece mais frequentemente haver pedras e cascalhos no poço, e aí Deus está soterrado. Então é preciso desenterrá-lo" (HILLESUM, 2020, p. 112 [*Diário*, Caderno 2, 26/08/1941]). O que antes era um nome difícil de ser pronunciado é reconhecido agora como residindo dentro de si, em um poço muito fundo. Vemos uma semelhança com Agostinho: Deus habita dentro do ser humano. No entanto, essa habitação não é pacífica. Pelo contrário. Ainda que Deus habite dentro, frequentemente está soterrado por pedras e cascalhos. As pedras e cascalhos são imagens para significar tudo o que impede o ser humano de se relacionar com Deus, desde as pequenas preocupações do dia-a-dia, passando pelas angústias e tristezas, pelos barulhos interiores e exteriores, pelas alienações ou o que quer que seja. Pedras e cascalhos são apropriados para estarem como pavimento de uma

estrada, não dentro de um poço, pois impediriam ao sedento de saciar a própria sede, fazendo-o definhar[12].

Para desenterrar Deus de dentro se si mesma, Etty estabelece um ritual a ser realizado todos os dias, o qual vai chamar de meditação[13]:

> Acredito que é isto que vou fazer: de manhã, antes de começar o trabalho, passar meia hora "para dentro", a escutar o que está dentro de mim. "*Submergir-me*". Também se pode chamar a isto meditar. Mas essa palavra ainda me atemoriza um pouco. Mas, sinceramente, por que não? Uma meia hora de silêncio dentro de si. Não chega somente mover os braços e as pernas e todos os outros músculos, de manhã na casa de banho. O ser humano é corpo e alma. E assim, uma meia hora de ginástica e uma meia hora de "meditação" podem formar em conjunto uma larga base de calma e concentração para o dia inteiro. Porém, não é tão simples como isso: uma "hora silenciosa" assim. Isso requer aprendizagem. Toda a pequena tralha humana e todas as superficialidades teriam de ser eliminadas lá dentro. No final de contas há sempre um monte de desassossego em vão, numa cabecinha destas. Sentimentos e pensamentos de abertura e libertação também existem, mas a tralha está sempre à mistura (HILLESUM, 2020, p. 89 [*Diário*, Caderno 1, 08/06/1941]).

Meditar para Etty é virar-se para dentro, escutando em silêncio o que se passa no interior. Esse processo é sintetizado por duas expressões: a primeira, 'submergir-me', em alemão, '*sich versenken'*. Trata-se inicialmente de fazer silêncio exterior a fim de que haja silêncio no interior. É um voltar-se para dentro de si mesmo. Submergir quer dizer mergulhar, ir até o fundo, ir ao que há de mais recôndito e essencial. O ato de mergulhar remete à ideia de água, que tem, por exemplo, em um poço. Tirar as pedras e cascalhos seria esse processo de silêncio interior, para ouvir e reconhecer as tantas vozes alheias que habitam dentro, discernindo-as da voz do Deus soterrado, em quem se anseia mergulhar. Além disso, meditar é um processo que se aprende, se treina e no qual se persevera. Meditar não é um estado, mas um percurso. A meditação não tem um fim em si mesma, mas é uma intermediária. A meta está por vir.

---

[12] Se dentro de Etty existe um poço-residência, esse mesmo poço-residência se encontra em todo ser humano. Há um Deus soterrado em cada pessoa. Podemos nomear as pedras e cascalhos que soterram a casa do divino em cada pessoa: a falta de dignidade, de identidade, de oportunidades. Cascalhos e pedras são as ocasiões que nos impedem de ver o rosto de Deus no outro.

[13] Recentemente, publiquei um artigo onde investigo o conceito de meditação em Etty Hillesum. Para ela, meditar é virar-se para dentro, mergulhar em silêncio, escutando o que se passa no interior. Além disso, a meditação tem uma tripla finalidade. Medita-se para transformar o matagal interior em uma planície grande e ampla. Medita-se para que cresça algo de Deus em nós. Medita-se para que cresça em nós um pouco de amor, com o qual se pode fazer algo no cotidiano. Ver: PEREIRA, Diego Fragoso. Notas sobre a meditação em Etty Hillesum. *Atualidade Teológica*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 68, p. 350-368, jul./dez. 2021.

Poderia-se objetar que essa meditação de Etty seria uma atitude de ensimesmamento. O indivíduo ficaria no seu canto, quieto, alheio aos problemas do mundo e da vida, buscando uma certa satisfação interior, uma certa letargia que o faria se esquecer por uma meia hora do drama que envolve o cotidiano de si mesmo e das demais pessoas que o cercam. No entanto, Etty complementa o trecho citado acima, dizendo:

> E é precisamente esse o objectivo dessa meditação: que, por dentro, uma pessoa se torne uma planície grande e ampla, sem o matagal manhoso, que esconde a vista. Que portanto alguma coisa de "Deus" penetre em ti, tal como existe algo de "Deus" na *Nona* de Beethoven. Que alguma coisa de "Amor" penetre em ti, não um amor de luxo de meia hora, onde te delicias a flutuar orgulhosa dos teus próprios elevados sentimentos, mas amor, com o qual podes fazer algo no banal dia-a-dia (HILLESUM, 2020, p. 89-90 [*Diário*, Caderno 1, 08/06/1941]).

Meditar não é um momento para se deliciar em um flutuar orgulhoso sobre os próprios sentimentos, por mais elevados que sejam. Não é um amor de luxo. É um processo interior, mas que conduz o indivíduo para fora de si mesmo. É um percurso interior que leva ao exterior. Para Etty, a meditação tem três objetivos: (a) Transformar o matagal interior em uma planície grande e ampla. É uma imagem para dizer que o caos interior, com suas tralhas, pedras e cascalhos, seja colocado na sua devida posição, seja ordenado, e em seu lugar haja um cosmos interior. O matagal é um lugar de pouca visão. A planície, por sua vez, por ser grande e ampla, permite enxergar até o horizonte. Meditar é colocar-se em ordem, em dia consigo mesmo. (b) Que alguma coisa de "Deus" penetre em si. Volta-se à imagem do poço abarrotado de quinquilharias. Tirando as tralhas, permite-se que Deus saia também do poço e esteja à vontade pelo interior, como no Éden, com os primeiros pais, quando "Iahweh Deus passeava no jardim à brisa do dia" (Gn 3,8). Meditar é colocar-se em dia com Deus. (c) Que penetre um pouco de amor, com o qual se pode fazer algo no banal dia-a-dia. Estando em dia consigo mesmo e com Deus, é possível também colocar-se em dia com os que estão em volta. Trata-se de um amor de ação. Medita-se para que haja amor nos gestos e atitudes mais banais, mais ordinários do cotidiano. Medita-se não apenas para si, mas para que, em último caso, quem está em volta seja objeto do amor que cresce em nós, graças ao mergulho em si e à abertura ao dom de Deus, que habita no interior.

A segunda expressão que sintetiza o processo de meditação é 'escutar interiormente', em alemão, *'hineinhörchen'*. Trata-se de uma escuta atenta de si, mas também dos outros e de Deus também dentro de si. É um dar atenção à voz interior, ao poço que existe dentro

de si, a fim de transformar o matagal interior em uma planície clara e límpida. É um mergulho profundo dentro de si para, lá dentro, escutar. Escreve Etty:

> Exprime-se realmente melhor pelas palavras dele, "descansar dentro de si". E talvez sejam estas as palavras que melhor exprimem o meu sentimento de vida: descanso dentro de mim. E esse mim própria, esse mais profundo e mais precioso em mim no qual descanso, a isso eu chamo "Deus". [...] É realmente bom teres deixado o meu corpo dizer "basta!", meu Deus. Preciso de me tornar completamente saudável a fim de conseguir fazer tudo aquilo que devo fazer. Ou talvez essa também seja uma ideia convencional. Mesmo que uma pessoa tenha uma doença no corpo, o espírito pode continuar a trabalhar e a ser produtivo, não é? E amar e *'hineinhörchen'* a si mesmo, a outros, as conexões desta vida e a ti. *'Hineinhörchen',* bem que eu gostaria de encontrar uma boa expressão em holandês para isso. Na realidade, a minha vida é um *'hineinhörchen'* contínuo, a mim, a outros, a Deus. E quando digo *'hineinhörchen',* é efetivamente Deus em mim que *'hineinhörchen'.* O que há de mais essencial e profundo em mim escuta o que há de mais essencial e profundo no outro. Deus escuta Deus." (HILLESUM, 2020, p. 288-289 [*Diário*, Caderno 11, 17/09/1942]; com adaptações).

Escutar interiormente, *'hineinhörchen',* é uma outra maneira de como Etty compreende a meditação: escutar a si mesmo, aos outros e a Deus. No entanto, há um elemento novo, que também se escuta: "as conexões desta vida". Escutar é deixar com que as coisas sejam o que são. Não se trata de resignação, mas de permitir que Deus seja Deus, que os outros sejam os outros, que eu seja eu mesmo.

A meditação em Etty é acompanhada por um gesto que pode, à primeira vista, parecer simples. No entanto, assim como o meditar é um processo a ser adquirido, aprendido, do mesmo modo o gesto de se ajoelhar também deve ser aprendido. O gesto de estar de joelhos desempenha um papel relevante no percurso interior de Etty. Assim ela escreve:

> Ontem à noite, pouco antes de me ir deitar, dei por mim de repente ajoelhada na alcatifa, no meio desta sala grande, por entre as cadeiras de metal. Assim sem mais nem menos. Puxada para o chão por algo mais forte do que eu. Algum tempo atrás, tinha dito para mim mesma: "Vou exercitar-me a ajoelhar". Ainda tinha demasiada vergonha desse gesto que é tão íntimo como os gestos amorosos, acerca dos quais ninguém consegue falar a não ser que seja um poeta (HILLESUM, 2020, p. 155 [*Diário*, Caderno 3, 22/11/1941]).

O ato de ajoelhar-se não faz parte da simbologia própria da tradição judaica[14]. É um gesto que aparece noutras tradições, como no cristinianismo, com o qual Etty tomou

[14] Acredito que uma das razões pelas quais o colocar-se de joelhos não faz parte da mentalidade judaica se encontra no relato bíblico do livro de Ester. No texto bíblico, Mardoqueu se recusa a se ajoelhar diante de Amã, fazendo com que o rei Assuero, por meio de Amã, decrete a destruição dos judeus (cf. Est 3,1-6). Mais adiante, em oração a Iahweh, Mardoqueu justifica sua atitude: "Tu sabes tudo! Sabes, Senhor, que nem arrogância, nem orgulho, nem vaidade me levaram a fazer o que faço: recusar-me a me prostrar diante do orgulhoso Amã. De boa vontade eu lhe beijaria a planta dos pés para a salvação de Israel. Mas o que eu fiz, era para não colocar a glória de um homem, acima da glória de Deus; e *não me prostrarei diante de ninguém, a não ser diante de ti, Senhor*, e não o faço por orgulho" (Est 4,17d-17e; grifo meu). Seguindo o

conhecimento por meio de sua amiga Henny Tideman, chamada Tide[15], e mesmo através de Spier[16], embora este fosse judeu. Ajoelhar-se é uma das maneiras pelas quais Etty faz-se presente a si mesma, faz-se presente a Deus. O colocar-se de joelhos é um processo difícil e constrangedor no início[17], mas que vai se tornando uma parte necessária do seu percurso, a tal ponto que Etty sente que algo ou alguém a impele a colocar-se de joelhos[18].

2.4. Um diálogo ininterrupto com Deus

Na quarta fase, Aquele de quem Etty dizia o nome com certo pudor e que depois descobre soterrado dentro de si mesma, passa a ser alguém com quem estabelece um diálogo ininterrupto. Vemos uma mudança no trato com Deus. No início do seu percurso espiritual, Etty fala *de* Deus, *acerca de* Deus. Na série de orações que encontramos nos vários cadernos do seu *Diário*, Etty fala *a* Deus, ela própria ousa dirigir-se a Deus. Agora, Etty dá um passo além. Não só fala a Deus, mas também fala *com* Deus. Nesse momento, identificamos, como ela própria escreve, um "diálogo ininterrupto" com Deus.

Ora, o ato de dialogar implica duas presenças independentes, mas em relação. São duas pessoas que, ao mesmo tempo em que se distinguem, não estão de todo separadas.

raciocínio de Mardoqueu, o judeu deve se ajoelhar tão somente diante de Iahweh. Ora, o lugar onde Iahweh residia era o Templo em Jerusalém. Portanto, o único lugar permitido ao judeu para o ajoelhar-se e se prostrar. No entanto, o Templo foi destruído em 587/586 a.C., por Nabucodonosor, e em 70 d.C., pelas tropas de Tito. Não há mais o lugar onde Iahweh reside. Portanto, não há mais onde ajoelhar-se e se prostrar. Logo, o gesto de ajoelhar-se não faz mais sentido na tradição judaica.

[15] Escreve Etty: "Puis, ce soir [l'étude des] doigts chez Tide. Elle ne remonte qu'à une semaine, cette conversation où elle m'a dit: 'En cela aussi je suis comme un enfant, *quand je ne sais pas comment agir, je tombe à genoux en plein milieu de ma chambre et je le demande à Dieu*'" (HILLESUM, 2008, p. 168 [*Diário*, Caderno 2, 25/09/1941]; grifo meu).

[16] Escreve Etty: "Je me crois capable de tout supporter, de tout assumer de cette vie et de cette époque. Et si les turbulences sont trop fortes, si je ne sais plus comment m'en sortir, il me restera toujours deux mains à joindre et un genou à fléchir. C'est un geste que nous ne nous sommes pas transmis de génération en génération, nous autres juifs. J'ai eu du mal à l'apprendre. *C'est l'héritage le plus précieux de l'homme dont j'ai déjà presque oublié le nom, mais dont la meilleure part prolonge sa vie en moi*" (HILLESUM, 2008, p. 756 [*Diário*, Caderno 11, 10/10/1942]; grifo meu). Esse homem seria Julius Spier, falecido há menos de um mês antes de que esse registro fosse escrito. Ademais, sobre a citação do texto francês: como os escritos de Etty disponíveis em língua portuguesa são, até o presente momento, da edição parcial, o texto em francês corresponde ao que faz parte da edição integral, mas não da edição parcial.

[17] Escreve Etty: "'Da rapariga que não conseguia ajoelhar-se'. Esta manhã, na penumbra cinzenta, lutando contra a insatisfação, encontrei-me repentinamente no chão, ajoelhada entre a cama desfeita do Han e a minha máquina de escrever, encolhida, a cabeça tocando o chão. Porventura um gesto de querer forçar a paz. E quando o Han entrou e olhou um pouco admirado para essa cena, eu disse-lhe que andava à procura de um botão. Mas esta última parte não era verdade" (HILLESUM, 2020, p. 158 [*Diário*, Caderno 4, 22/12/1941]).

[18] Escreve Etty: "Agora, preciso de me ajoelhar, às vezes de repente, até mesmo numa noite fria de inverno, em frente à minha cama. E o 'escutar-se'. O deixar-me guiar, não mais por aquilo que me atinge exteriormente, mas por aquilo que emana de dentro de mim. Ainda é só um começo. Eu sei. Mas não um começo desequilibrado, já tem alicerces" (HILLESUM, 2020, p. 162 [*Diário*, Caderno 4, 31/12/1941]).

Diálogo pede respeito pela individualidade e pela liberdade do outro. Assim, quando Etty dialoga com Deus, ela permite que Deus seja de fato Deus. Quando Deus dialoga com quem quer que seja, Ele permite que essa pessoa seja ela mesma, apesar de/inclusive ao estar na presença d'Ele. Se é um diálogo ininterrupto, contínuo, quer dizer que um está constantemente na presença do outro. Não necessariamente pela oração formal, no caso da relação com Deus, mas pela atitude consciente e constante de que se está na presença daquele que muito se ama. Escreve Etty em uma de suas *Cartas*:

> Deus meu, fizeste-e tão rica, deixai-me, por favor, partilhar generosamente essa riqueza. *A minha vida tornou-se um diálogo ininterrupto Contigo, meu Deus, um grande diálogo.* Quando estou em algum canto do campo, de pés plantados na Tua terra, os olhos levantados para o Teu céu, há alturas em que me correm lágrimas pelas faces, brotadas de uma comoção e gratidão interiores, que procuram uma saída. Do mesmo modo, à noite, quando estou deitada e descanso em Ti, meu Deus, as lágrimas de gratidão correm-me, por vezes, pelo rosto, e isso é também a minha prece. [...] Não me revolto contra Ti, meu Deus, *a minha vida é um diálogo ininterrupto Contigo*. Talvez nunca venha a tornar-me a grande artista que, na verdade, gostaria de ser, mas já estou demasiado protegida em Ti, meu Deus. Por vezes, gostaria de registrar pequenas sabedorias e relatos vibrantes, mas volto sempre à mesma palavra - Deus - que compreende tudo, pelo que nada mais necessito de dizer. E *toda a minha força criativa se converte em diálogos interiores Contigo*, o bater do meu coração tornou-se aqui mais amplo e agitado e tranquilo ao mesmo tempo, e é como se a minha riqueza interior crescesse cada vez mais… (HILLESUM, 2009, p. 200-201 [*Carta* 60, 18/08/1943]; grifo meu)[19].

Na passagem, nos deparamos com três menções ao diálogo com Deus. As duas primeiras são semelhantes. A terceira caracteriza o diálogo como interior. Tudo isso é dito em uma prece a Deus. Nas duas primeiras, Etty afirma que sua vida é um diálogo ininterrupto com Deus, embora haja algumas sutilezas. Etty escreve: "a minha vida tornou-se um diálogo ininterrupto Contigo, meu Deus, um grande diálogo" (HILLESUM, 2009, p. 200 [*Carta* 60, 18/08/1943]). Para começar, a frase traz a imagem de um processo. O diálogo com Deus é resultado de um percurso. Identificamos isso através do verbo 'tornar-se'. Ora, a imagem de processo confirma nossa proposta de leitura de um percurso espiritual em

[19] Esse trecho faz parte de uma carta que Etty enviou a sua amiga Henny Tideman, a Tide. Estamos em 18 de agosto de 1943, no campo de Westerbork. Em menos de um mês Etty será assassinada em Auschwitz. A *Carta* 60 se divide em quatro partes. Na primeira, Etty lembra que essa carta é resultado do seu "dia de escrita", dia que se permitia aos judeus que escrevessem alguma correspondência que poderia ser despachada a partir do campo. Apesar do cansaço terrível, Etty lançou mão da oportunidade para dar notícias suas. A segunda parte é a oração citada. Há uma detalhe sobre a oração: ela foi escrita inicialmente no *Diário* e depois transcrita para a carta a Tide. Quando vamos para os cadernos do *Diário*, a fim de encontrar essa oração, não temos os registros desses últimos dias de Etty em Westerbork. Portanto, há boas razões para afirmar que Etty manteve seu *Diário* no campo e o levou consigo para a Polônia, onde se perdeu. Na terceira parte, Etty menciona um certo Jul. É provável que esteja se referindo a Julius Spier, já que esse Jul "continua a ensinar-me diariamente". Na quarta parte, Etty nomeia alguns dos objetos que estão consigo no campo: o retrato da amiga Tide, o retrato de Jul, que estão dentro do *Livro de Horas*, de Rilke, e uma pequena Bíblia.

Etty, que desemboca precisamente em Deus e no diálogo ininterrupto com Ele. Além de ser ininterrupto, há uma outra qualidade presente: é um grande diálogo.

Na sequência do trecho, percebemos que não se trata de uma oração formal, instituída. O diálogo ininterrupto acontece em situações corriqueiras para um preso no campo de concentração. Em algum canto do campo, durante o dia, Etty levanta os olhos para o céu de Deus e suas lágrimas brotam de comoção e gratidão interiores. À noite, deitada no barracão, Etty descansa em Deus e suas lágrimas são, novamente, de gratidão. Essas lágrimas, intui ela, são sua prece. São situações corriqueiras o caminhar pelo campo, o estar deitado no barracão à noite. Etty, por sua vez, se aproveita dessas mesmas situações para prosseguir no seu percurso espiritual.

Não se trata de romantizar o sofrimento. Etty está consciente de sua situação e da situação dos judeus por toda a Europa[20]. Apesar da perseguição aos judeus, Etty diz em prece: "não me revolto contra Ti, meu Deus, a minha vida é um diálogo ininterrupto Contigo" (HILLESUM, 2009, p. 200 [*Carta* 60, 18/08/1943])[21]. Nessa segunda menção ao diálogo, a oração com Deus depende do contexto histórico de Etty e da percepção de que não é Deus o responsável pelo que está acontecendo com os judeus. A não-revolta contra Deus mostra um dos motivos que justificariam uma revolta por parte de Etty: ela gostaria de ser uma grande artista, mas talvez não viria a ser devido à caçada dos judeus por parte do regime nazista.

[20] Etty escreve: "Não é Deus que nos deve explicações, mas nós a ele. Sei o que ainda nos pode esperar. Actualmente estou separada dos meus pais e não posso ir ter com eles, embora estejam somente a duas horas de viagem daqui, onde eu moro. Mas ainda sei exactamente qual é a casa onde eles vivem e que não passam fome e que estão rodeados de muita gente bem-intencionada. E eles sabem também onde eu me encontro. Porém, sei que ainda é capaz de chegar uma altura em que eu não saiba onde estão, em que foram deportados, sabe Deus para onde, e morram em desgraça como acontece a tantos neste momento. Eu sei que isso ainda pode estar para vir. A última notícia é que todos os judeus vão ser deportados da Holanda, através da província de Drenthe para a Polónia. E a emissora inglesa disse que, desde Abril do ano passado, já morreram 700 000 judeus na Alemanha e nos territórios ocupados. E se nós continuamos vivos, serão outras tantas feridas com que teremos de conviver por toda a vida. E no entanto, Deus, não acho a vida desprovida de significado, quanto a isso não posso fazer nada" (HILLESUM, 2020, p. 211 [*Diário*, Caderno 8, 29/06/1942]). Etty ainda está em Amsterdam quando escreve esse registro. Em duas semanas ela começa a trabalhar no Conselho Judaico. No final de julho de 1942, se apresenta voluntariamente para acompanhar os judeus no campo de trânsito de Westerbork, na província de Drenthe, ao qual faz menção no trecho citado.

[21] Em junho do ano anterior, Etty escreveu: "Deus também não nos deve explicações pelas coisas sem sentido que nós próprios fazemos; somos nós quem tem de dar explicações" (HILLESUM, 2020, p. 211 [*Diário*, Caderno 9, 29/06/1942]). Ela estava consciente do contexto em que vivia e, ao mesmo tempo, responsabilizava quem deveria ser responsabilizado: "Não é culpa de Deus as coisas serem actualmente como são, mas culpa nossa. Foram-nos dadas todas as possibilidades para aceder a todos os paraísos, ainda vamos ter de aprender a lidar com as nossas possibilidades" (HILLESUM, 2020, p. 242 [*Diário*, Caderno 10, 07/07/1942]).

A terceira menção diz que toda a sua força criativa se converte em diálogos interiores com Deus. Essa menção é precedida por uma afirmação que remete ao percurso espiritual de Etty: "volto sempre à mesma palavra - Deus - que compreende tudo, pelo qual nada mais necessito dizer" (HILLESUM, 2009, p. 201 [*Carta* 60, 18/08/1943]). Dissemos acima que Deus, para Etty, era um nome. 'Deus' é uma palavra. No entanto, ao voltar sempre à mesma palavra, Etty não trata mais essa palavra como um nome, mas como uma pessoa. Dificilmente uma palavra poderá compreender tudo, mas uma pessoa, sim. Dificilmente uma palavra poderá ser uma demasiada proteção. Uma pessoa, sim. Ao voltar à mesma palavra, Etty não permanece no campo da gramática, mas da semântica. Ela ultrapassa o reino das palavras e atinge o reino daquilo que as palavras significam.

Se Etty pretendia ser uma grande artista, é porque se percebeu com uma força criativa tal. Essa força criativa se converte agora em diálogos interiores com Deus. Etty tem consciência do seu talento, do saber registrar "pequenas sabedorias e relatos vibrantes" (HILLESUM, 2009, p. 201 [*Carta* 60, 18/08/1943]). Ela sabe que possui o dom da escrita. Mesmo esse dom, a partir de agora, é convertido também em diálogos interiores com Deus. Etty afirma ainda no trecho que o bater do seu coração se tornou em Westerbork mais amplo, mais agitado e mais tranquilo ao mesmo tempo. A conversão de seus dons em diálogos interiores e ininterruptos fazem-na ampliar seu campo de visão, reconhecendo as mazelas e misérias que a cercam. Mas é preciso ainda uma atitude concreta diante do diálogo ininterrupto com Deus. Trata-se do dom.

3. O dom de si

Durante a perseguição nazista, muitos judeus holandeses conseguem fugir e entram na clandestinidade. Os amigos de Etty também tentam, a todo custo, convencê-la a se esconder. Ela, por sua vez, faz justamente o inverso do que queriam seus amigos: permanece em Amsterdam, seguindo sua rotina. Aconselhada pelo irmão Jaap, solicita uma vaga de datilógrafa junto do Conselho Judaico[22]. Vemo-la trabalhando na sala do

[22] Escreve Etty: "Aconselham-me também a arranjar um emprego de fachada no Conselho Judaico. Eles tiveram licença para admitir 180 pessoas na última semana e agora os desesperados acotovelam-se aos magotes. É como se fosse um pedaço de madeira a boiar no vasto oceano após um naufrágio, ao qual a maior quantidade possível de gente tenta agarrar-se. Mas acho que não adianta nada e é ilógico intentar

Conselho do dia 15 de julho de 1942 até o dia 30 do mesmo mês, quando pede para acompanhar no campo de trânsito de Westerbork, no serviço de ajuda social, os primeiros grupos de judeus antes de serem colocados no transporte para a Polônia. Etty não precisava fazer isso. Ela poderia ter ficado na capital, seguindo sua vida até ser convocada para se apresentar e ser deportada. Poderia também ter se escondido. No entanto, ela própria toma a iniciativa para ir a Westerbork. Pretendo a seguir abordar dois pontos. No primeiro, identificar uma das motivações de Etty para não ter escapado da perseguição nazista. Na segunda, sua atitude no campo de Westerbork, seja em relação a Deus, seja em relação aos demais presos.

3.1. O destino coletivo

As deportações ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial não foram as primeiras que os judeus enfrentaram. Na História da Salvação, por exemplo, em 598 a. C., aconteceu a primeira deportação, quando os babilônios assediaram Jerusalém, sob o reinado de Joaquin, e deportaram parte da população, incluindo o próprio rei. Em 587/586 a. C, aconteceu a segunda e mais famosa deportação, quando os babilônios, ainda liderados por Nabucodonosor, assediaram Jerusalém até sua rendição. Uma vez tomada a cidade, os chefes militares foram mortos, o rei Sedecias teve os olhos furados e os filhos mortos, e foi deportado para a Babilônia. O Templo, o palácio real e as casas foram incendiados, as muralhas foram destruídas (SICRE DÍAZ, 2016, p. 214-219).

Diante da ameaça iminente de uma deportação para a Polônia, para "o fim definitivo", Etty decide compartilhar o que vai chamar de "destino coletivo" do povo judeu. Assim escreve:

> Um dia difícil, muito difícil. Um "*destino colectivo*" com o qual uma pessoa deve aprender a conviver, suprimindo todas as puerilidades pessoais. E qualquer um, que ainda se queira salvar, tem obrigação de saber que se não for ele é um outro em seu lugar. E será que é muito importante se sou eu ou um outro, aquele ou aqueloutro? Tornou-se entretanto um "*destino colectivo*" e as pessoas devem sabê-lo. Um dia muito difícil. Mas, de cada vez, reencontro-me sempre na oração. E isso sempre hei-de poder continuar a fazer, até mesmo no recinto mais pequeno: rezar. E essa coisa do "*destino colectivo*" posso eu com ela, ato-a como se de um embrulho se tratasse, cada vez mais apertado e firme

algo. E também não faz parte do meu caráter usar os meus bons conhecimentos para meter cunhas. Parece, aliás, que há montes de intrigas por lá e o rancor por esse estranho órgão mediador aumenta de hora para hora. E além disso: mais tarde ou mais cedo há-de chegar a vez deles. Mas pronto, pode ser que por essa altura já os ingleses tenham desembarcado. É isso o que dizem os que ainda possuem alguma esperança política. Creio que é melhor desistir de qualquer esperança vinda do mundo exterior e deixar de fazer contas de cabeça sobre a duração do tempo, etc" (HILLESUM, 2020, p. 251 [*Diário,* Caderno 10, 11/07/1942]).

> sobre as minhas costas, confundindo-se com elas, e já vou caminhando assim pelas ruas (HILLESUM, 2020, p. 244 [*Diário*, Caderno 10, 07/07/1942]; grifo da autora).

Na *Carta* 64, Etty descreve o episódio trágico de um rapaz que, sabendo que deveria ir no transporte na manhã seguinte, foge do barracão. Os cinquenta companheiros de barracão devem procurá-lo, sob pena de serem eles próprios também embarcados no transporte. Logo o encontram escondido. Mesmo assim, o comandante ordena que o rapaz e todos os companheiros, embora sem qualquer responsabilidade, sejam colocados no transporte (HILLESUM, 2009, p. 210-211 [*Carta* 64, 24/08/1943]). Se alguém não quiser ser deportado ou não quiser ser posto no transporte, que saiba que outrem deverá ir em seu lugar.

O raciocínio que Etty faz é simples: se fulano não for, sicrano terá que ir em seu lugar. Como não há um critério objetivamente válido para se definir o grau de importância entre fulano e sicrano, só resta aprender a conviver com o "destino coletivo". Etty identifica-se como judia, não tanto quanto à religião, mas quanto à raça. É pela consciência coletiva, pela qual está ligada à raça judia, que Etty decide compartilhar o que estiver reservado para os judeus. Escreve Etty: "agora convivemos com o Destino, ou como lhe queiram chamar, nele achamos também novos gestos de convivência e tudo é muito diferente daquilo que líamos nos livros, antigamente" (HILLESUM, 2020, p. 236 [*Diário*, Caderno 10, 07/07/1942]). Dias antes: "trata-se do nosso extermínio, isso é bastante óbvio, sobre isso não precisamos ter ilusões" (HILLESUM, 2020, p. 220 [*Diário*, Caderno 10, 03/07/1942]). Quatro dias antes: "já morri mil mortes em mil campos de concentração, sei de tudo e também já não fico apoquentada com novas notícias. De uma ou de outra forma, já sei tudo. E todavia, acho esta vida bela e cheia de sentido. De minuto a minuto" (HILLESUM, 2020, p. 211 [*Diário*, Caderno 9, 29/06/1942])[23]. Ao decidir compartilhar o "destino coletivo" do povo judeu, Etty tinha consciência do que estava acontecendo. Mesmo assim, entendeu que não era a Etty Hillesum que estava sendo perseguida pelo regime nazista, mas todo um povo, do qual ela própria fazia parte. Por isso, assumiu seu

[23] Escreve Etty no dia 1º de julho desse mesmo ano: "A minha mente já interiorizou tudo dos últimos dias - os boatos são até agora mais destruidores do que os factos, pelos menos os factos para nós, na Polónia parece que o extermínio está em pleno andamento - só o meu corpo pelos vistos é que não. Tudo se fragmentou em mil pedaços e cada pedaço tem uma outra dor" (HILLESUM, 2020, p. 212 [*Diário*, Caderno 9, 01/07/1942]).

povo, seu destino, seu futuro. Não importava mais escapar, mas o modo de se comportar em qualquer situação, fosse ela qual fosse[24].

3.2. Ajudar Deus a nos ajudar

Uma vez decidido compartilhar o "destino coletivo", Etty tem uma atitude clara perante Deus e perante os demais internos do campo. Em relação a Deus, eximindo-o da responsabilidade pelo que está acontecendo naquele determinado momento da história, Etty experimenta a impotência divina. Convém esclarecer que essa impotência não anula a onipotência de Deus. É antes uma razão para que ela própria não perca seu papel de sujeito responsável perante o que acontece. Há duas passagens em relação a esse ponto. A primeira:

> E se Deus não me ajudar mais, nesse caso hei-de eu ajudar a Deus. [...] Não tenho grandes ilusões acerca da verdadeira situação e até mesmo à pretensão de ajudar os outros eu renuncio. Hei-de partir sempre do princípio de ajudar Deus tanto quanto possível e se conseguir, pois bem, nesse caso também estou disponível para outros. Mas ilusões heróicas sobre isso, é melhor também não as ter (HILLESUM, 2020, p. 245-246 [*Diário*, Caderno 10, 11/07/1942]).

Se Deus não ajudar, eu ajudarei Deus. É uma afirmação hipotética, que se converte em princípio de ação e de tomada de decisões. Os outros são objetos indiretos de uma ação. Primeiro, ajuda-se a Deus. Se nessa ajuda os outros saírem beneficiados, antes melhor. No fundo, parece que Etty tinha consciência da própria impotência perante o que estava acontecendo. Ela renuncia à pretensão de ajudar os outros, porque sabe que nem sempre será possível, sobretudo no campo de concentração. A realidade exige não alimentar ilusões heróicas.

A segunda passagem afirma:

> Vou te ajudar, meu Deus, a não te apagares em mim, mas nada posso garantir antecipadamente. Uma coisa, no entanto, se me torna cada vez mais clara: não é tu que podes nos ajudar, mas nós é que podemos te ajudar - e, fazendo isso, nós nos ajudamos a nós mesmos. É tudo o que nos é possível de salvar nesta época e é também a única coisa que conta: um pouco de ti em nós, meu Deus. Talvez poderemos também contribuir para te revelar nos corações martirizados dos outros. Sim, meu Deus, tu pareces bastante incapaz de modificar uma

[24] Escreve Etty: "É de uma rara sobrestimação pessoal achar-se demasiado precioso para compartilhar um "*destino colectivo*". E se Deus achar que ainda tenho muito a fazer, então ainda o hei-de fazer depois de ter passado por tudo o que os outros também passam. E se sou uma pessoa com valor, isso só poderá ser confirmado através do comportamento que irei mostrar nas circunstâncias alteradas. E mesmo que não sobreviva, então o modo como hei-de morrer será determinante para saber quem eu sou. Já não se trata de escapar a uma certa situação custe o que custar, mas, sim, de como uma pessoa se comporta e continua a sua vida em qualquer situação. As coisas que são razoáveis eu fazer, faço-as" (HILLESUM, 2020, p. 250, grifo da autora [*Diário*, Caderno 10, 11/07/1942]).

> situação que é inseparável desta vida. Não te peço conta disso, ao contrário, és tu que nos chamas a prestar contas, um dia. Torna-se-me cada vez mais claro, quase a cada batida do meu coração, que tu não podes nos ajudar, mas é nós que temos que te ajudar e defender até o fim a morada que te abriga em nós (HILLESUM, 2008, p. 679-680 [*Diário*, Caderno 10, 12/07/1942]).

Se no dia anterior, 11 de julho, Etty expressava a hipótese de Deus não poder ajudar, agora no dia 12 de julho nos deparamos com uma declaração: Deus não pode nos ajudar. Estamos diante da impotência divina, mas não aquela discutida nos tratados de teologia natural. É antes a impotência diante da liberdade humana. A *Shoah*[25] é resultado da liberdade mal empregada do ser humano. Por isso, o ser humano não tem direito de pedir contas a Deus pelo que acontece nos campos de concentração. Ao contrário, é Deus quem deve pedir contas, um dia, sobre o horror e a barbárie praticados. Diante do mal uso da liberdade humana, Deus não pode nos ajudar. Resta-nos, então, ajudar a Deus.

Para Etty, nós temos que ajudar Deus a nos ajudar. Mas ajudar a quê? A que Deus não se apague em nós e a proteger a morada que abriga Deus em nós. Não deixar que Deus se apague em nós quer dizer conservar até o fim a consciência de que cada pessoa carrega em si um pouco de Deus, a imagem e semelhança do divino. Tanto quem é morto nos campos de concentração quanto quem mata nos mesmos campos, cada um porta em si uma fagulha de Deus. Ajudando Deus a nos ajudar, contribuímos para revelar Deus nos corações daqueles que são martirizados e que martirizam nos campos.

Além disso, ajudamos Deus a nos ajudar a proteger a morada que o abriga em nós. Os pensamentos, as atitudes e os comportamentos que temos conosco mesmos e com os outros são maneiras concretas de protegermos a morada que abriga Deus em nós. É possível proteger algo ou alguém de tantos modos. Protege-se cuidando, acolhendo, ouvindo, dando atenção, se preocupando, alimentando e assim por diante. Na realidade de um campo de concentração, por exemplo, percebemos como essas ações são fundamentais em relação a si mesmo e em relação aos outros.

O que justifica, em Etty, o cuidado com o outro é a consciência de que há em cada pessoa um pouco de Deus. Cada ser humano se torna um mediador, porque tem a possibilidade de desvelar um pouco de Deus. Por isso, uma forma concreta de ajudar Deus é ajudar a

[25] Termo empregado no judaísmo para se referir ao Holocausto, à perseguição e extermínio em massa do povo judeu, bem como de outras etnias e grupos sociais durante a Segunda Guerra Mundial, cometidos pelo regime nazista alemão. *'Shoah'* quer dizer destruição, uma grande calamidade.

nós próprios, a fim de que conservemos do modo mais adequado a morada, a parte em nós que guarda um pedaço de Deus.[26]

3.2.1. Cuidar como pão e bálsamo

Cuidar de si e cuidar dos outros é cuidar da morada que abriga Deus. Menções aos outros, quer sejam conhecidos quer não, abundam nos relatos do *Diário* de Etty. Resta-nos considerar brevemente como é a atitude de Etty em relação aos que estão ao seu redor. Para isso, cito trechos do último dia do caderno 11, 13 de outubro de 1943: "Eu parti meu corpo como pão e o reparti entre os homens. E por que não? Eles estavam famintos e saindo de longas privações. [...] Gostaria de ser um bálsamo sobre tantas feridas" (HILLESUM, 2008, p. 760-761, [*Diário*, Caderno 11, 13/10/1942]).

De dois modos, pelos menos, Etty cuida dos outros: sendo pão partido, sendo bálsamo. Ela quer ser pão partido e repartido. A imagem do pão partido remete ao ato eucarístico de Jesus na Última Ceia: ele entregou o pão aos discípulos, seu corpo, sua vida pela humanidade. O pão alimenta e sustenta, a vida salva e redime. O pão partido é cuidado. Etty assume a imagem do pão partido. Sendo judia, se serve de algo que é profundamente caro à tradição cristã. Etty parte seu corpo como pão e o reparte entre os seus, que estavam famintos e carentes. Há tantas maneiras de ser pão partido em um campo de concentração.

Etty quer ser bálsamo sobre e para tantas feridas. O bálsamo é um óleo que cura e perfuma. Ele trabalha por dentro e por fora. Por dentro, curando. Por fora, perfumando. Ser bálsamo exige a coragem de pôr a descoberto feridas que muitas vezes têm mau odor, limpando-as, tratando-as, remediando-as, as enfaixando. As feridas podem ser de si mesmo, mas podem e são na maioria das vezes feridas da humanidade, feridas dos outros, do mundo. Ser bálsamo não é uma atitude isolada, mas é uma forma de vida, uma existência balsâmica. A imagem do bálsamo também é preciosa à tradição cristã. Nos relatos litúrgicos da segunda-feira da Semana Santa, o evangelho proposto é o de João 12,1-11, em que Jesus está em Betânia, em casa de Lázaro, Maria e Marta. Em posse de

[26] Escreve Etty: "Hei-de seguir novamente o velho método conhecido e de vez em quando falar comigo mesma nestas linhas azuis. Conversar contigo, meu Deus. Isto está certo? Posta as pessoas de lado, só sinto necessidade de conversar contigo. Gosto imenso das pessoas, porque *em cada uma amo um pedaço de ti, meu Deus. E procuro-te por toda a parte nas pessoas e, muitas vezes, acho um bocadinho de ti*. E tento desenterrar-te nos corações dos outros, meu Deus" (HILLESUM, 2008, p. 280 [*Diário*, Caderno 11, 15/09/1942]).

um frasco de nardo puro, muito caro, Maria unge os pés de Jesus. O cheiro do bálsamo se espalha por toda a casa.

Tanto como pão partido, quanto como bálsamo para todas as feridas, Etty entrega a sua vida "com as mãos abertas" (HILLESUM, 2009, p. 200 [*Carta* 60, 18/08/1943]). O estar com as mãos abertas é um tema que aparece na tradição judaico-cristã. Encontramo-lo, por exemplo, no Saltério: "em ti esperam os olhos de todos e no tempo certo tu lhes dás o alimento: abres a tua mão e sacias todo ser vivo à vontade" (Sl 145,15-16). Essa expressão aproxima Etty, por sua vez, de Thérèse de Lisieux. Na *Oração* 6, também conhecida como Ato de Oblação ao Amor Misericordioso, Thérèse escreve que quando comparecer perante Deus, apresentará "as mãos vazias" (THÉRÈSE DE LISIEUX, 2011, p. 963)[27]. Etty, "o coração pensante dos barracões" (HILLESUM, 2020, p. 282 [*Diário*, Caderno 11, 15/09/1942]), terá as mãos abertas. As mãos vazias porque abertas.

Considerações finais

Ao longo do texto, pretendi identificar em Etty Hillesum um percurso espiritual que a leva desde a descoberta de Deus até a entrega da própria vida, enquanto dom, no campo de concentração de Westerbork. Para isso, me servi sobretudo do seu *Diário* e das suas *Cartas*. Gostaria, neste momento, de retomar e destacar alguns pontos.

No seu *Diário* e nas *Cartas*, Etty vai além de um relato histórico das agruras da Segunda Guerra Mundial e da perseguição nazista aos judeus e demais grupos. Na realidade, a história é o pano de fundo do seu relato, mas não o seu fio condutor. O que une as centenas de páginas da série de cadernos do *Diário* e as *Cartas* é a busca pela liberdade interior. Etty quer ser livre. A partir disso se compreende, por exemplo, o papel de Julius Spier, o psicoterapeuta, que de amante se torna um intermediário entre ela e Deus. Compreende-se o contínuo autoconhecimento de Etty. Compreende-se a maneira como ela passa a

[27] No original: "Au soir de cette vie, je paraîtrai devant vous *les mains vides*, car je ne vous demande pas, Seigneur, de compter mes œuvres" (THÉRÈSE DE LISIEUX, 2011, p. 963, grifo meu). Nesse aspecto, Thérèse de Lisieux se distingue de Teresa de Ávila. Enquanto que a santa de Lisieux pretende estar na presença de Deus "com as mãos vazias", a santa de Ávila pretende não estar com as mãos vazias. Escreve ela no *Livro da Vida*: "Custe o que custar, Senhor, não permitais que eu chegue diante de Vós com mãos tão vazias, pois a recompensa será dada de acordo com as obras" (TERESA DE ÁVILA, 2015, p. 138).

enxergar toda a humanidade e cada ser humano, em particular. Compreende-se o papel que Deus vai assumindo em todo esse processo.

Para Etty Hillesum, Deus, que inicialmente é um nome ('Deus'), se converte aos poucos em uma pessoa (Deus): o nome se faz Pessoa. O autoconhecimento e o diálogo com Deus transformam a vida de Etty a tal ponto, que ela passa a ter um olhar diferente em relação a si mesma, aos outros e à situação em que vive. Além disso, a encarnação do nome alcança seu ápice no momento do diálogo contínuo. Deus é um ser pessoal, com quem se pode estabelecer um diálogo interior e ininterrupto. Mas esse Deus pessoal não é propriedade exclusiva de Etty, que o descobre soterrado dentro de si, através da meditação. Pelo contrário, Deus está também soterrado nos demais. Os outros são igualmente moradas do divino, casas que abrigam Deus. Assim, o trato pessoal com Deus lança Etty para o cuidado e o amor pelos outros.

Em um contexto em que os judeus perdem gradativamente suas liberdades individuais, seus direitos e são enviados para os campos de extermínio no Leste, Etty decide abraçar o destino coletivo do povo judeu. É por essa razão que se apresenta voluntariamente em julho de 1942 para acompanhar os primeiros grupos de judeus que são enviados para o campo de Westerbork. Como coração pensante nos barracões, ela decide ser pão partido e repartido e bálsamo para as feridas. Ela faz o processo da descoberta do nome de Deus à entrega de si própria aos que dela precisam. Em síntese: Etty passa do nome de Deus e chega ao dom de si.

Ao desejar ser pão partido e bálsamo para todas as feridas[28], Etty revela seu percurso espiritual. Antes focada apenas em si mesma, agora, através da descoberta pessoal de Deus, é capaz de doar a própria vida, entregando-a como pão, oferecendo-a como

[28] Em uma carta a Han Wegerif, descrevendo os relatos que antecediam o transporte, Etty escreve: "Na noite anterior ao sucedido [ao transporte], caminhei pelo campo. As pessoas estavam agrupadas entre as barracas, sob um céu plúmbeo. 'Veja, é assim que as pessoas agem após uma catástrofe, juntando-se em esquinas das ruas a discutir o sucedido', disse-me o meu interlocutor. 'Mas é precisamente isso o que é incompreensível', exclamei, 'desta vez, estão a fazê-lo antes da catástrofe!'. Sempre que o infortúnio bate à porta, as pessoas tendem naturalmente a estender a mão para ajudar e a salvar o que pode ser salvo. Mas, esta noite, eu irei vestir bebés e acalmar mães - e chamar a isso 'ajudar', quase me podia amaldiçoar por fazê-lo. Sabemos perfeitamente que vamos deixar os nossos doentes e desprotegidos à mercê da fome, do calor, do frio, da falta de proteção e da destruição e, ainda assim, nós próprios os vestimos e acompanhamos até aos monstruosos vagões despidos - e aos que não podem andar, carregamo-los sobre macas. Mas que se passa, afinal, que mistérios são estes, em que espécie de mecanismo fatal nos encontramos enredados? Não podemos, simplesmente, fugir a esta questão com a desculpa de sermos todos cobardes. Nem somos assim tão maus. Estamos perante questões muito mais profundas…" (HILLESUM, 2009, p. 212 [*Carta* 64, 24/08/1943]).

bálsamo. Etty distingue amor de luxo e amor de ação. Amor de luxo é se deliciar orgulhoso nos próprios sentimentos elevados. Amor de ação é colocar no banal dia-a-dia aquilo que se adquiriu pela meditação, na escuta generosa de si mesmo e de Deus. Ser pão e ser bálsamo são maneiras de se colocar em prática esse amor de ação: "o amor consiste mais em obras do que em palavras" (INÁCIO DE LOYOLA, 2000, p. 91 [EE 230]).

Etty não foi mártir da fé. Em momento algum se diz cristã. Independente disso, o ato de oferecer o dom de si ultrapassa crenças e religiões. Representa um dos melhores estágios da existência humana ao qual uma pessoa pode alcançar. Não à toa, o Cardeal Tolentino, no prefácio à edição portuguesa do *Diário*, descreve a experiência de Etty Hillesum como "uma das aventuras literárias e espirituais mais significativas do século" (MENDONÇA, 2020, p. 11). É uma aventura espiritual porque revela uma existência de doação de si mesma. É uma aventura literária porque se pode acompanhar a doação de si mesma ao longo do *Diário* e das *Cartas*. Em Etty, a literatura manifesta o dom de si.

Referências

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2008.

GERMAIN, Sylvie. *Etty Hillesum*. Paris: Pygmalion, 2006.

HILLESUM, Etty. *Cartas 1941-1943*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Diário 1941-1943*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

_____. *Les Écrits d'Etty Hillesum*: Journaux et Lettres 1941-1943. Édition Intégrale. Paris: Opus Seuil, 2008.

INÁCIO DE LOYOLA. *Exercícios Espirituais*. São Paulo: Loyola, 2000.

MENDONÇA, José Tolentino. A Rapariga de Amesterdão. In: HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

MORRIS-REICH, Amos. *The Quest of Jewish Assimilation in Modern Social Science*. New York: Routledge, 2008.

PEREIRA, Diego Fragoso. Notas sobre a Meditação em Etty Hillesum. *Atualidade Teológica*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 68, p. 350-368, jul./dez. 2021.

SICRE DÍAZ, José Luis. *Introdução ao Profetismo Bíblico*. Petrópolis: Vozes, 2016.

SMELIK, Klaas A. D. Biographie d'Etty Hillesum (1914-1943). In: HILLESUM, Etty. *Les Écrits d'Etty Hillesum*: Journaux et Lettres 1941-1943. Édition Intégrale. Paris: Opus Seuil, 2008, p. 15-23.

SORJ, Bernardo. Meditações Político-Existenciais 1. In: BONDER, Nilton; SORJ, Bernardo. *Judaísmo para o Século XXI*: O rabino e o sociólogo. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010, p. 16-22.

TERESA DE ÁVILA. Livro de Vida. In: _____. *Obras Completas*. 7. ed. São Paulo: Loyola/Edições Carmelitanas, 2015.

THÉRÈSE DE LISIEUX. *Oeuvres Complètes*: Textes et Dernières Paroles. Paris: Éditions du Cerf/Desclée de Brouwer, 2011.

WILLEMS, Emílio. A Assimilação dos Judeus. *Plural Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v. 27.1, p. 194-205, jan./jul., 2020.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

O RISCO DA ESCRITURA COMO ESPAÇO DA TRANSGRESSÃO SEGUNDO MAURICE BLANCHOT

Edvaldo Antonio de Melo*

Resumo: O artigo tem inspiração na literatura de Maurice Blanchot e visa dialogar com a filosofia de Emmanuel Lévinas, o sentido da alteridade na confluência filosófico-literária do "outro" – escritura da carne – que nos interpela e nos dirige a palavra. Mas pensando propriamente se há uma alteridade do texto, perguntamos: há uma *trans*cendência do texto? Enquanto "obra", de que modo este "tu" da escritura me envolve? As páginas a seguir partem, portanto, de dois atos que envolvem a criatividade do espírito humano, a saber, o ato de ler e o de escrever. Por um lado, tem-se o prazer que a "leitura" de uma obra nos proporciona, que é da ordem do fascínio; mas por outro, o desconforto – o "virar do avesso" – que a leitura gera em nós, instigando-nos também à escrita, assumindo o risco do "estranho outro" em nós, que é o da própria morte.
Palavras-chave: Literatura, Filosofia, Leitura, Escritura, Morte

Résumé: L'article s'inspire de la littérature de Maurice Blanchot et vise à faire dialoguer avec la philosophie d'Emmanuel Lévinas, le sens de l'altérité dans la confluence philosophico-littéraire de "l'autre" – écriture de la chair – qui nous interroge et oriente la parole. Mais en pensant exactement s'il y a une altérité du texte, nous demandons : y a-t-il une transcendance du texte? En tant qu'œuvre, de quelle manière ce "tu" de l'Écriture m'implique-t-il? Les pages qui suivent partent donc de deux actes qui font appel à la créativité de l'esprit humain, à savoir l'acte de lire et l'acte d'écrire. D'une part, il y a le plaisir que nous procure la "lecture" d'une oeuvre, qui est de l'ordre de la fascination; mais d'autre part, le malaise – le "retournement" – que la lecture génère en nous, nous incitant à écrire aussi, à assumer le risque de cet "étrange autre" en nous, qui est la mort elle-même.
Mots-clés: Littérature, Philosophie, Lecture, Écriture, Mort

1. A exigência da escritura

"Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo" (BLANCHOT, 2011b, p. 21). Ao escrever adentramos no reino do fascínio. A escrita é um modo de romper com a monotonia do tempo. Foi justamente pensando nisso que almejamos escrever este texto, nascido durante a pandemia, período no qual o espaço de nossas casas, ruas, cidades e instituições pareciam não conter o espírito. E tivemos que inventar, não somente coisas

* Doutor em filosofia pela Pontifícia Universidade Gregoriana (PUG) de Roma, Itália. Professor, Coordenador do Curso de Filosofia e Diretor Acadêmico da Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM) de Mariana, Minas Gerais (Brasil). E-mail: edvaldoantonio87@gmail.

para fazer, mas a nós mesmos. Escrever foi-se tornando uma exigência em nós, uma exigência suscitada pelo desejo de ressignificar o próprio humano. Transgressão.

Este texto tem inspiração nos temas discutidos a partir das leituras feitas no Círculo de Leitura "A terceira margem do rio" da Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM), organizado por nós em 2019 nos encontros interativos com o Clube de Leitura *"Livro no Museu",* do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, de Mariana-MG. As leituras foram também enriquecidas com as partilhas realizadas no Grupo "Leitura em tempo de risco" surgidas no ano de 2020, contexto da pandemia Covid-19. As leituras em tempo de risco se deram através de encontros virtuais, acolhendo pessoas de outras áreas do saber e tendo como objetivo despertar para o espaço da respiração na leitura e na escritura.

Este artigo visa, portanto, assumir o "espanto" como algo intrínseco de nossa condição, a partir da questão proposta por Maurice Blanchot (1907-2003): a transgressão oriunda do ato de ler e de escrever. Perguntamos também pela questão da "morte" no autor, ou melhor, sobre o morrer. Trata-se de um estudo focado no texto "A literatura e o direito à morte [*La littérature et le droit a la mort*]" que se encontra no final da obra *A parte do fogo,* de Maurice Blanchot (2011a, p. 309-351/291-331)[1].

2. O risco da escritura

A pergunta pelo porquê de escrever se dá de modo paradoxal. Por um lado, de imediato, pode-se afirmar que o autor é a razão de ser da escrita, pois é ele que, firmando a pena, faz vir a obra; por outro, não se pode negar que é a própria obra que dá vida ao autor. Mas neste caso, tem-se aqui um nascer estranho, pois na maioria das vezes, a obra ganha estatura de "obra" com a morte de seu autor.

Escrever significa insistir no risco. Quando tomamos a palavra "risco", de antemão, vem-nos o sentido de um "corte", a possibilidade de um "evento". Aliás, para o acontecer que

[1] Ressaltamos que a paginação que se encontra antes da barra [/] corresponde às páginas da obra em português; já a paginação que se encontra depois da barra é do original francês, conforme se pode ver nas referências finais. Além do texto "A literatura e o direito à morte", utilizaremos também outras fontes do autor, como a obra *O espaço literário*, 2011b.

é da ordem do evento (*Ereignis*), implica o risco, mesmo que este seja indesejado. Em se tratando dos vários sentidos do termo "risco", pode-se mencionar o risco na área da saúde, sobretudo o do contágio neste contexto de pandemia. Há também outros sentidos para o risco, no viés mais abstrato, como o escrito está para o rascunho, assim como a obra está para os traços do quanto o artista, ambos iniciam uma obra riscando. E no mundo da vida, pode-se notar que não há nada sem risco. Daí que se entende a expressão: é preciso arriscar! Há um risco que ser faz texto, escritura.

Na verdade, a obra nasce quando, depois de terminada a escrita, jogamos o livro pela janela, e um outro – um terceiro – tomando-o em suas mãos, lê e constata: é uma obra. Mas antes do vir a ser da obra, há o esmero trabalho do escritor, daquele que, com o seu olhar, perscruta, atravessa, vê e exprime o "invisível" na arte de escrever. E assim perguntamos: de que modo, este exercício da escritura nos ajuda a ser no tempo e na história este pontinho que se desliza, revirando, contornando as obras da vida, sem fugir da sua condição?

Partimos da constatação de que não basta afirmar que somos seres finitos, sujeitos à morte. A questão que se coloca aqui é sobre o sentido desse "risco" que sou, de tal modo que sou insistentemente nascer e morrer de *outrem* na escritura. Em outras palavras, trata-se de investigar de que modo a literatura, com o "espaço literário" de Maurice Blanchot, abre-nos para o sentido do risco de escrever como uma experiência de transgressão da própria morte.

De fato, as questões suscitadas pela literatura, em seu caráter transgressivo, ajuda-nos a ressignificar o humano na sua (in)condição. O sentido da literatura não se prende nos conceitos, nos esquemas, mas sugere um *dizer* que atravessa as fronteiras do *ser* (da ontologia) e do *dito* (da escrita), apontando-nos para uma espécie de "ética do escrever". Inspiramos aqui na obra de Ricardo Timm de Souza, *Ética do escrever: Kafka, Derrida e a literatura como crítica da violência*. Nesta referida obra, o autor afirma:

> Quem escreve com vigor e pertinácia, perseverança e ansiedade, sinceridade e energia concentrada, cuidado extremo e extrema coragem, despossuindo-se no ato de se entregar, pela escrita, à imponderabilidade de um destino aberto, esse sulca pequenas mensagens de estranha esperança, que encerra então delicadamente nas garrafas que serão lançadas no mar da incerteza (SOUZA, 2018, p. 55).

A escritura é a arte de lidar com o mar da incerteza que somos. Há uma estranha esperança que nos atravessa. Por mais que eu busque a todo instante me encontrar, no ato de escrever, acabo por revelar a outra face de mim mesmo. Neste sentido, a escritura não só nos "*trans*-ascende", mas também nos põe ainda mais na condição da finitude. É um "destino aberto". Sendo este destino aberto, escrever é um modo de não fugir da própria morte. Interpretamos, portanto, o tema da morte ligado a este "risco" da escritura que traçamos com o nosso viver. A morte passa a ser traduzido na insistência do infinitivo "morrer", imbuído da transgressão oriunda da leitura de Blanchot.

3. A transgressão: "*Lázaro, veni foras*"

Mas, afinal, o que acontece quando o leitor abre o livro e começa a lê-lo? Que intimidade é essa que atravessa aquele que escreve e aquele que lê a obra (BLANCHOT, 2011b, p. 13)? Que intimidade é essa que, penetrada pelo olhar deste outro, faz "rolar" a pedra do túmulo que separa o autor do leitor e faz *Lázaro* vir "para fora" – "*Lázaro, veni foras*" (BLANCHOT, 2011a, p. 335; 2011b, p. 211), ou seja, faz a escritura dizer novamente ultrapassando os limites do dito?

Ler e escrever são atos de transgressão em nós. Ler consiste em rolar as pedras e a libertar os "lázaros" adormecidas em nós: o *Lázaro* da poesia, da arte, da dança, da festa, da inventividade criativa, da fascinação que produz a literatura e também o *Lázaro* da frágil escritura que somos. Trata-se do espaço do viver e do morrer, do espaço da fragilidade que se constitui no discurso que tanto afirma quanto nega, que diz e também (des)diz, pois tanto pode fazer rolar as pedras, liberando-nos, quanto também pode nos aprisionar.

Neste sentido, perguntamos por este lugar da transgressão produzido em nós pela literatura. Perguntamos pelo transgredir enquanto verbo: o viver que não é simplesmente um "entre" o nascer e o morrer. Pelo contrário, o viver plural, *entretien* entre autor e obra fecundado pela leitura na arte do morrer. E assim, vamos não só abrindo o livro do autor, mas também nos abrindo para a escritura em nós, para o seu "desastre"[2]. Como afirma

[2] Aliás, tal leitura se justifica quando observamos o conjunto das obras do autor, por exemplo, se tomarmos a obra de 1980, *L'écriture du désastre*, já no título entende o desarranjo que a obra provoca em nós, um verdadeiro "*des*-astre" em seu estilo literário de escrever.

também Lévinas: “viver é como um verbo transitivo em que os conteúdos da vida são complementos diretos” (LÉVINAS, 1991, p. 97).

De imediato, quando se depara com um pensador como Blanchot e também Lévinas, é como se espantasse com a escritura, pois com Blanchot aprende-se aquilo que está na origem da filosofia: a capacidade de se espantar diante do que está à nossa volta e que nos envolve por inteiro, que é o fascínio provocado em nós pela imaginação, sobretudo, as realidades que exigem uma observação atenta, pois tocam também o invisível. Ler e escrever tornam-se espaços fecundos desse espanto. Aliás, a beleza da vida está em se espantar principalmente com o outro de si que é a escritura.

Com Lévinas, diríamos, trata-se do espanto que é da ordem da alteridade do outro, em carne e osso. Em outras palavras, na linguagem levinasiana, há uma espécie de “traumatismo” que nos faz avançar na questão da possibilidade da literatura pelo viés da temática da morte, que é também alteridade. Estranhamento.

No espírito, por exemplo, de Mallarmé, pode-se dizer que a literatura emerge como obra com a morte do autor. É o texto que fala, não as justificativas do autor. Este, simplesmente ajuda Lázaro a sair do túmulo, desamarrando os lençóis mortuários. Se é um direito ou não o da morte, o que nos interessa é o sentido do morrer, aquilo que nos põe em movimento através do ato de ler e de escrever. O texto “A literatura e o direito à morte”, que é a inspiração para este nosso artigo, pretende nos instigar a partir de dois verbos no infinitivo: escrever e morrer. Não se trata, portanto, de um simples ser para a morte, mas de encarar o que sou em um movimento plural. E é o morrer que me põe constantemente em movimento.

Quando escrevemos um livro experimentamos tanto a dimensão da “*trans*-ascendência” – movimento exodal, para fora, quanto um movimento para dentro, para a interioridade que nos faz pensar no morrer. Há, por um lado, o sentimento de liberdade em relação a si, uma *sursis* de si mesmo; mas há também, uma experiência de desprezo de si, como se a nossa intimidade passasse a pertencer também os outros. Há sempre um espanto fecundo em nós que é da ordem da pluralidade. É como se para nascer eu tivesse que morrer do meu egoísmo e dar espaço ao outro. Diante desse sentimento que nasce este texto intitulado: a morte como espaço literário da transgressão a partir da obra literária de

Blanchot, sobretudo em seu texto intitulado "A literatura e o direito à morte". Mas afinal, quem é Blanchot? Com quem ele dialoga?

4. A amizade como espaço da escritura – *entretien infini*

Em geral, quando pensamos num pensador, o que de imediato nos vem é a sua obra. Portanto, perguntamos também pela amizade que nasce da escritura, não somente de alguém, mas dos "traços" deste outro que me faz próximo, a ponto de querer lê-lo, desvendar os mistérios das letras. Vejamos quem é este, com o qual dialogamos neste texto, Maurice Blanchot.

Vale recordar que nos anos 30 Blanchot foi uma figura ativa do jornalismo de extrema-direita francesa. Já na década de 40, devido a Segunda Guerra Mundial, o autor viveu um silêncio em sua vida. Neste período, um de seus grandes amigos, Emmanuel Lévinas encontrava-se preso, capturado no campo de concentração. Na verdade, a amizade fecunda entre Lévinas e Blanchot surgiu durante o período de estudos em Estrasburgo na década de 20 e atravessou a primeira metade do século XX. Graças a esta amizade, no período do Cativeiro, a família de Lévinas, sua esposa Raissa e sua filha Simone, foram sustentadas economicamente pelo amigo Blanchot. E esta amizade perdurou durante toda a sua vida.

Neste contexto, aconteceu uma mudança na vida de Blanchot, interrompendo suas funções políticas e iniciando sua via literária. Em 1941, escreveu seu primeiro romance: *Thomas, l'obscur*, embora ainda que de modo discreto, o autor continuou a escrever sobre temas políticos, contexto no qual acontecia a guerra da Argélia (entre 1954 a 1962).

No que diz respeito a Lévinas, além da experiência de amizade e do sustento econômico no período do cativeiro, a literatura de Blanchot inspirou-o em vários pontos de seu pensamento[3]. A título de ilustração, pode-se citar aqui, a obra *Da existência ao existente*, de 1947, no capítulo segundo da referida obra, falando sobre a "existência sem existente", sobre a noção de *il y a* (há) como termo anônimo e impessoal do horror da guerra, Lévinas

[3] Sobre esta questão, ver a obra escrita por Lévinas: *Sur Maurice Blanchot* (1975).

menciona sua inspiração blanchotiana, e cita em nota o texto *Thomas l'obscur*, de Maurice Blanchot, ressaltando justamente que "a presença da ausência, a noite, a dissolução do sujeito na noite, o horror do ser, o retorno ao ser ao seio de todos os movimentos negativos, a realidade da irrealidade são aí admiravelmente ditos" (LÉVINAS, 1998, p. 73, nota 1).

O texto em análise por nós "La littérature et le droit a la mort", escrito em 1948, pertence ao conjunto dos textos recolhidos sob o título *La part du feu* (*A Parte do Fogo*). Na presente obra, lançada em 1949, o autor apresenta seus autores prediletos, como Kafka, Stéphane Mallarmé, René Char, Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Valéry, dentre outros, focando temas centrais de suas obras. De Kafka, sobretudo do *Processo*, a saber, da execução do personagem Joseph K., Blanchot herda o espaço literário da morte. Além dos literatos, há também figuras de vários pensadores, como Nietzsche, Sartre, Martin Heidegger, Georges Bataille, Emmanuel Lévinas, dentre outros. Por uma escolha pessoal da pesquisa, optamos por colocar Blanchot em diálogo com o pensamento de Lévinas. Uma relação entre amigos.

Sobre esta amizade, pode-se mencionar o testemunho de Jaques Derrida, em seu livro *Adeus a Emmanuel Lévinas*, no qual descreve a amizade entre Lévinas e Blanchot do seguinte modo: "a fidelidade absoluta, a exemplar amizade de pensamento, a *amizade* entre Maurice Blanchot e Emmanuel Lévinas foi uma graça; ela permanece como uma bênção desse tempo e, por mais de uma razão, a sorte bendita por aqueles que tiveram o insigne privilégio de ser amigo de um e de outro" (DERRIDA, 2004, p. 24). Nas palavras de Derrida, pode-se notar o quanto esta amizade foi fecunda tanto para o pensamento filosófico de Lévinas quanto para a o pensamento literário de Blanchot. Nesse sentido, na interação com os dois autores, perguntamos: o que o literato busca na filosofia? E o que a literatura tem a oferecer para a filosofia?

Em princípio, pensamos numa questão de linguagem. Mas, na verdade não é somente isto. Há um "abstrato" presente nas duas artes de pensar que sugere e inspira a escritura de ambos. E dentre os temas sugeridos tanto pela literatura quanto pela filosofia, está a morte. Conforme já tivemos oportunidade de mencionar, por ocasião da escrita de nossa tese doutoral intitulada *Por uma sensibilidade além da essência*, na qual revisitamos o pensamento de Platão com os olhos de Lévinas, um dos temas que permaneceu no

horizonte de nossa pesquisa foi a morte: como o estrangeiro[4] se faz próximo? De que modo este estranho passa a nos habitar.

Dando voz e vez a este estranho, deparamos com a beleza da leitura! Este estranho passa a fazer parte da nossa vida quando começamos a desvendar seus enigmas, e cada signo passa a ganhar carne e osso em nós. Carnalidade da escritura[5]!

5. A imaginação: colorindo o mundo

Quando aprendemos a ler, a sensação que tínhamos era como se o mundo fosse ganhando cores e o verbo, fazendo-se poesia. É assim mesmo, líamos praticamente tudo que encontrávamos pela frente. Tenho a alegria de contar, de modo narrativo, a experiência das primeiras letras.

Morávamos na roça, mãe sempre usava latas vazias (de óleo de Soja e outros produtos, bem lavadas) para colocar aquilo que se colhia, por exemplo, feijão, arroz, fubá e sobretudo para colocar a gordura e a carne quando se matava porco. Devido não ter geladeira, usava-se as latas de 18 litros para guardar e proteger os alimentos. E nós dizíamos: mãe, ainda tem carne de lata!? Era a carne preferida. E aos poucos, fui me dando conta que tudo isso se constituía numa espécie de *laboratório* de leitura e da escritura em mim.

Aprendi a ler, tentando soletrar o que estava escrito nas latas. Na maioria das vezes, fazia a seguinte observação: o que está dentro da lata não tem nada a ver com o que está escrito. De fato, a visão de mundo do campo, embora pareça limitada, é riquíssima. Há uma escritura a ser inventada a cada dia, desafiando os rótulos e sempre deixando vir à luz a criatividade.

[4] Interpretamos aqui o "estrangeiro" como o pensamento da "*di*-ferença" (*différence*) a partir, por exemplo, do diálogo *O Sofista* de Platão que introduz uma categoria nova, do *outro* (τὸ ἕτερον) e que em Lévinas ganha significância radical de "de outro modo que ser" na proposta de sua ética da alteridade. Ver MELO, 2018, p. 209.

[5] Ver nosso texto intitulado "A carnalidade da escritura: uma interlocução entre Emmanuel Lévinas e Maurice Blanchot" (MELO, 2019, p. 20-35).

Assim também acontece com os livros. De início, os autores tentam nos introduzir no assunto, com uma "introdução", um "prefácio", como se conseguissem perfurar a tela entreposta entre o autor e o leitor, mas na verdade, isso é uma ilusão. A imaginação daquele que depara, já com o título da obra vai além...

Ler é deixar fluir também a imaginação. Não lemos para repetir o conteúdo. A leitura é uma experiência de *trans*-ascendência. Ler é renascer para a alteridade. O livro passa a ser o rio de Heráclito em nós, rio do qual jorra a alteridade. E, graças à imaginação, a leitura avança e se constitui como carnalidade da escritura em mim. A imaginação é, por excelência, uma transgressão em nós.

6. O fascínio: a "outra mão" que escreve

Tomemos as páginas iniciais de "A literatura e o direito à morte" de Maurice Blanchot para nosso exercício transgressivo. Assim inicia Blanchot (2011a, p. 311/293): "*Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos [On peut assurément écrire sans se demander pourquoi l'on écrit]*". Como interpretar esta frase? A escrita é uma invenção criativa?

Seguramente, pode-se escrever sem se indagar porque se escreve. Por um lado, pode-se admitir que a escrita é fruto meramente da imaginação criativa e espontânea, por outro lado, imbuído da razão, tem-se elementos para buscar um porquê. No entanto, isso não significa dizer que a obra literária não seja séria, que não seja uma exigência em nós. Aliás, há pelo menos dois modos de se começar um livro: um é aquele da criatividade, no qual uma obra inicia e não sabemos como terminá-la; há também as obras encomendadas. Neste caso, quando a obra é encomendada, o livro tem um início e um fim já posto por aquele que me "contrata". Parece estranho, mas há livros encomendados. São quase perfeitos, mas com pouca transgressão literária. É como se a imaginação fosse castrada.

Em se tratando da criatividade, em sua obra *O espaço literário*, Blanchot trabalha o fascínio da escrita a partir da "outra mão" que tira o lápis e do "olhar" de Orfeu. E assim, podemos afirmar que a escrita é uma invenção criativa. Aliás, se recorrermos ao mito do nascimento da escrita em Platão, em sua obra *O Fedro* (274b-278e) – um diálogo da

retórica – no qual o filósofo apresenta o sentido da oralidade[6], deparamo-nos justamente com este fascínio que consiste no arriscar como obra do *logos*. Platão também apresenta questões ao deus inventor (Theuth): sobre a conveniência ou inconveniência da escrita, se esta traria problemas à memória. Na perspectiva de Jacques Derrida, em sua obra *A farmácia de Platão*, a escritura é entendida como *phármakon*, ou seja, na sua ambivalência, podendo significar tanto remédio como veneno, algo benéfico ou maléfico. Há um "jogo" que envolve a escritura, fazendo "um veneno passar por remédio" (DERRIDA, 2005, p. 45).

Embora não seja a nossa intenção aqui aprofundar no mito de Platão, entendemos que o mesmo jogo se encontra presente no texto de Blanchot, conforme nos sugere o "espaço" literário. Que espaço é este da escritura? Trata-se do "espaço" entendido como lugar da inventividade humana. A escritura é da ordem do fascínio! E segundo o pensamento blanchotiano, este fascínio não é da ordem do domínio ou do poder do escritor, de sua "mão que escreve". Assim afirma Blanchot em sua obra *O espaço literário* (2011a, p. 16): "O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante". Mas, afinal, pode-se escrever sem perguntar pelo porquê?

7. O desastre da escritura em nós

Pode-se escrever sem se perguntar pelo porquê da escrita? Intrigado por esta questão Blanchot nos instiga a pergunta pela origem da Palavra e da escrita. Em nosso entendimento, trata-se do que em outros lugares, o próprio Blanchot chama de "a presença e a ausência da palavra", algo que Lévinas, em seu texto: "La transcendance des mots: à propos des biffures" também entende sob o viés do "apagamento" das palavras. Ou se poderia aqui pensar na própria morte do autor? De que modo tais questões de inspiração em Mallarmé nos ajuda a pensar o sentido da literatura blanchotiana?

[6] Sobre esta questão ver MELO, 2018, p. 240-245.

Conforme o fragmento do texto de Blanchot citado acima, tento descrever a experiência, ou melhor a possibilidade da experiência da escrita, mas já no limite da escritura: A literatura e o direito à morte. Permitam-me aqui remeter à obra *L'écriture du désastre* (1980), traduzida para o português *A escritura do desastre*, e afirmar: como tal experiência causa um "désastre" – dé-crit – em nós! "O desastre des-creve" (BLANCHOT, 2016, p. 17).

Escrever significa deparar com o "meu" e com o nosso "limite". Imbuído da hermenêutica clássica, aprendemos a procurar o contexto. No entanto, a sensação que se tem ao deparar com a escritura blanchotiana é que ela causa um desastre em nós, justamente por transgredir esta lei do contexto. O texto é, simplesmente, um fragmento, esperando que alguém o leia? Assim como a rosa de Angelus Silesius que floresce porque floresce, considera-se pode-se considerar o texto no seu sem porquê?

Escreve-se simplesmente pelo prazer de responder o "jogo" do desejo em nós? Ora, o leitor tem o direito de apontar o limite da escritura, mas é justamente neste "apontar" que emerge a sua alteridade, o outro de mim que me faz sair do túmulo. E novamente *Lázaro, veni foras...*

Este outro, portanto, passa a ser a razão pela qual escrevo, a saber, a minha morte. Escrevo porque o que é "do outro" também é meu. Tem-se, com Blanchot uma hermenêutica às avessas, uma leitura infinita, pois o "outro" aqui é aquele que permite que o "meu" (texto) tornar-se obra, ganhando a vida pública. Conforme Blanchot afirma no início da obra O espaço literário, "a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê" (BLANCHOT, 2011b, p. 13).

Quando escrevo, também me inscrevo e ex-crevo no para fora – hors-texte – conforme expressão da obra *L'écriture du désastre* (1980, p. 17). Escrever consiste em romper, riscar e quebrar o silêncio[7] da origem. Escrever significa dar voz ao silêncio que, na sua intimidade, gera a Palavra.

A escrita que antes era identificado com o "jogo insensato de escrever" (ce jeu insensé d'écrire) de Mallarmé, conforme Blanchot inicia sua obra *L'entretien infini* (1969, p. VII),

[7] Sobre a temática do silêncio, relacionando Mallarmé e Blanchot, ver: STROPARO, 2013, p. 191-198.

na sua exigência de escrever, aos poucos vai se configurando como o modo de ser do pensamento blanchotiano: sou escrevendo...

De fato, o escritor pode observar de modo atento a sua caneta traçando cartas e fazendo emergir o escrito. No entanto, é o leitor – um "terceiro" – que perfurando a tela da intimidade faz vir à luz a obra. Esta pode vir graças à "uma questão". No entanto, conforme ressalta Blanchot, a questão não deve ser confundida com as dúvidas ou escrúpulos do escritor. Ao interrogar, resta sempre uma página escrita, entendida por nós como uma "reserva de sentido" que diz para além daquele que a escreveu e daquele que a lê. Mesmo que o seu autor a saiba e que o escritor tenha feito tal pergunta enquanto escrevia, o que permanece agora, ou seja, esta "reserva de sentido", ultrapassa a ambos.

Na condição de obra, estou simplesmente aqui, aguardando a abordagem de um leitor, insiste Blanchot: "de qualquer leitor, profundo ou vão – repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se torna literatura" (BLANCHOT, 2011a, p. 311/293).

A obra, portanto, diz no avesso, pois não se reduz nem ao dito da página escrita, que por sua vez foi interrogada pelo escritor, e tampouco cai no mero jogo do leitor, que, ao tomar em mãos esta página, continua a perguntar pelo sentido dela. Há uma circularidade aberta que faz parte da intimidade entre aquele que escreve e aquele que a lê. A obra se dá nesse inacabamento infinito, que ultrapassa tanto o dito (escrito) quanto o silêncio ou melhor, a solidão do autor. Aqui está o risco da escritura: cair no esquecimento (morte), identificando-se com a solidão do autor. No entanto, isto não acontece graças à exigência da escritura que colocar autor e leitor em movimento.

Em outras palavras, é graças à transgressão operada pelo leitor que faz Lázaro vir para fora do túmulo. Tal situação se dá de modo paradoxal, pois, por um lado, tem-se a condição quase de um interdito da obra que antecede o leitor; mas, por outro, sob o viés da linguagem, emerge a necessidade do dizer – carnalidade da escritura – que pede a todo tempo para ultrapassá-la – transcendência. Deixe-me ser lida! E assim, a obra emerge como aquilo que fascina o leitor, e este, ao ser revirado do avesso (fascinado), acaba por romper com o silêncio do tempo, transgredindo-o, fazendo vir à luz a própria obra.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980; tradução portuguesa, *A escritura do desastre*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

_____. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969; tradução portuguesa: *A conversa infinita*: A palavra plural, vol. 1. Tradução de Aurelio Guerra Nelo. São Paulo: Escuta, 2010a; A experiência limite, vol. 2. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007; A ausência de livro: o neutro, o fragmentário, vol. 3. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010b.

_____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955; trad. portuguesa, *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. La littérature et le droit a la mort La part du feu (1949). In: _____. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1984, p. 291-331; tradução portuguesa, A literatura e o direito à morte. In: _____. *O espaço literário*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a, p. 309-351.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris: Galilée, 1997; trad. portuguesa: *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana, 1975.

_____. *Totalité et infini*. Essai sur l'exteriorité. La Haye: Martinus Nijhoff, [1961], 1980; trad. portuguesa, *Totalidade e Infinito*. Ensaio sobre a Exterioridade. Tradudução de José Pinto Ribeiro. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Da existência ao existente*. Trad. Paul Albert Simon e Ligia M. de Castro Simon. São Paulo: Papirus, 1998.

MELO, Edvaldo Antonio de. *Por uma sensibilidade além da essência*: Lévinas interpela Platão. Roma: G&BPress, 2018.

_____. A carnalidade da escritura: uma interlocução entre Emmanuel Lévinas e Maurice Blanchot. In: Rial, Gregory; Santos, Luciene dos (Orgs.). *IV Seminário Internacional Emmanuel Lévinas, Linguagem, feminino e literatura* [Recurso eletrônico on-line]. Organização: Centro Brasileiro de Estudos Levinasianos (CEBEL) e Escola Superior Dom Helder, CONPEDI, Belo Horizonte, 2019, p. 20-35. Disponível em: <http://conpedi.danilolr.info/publicacoes/8p5kv98g/9445u6qj>. Acesso em: 13 dez. 2021.

PLATÃO. *O Sofista*. Trad. Henrique Muracho, Juvino Maia Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.

POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas*. Essai et entretiens. 2e éd. Arles: Actes Sud, 2006; tradução portuguesa: *Emmanuel Lévinas*: ensaio e entrevistas. Tradução de J. Guinsburg, Marcio H. de Godoy e Thiago Blumenthal. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SOUZA, Ricardo Timm de. Escrever como ato ético, *Letras de hoje* [10 anos sem Maurice Blanchot], Porto Alegre, v. 48, n. 2, 2013, p. 223-226, abr./jun. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/13850/9168>. Acesso em: 13 dez. 2021.

_____. *Ética do escrever*: Kafka, Derrida e a literatura como crítica da violência. Porto Alegre, RS: Zou, 2018.

STROPARO, Sandra Mara. O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot. *Letras de hoje*, [10 anos sem Maurice Blanchot], Porto Alegre, v. 48, n. 2, 2013, p. 191-198. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/12704>. Acesso em: 18 jul. 2020.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

O BÚFALO, DE CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA NIETZSCHIANA

Amanda Lopes de Freitas*

Resumo: O seguinte trabalho[1] se propõe a analisar o conto *O Búfalo* (1960), de Clarice Lispector, a partir do pensamento trágico de Friedrich Nietzsche, revisitado nos textos *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (1886), *A Gaia Ciência* (1882) e *Assim falava Zaratustra* (1885). Buscar-se-á uma aproximação com os conceitos de alegria trágica, *amor fati* e eterno retorno, à luz da figura conceitual do deus Dioniso e da *hybris* dionisíaca. Parte-se da hipótese de que o ponto em comum entre o conto de Clarice e o pensamento de Nietzsche está na afirmação da terra. A experiência terrena como vontade de potência para a transformação dos indivíduos e de suas escolhas.
Palavras-chave: Filosofia trágica; Friedrich Nietzsche; Clarice Lispector.

Abstract: This paper aims to analyze the short story *O Búfalo* (1960), by Clarice Lispector, based on Friedrich Nietzsche´s tragic philosophy, revisited on the texts *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism* (1886), *The Joyous Science* (1882) and *Thus Spoke Zarathustra* (1885). An approximation to the concepts of tragic joy, *amor fati* and eternal recurrence will be sought, in light of the conceptual figure of Dionysus and the dionysian *hybris*. It is assumed that the common point between Clarice's short story and Nietzsche's thinking lies in the affirmation of the earth. The earthly experience as will to power for the transformation of individuals and their choices.
Keywords: Tragic Phylosophy; Friedrich Nietzsche; Clarice Lispector.

Introdução

...E isso era a vida? Pois bem! Outra vez! [2]

...dia que é o nosso sal e nós somos o sal do dia, viver é extremamente tolerável, viver ocupa e distrai, viver faz rir[3].

As relações entre a literatura de Clarice Lispector (1920-1977) e o pensamento filosófico despontam como terreno fértil no que concerne à fortuna crítica da autora nascida na

* Doutoranda em Estudos de Linguagens - Literatura, Cultura e Tecnologia - pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), com estágio doutoral na Universidad de Murcia/Espanha. Mestre em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Viçosa.
[1] A gênese deste trabalho foi apresentada no formato de comunicação, com o título: "A alegria trágica em *O Búfalo*, de Clarice Lispector: uma aprendizagem" - no evento "Jell II: Segunda Jornada de Estudos Linguísticos e Literários", realizado na Universidade Federal de Viçosa no ano de 2018.
[2] NIETZSCHE, 2017, *Da visão do Enigma.*
[3] LISPECTOR, *Clarice. O ovo e a galinha*, In: *Legião Estrangeira*, 1987.

Ucrânia e naturalizada no Brasil, cuja chegada ao país data do ano de 1922, coincidentemente, ano inaugural da poética modernista nos estudos literários nacionais, movimento esse que sofreria, a posteriori, inolvidável influência da escritora que incorpora em seu projeto estético uma cosmogonia literária marcada pelo metafísico, o sagrado e o epifânico, sem se abster, no entanto, de um compromisso ficcional e intelectual com o imanente e a natureza do ordinário: "[...] como não amar o chão em que se pisa?" (LISPECTOR, 1960, p. 132). De acordo com o pesquisador Luiz Carlos Gonçalves Lopes (2013), o diálogo literário-filosófico em Clarice, do ponto de vista da crítica literária, tem em Benedito Nunes um de seus percussores, cujos estudos datam das décadas de 1960 e 1970, embora nelas não se esgotem.

Uma conexão possível, de acordo com Nunes, publicada na obra ensaística *O drama da linguagem - Uma leitura de Clarice Lispector,* de 1989, está na aproximação do texto clariciano a um viés existencialista, vinculado, sobretudo, a tópicos da filosofia de Jean-Paul Sartre (1905-1980), no que diz respeito à irremediável alienação de personagens nauseadas e reféns de uma "violência represada" (NUNES, 1989, p. 103). Considerar tal relação não significa, entretanto, admitir a influência direta de tal abordagem filosófica sobre a criação literária de Clarice, mas sim reconhecer a incidência de um *leitmotiv* literário passível de aproximação:

> [...] a inquietação, o desejo do ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, o grotesco e ou o escatológico, a náusea e o descontínuo silencioso das coisas (NUNES, 1989, p. 100).

Já na década de 1980, segundo Lopes (2013, p. 15),temos os primeiros estudos que aproximam a obra de Lispector ao pensamento filosófico de Michel Foucault (1926-1984), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Jacques Derrida (1930-2004), com destaque para as pesquisas realizadas por Hélène Cixous (1999). Posteriormente, outros investigadores obtiveram notoriedade nesse sentido, como Gabriela Lírio (2001), Carlos Mendes de Souza (2011) e Evando Nascimento (2012) por meio de investigações que aproximam Clarice dos filósofos supracitados, além de Gilles Deleuze (1925-1995). Também a pesquisa de Lopes (2013), com a qual dialogamos e nos servimos como suporte teórico para a elaboração deste trabalho, destaca-se nesse panorama investigativo

ao propor uma aproximação entre a literatura de Lispector e a filosofia trágica de Friedrich Nietzsche.

Observamos com essa breve revisão que o discurso filosófico e o discurso literário são passíveis de diálogo; também porque, de acordo com a nossa interpretação, são capazes de criar e transfigurar a realidade, encontrando no enigma da arte um ponto em comum, arte como signo que, segundo Márcio José Silveira Lima (2006, p. 163) é concebido "para que a existência não seja aniquilada pelo que há nela de cruel". A Filosofia como berço para a criação artística: na Literatura Brasileira, esse profícuo diálogo se estabelece em Clarice com muita originalidade e também em escritores como João Guimarães Rosa (1908-1967) [4], uma vez que ambos os autores têm semelhantemente uma escritura potente e criativa, tecida pela alegria que brota ante o caos, a desordem e o desassossego. Conforme afirma Clement Rosset sobre essa alegria que nasce da pena, ou seja, uma trágica alegria (2000, p. 25): "[...] só há verdadeira alegria se ela é ao mesmo tempo contrariada e se está em contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria".

Em vista do que já foi dito, o objetivo deste trabalho é o de realizar uma leitura do conto *O Búfalo*, publicado no ano de 1960 na coletânea *Laços de Família*, de Clarice Lispector, a partir do pensamento trágico de Friedrich Nietzsche exposto nos texto *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (1886), *Assim falava Zaratustra* (1882) *e A Gaia Ciência (*1885). Buscar-se-á uma aproximação com os conceitos de alegria trágica, *amor fati* e eterno retorno, à luz da figura conceitual do deus Dioniso e da *hybris* dionisíaca. Parte-se da hipótese de que o ponto em comum entre o conto de Clarice e o pensamento de Nietzsche está na afirmação da terra e do devir em detrimento da expectativa do além-mundo e da essência dos seres. A experiência terrena como vontade de potência para a transformação dos indivíduos e de suas escolhas.

[4] Sobre as aproximações entre João Guimarães Rosa e Nietzsche, recomendamos a leitura da obra *Mundanos Fabulistas*: *Guimarães Rosa e Nietzsche*, do pesquisador-escritor João Batista Santiago Sobrinho, publicado pela editora Crisálida no ano de 2011.

1. A embriaguez dionisíaca da alegria

Pode-se dizer que o pensamento nietzschiano sobre o trágico e a tragédia não foi o único de seu tempo, inserido em um projeto que buscava a valorização da estética grega com o intuito de renovar a cultura alemã do século XVIII, através de nomes como Winckelman, Goethe, Schiller, Hegel, entre outros intelectuais, conforme afirma a pesquisadora Célia Machado Benvenho (2008, p. 19). No texto *O nascimento da tragédia no espírito da música*, originalmente publicado em 1872 e reeditado em 1886 sob o título de *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Nietzsche dá início à elaboração de sua filosofia trágica, ainda que posteriormente tenha apresentado reconsiderações sobre seu livro. Em linhas gerais, o filósofo apontava Schopenhauer como principal referência teórica e acreditava que o renascimento da tragédia se daria com a música "dionisíaca" de Wagner, que – de acordo com Nietzsche – era a promessa de uma época trágica. Essa noção foi posteriormente desconstruída, uma vez que a perspectiva trágica de Nietzsche foi reconfigurada até a maturidade de sua obra, quando a mesma se desvincula de uma metafísica do artista enquanto acontecimento estético.

A tragédia nasceu, de acordo com o filósofo alemão, por meio do espírito da música. Nietzsche pensava a música como uma arte dionisíaca distinta ao espírito apolíneo da individuação. Apolo – o deus da beleza e do sonho – era a figura divina da individuação por excelência devido às propriedades que com ele encerrava, o brilho e a aparência. Esse princípio seria, no entanto, uma ocultação, um disfarce em relação ao sofrimento do indivíduo que faz dele um escape para triunfar sobre a própria dor, negando, dessa forma, a vida em totalidade. Já em Dioniso, a loucura mística do deus, a *hybris* ou desmedida, eram entendidas por Nietzsche como uma premissa para a alegria de viver e para a afirmação do devir. Dessa forma, segundo o estudioso João Batista Santiago Sobrinho (2007, p. 21):

> É na comunhão dos impulsos oníricos de Apolo com os extáticos de Dioniso, estes advindos da natureza, os quais atuam sobre o artista, que Nietzsche propõe a *embriaguez* dionisíaca, comunhão extraordinária a que teria chegado, um dia, a tragédia grega.

O que pretendeu Nietzsche foi a ligação entre o culto dionisíaco e a arte trágica. A embriaguez dionisíaca responsável pelo desaparecimento dos princípios apolíneos

também trazia consigo uma nova identidade para o herói trágico e suas ações, tratando-o como aquele quem buscava na alegria trágica a afirmação da vida e dos mais diversos sofrimentos. Para Nietzsche, a tragédia não despertaria "afetos deprimentes", conforme assegurou Aristóteles, mas sim um impulso para a vontade de viver, contra o pessimismo e o niilismo passivo.

De acordo Lima (2006, p.160), Nietzsche interpretou, em sua primeira versão da tragédia, o dionisíaco como um *pathos* filosófico, porém, tendo em vista a passagem temporal que demarcou a modificação de seu pensamento, ele atualiza esse conceito a partir de uma nova proposição; com isso, o filósofo se autoproclama o último discípulo do deus Dioniso (NIETZECHE, 2016, § 295): "Nesse meio tempo acrescentei muito, muitíssimo, ao meu aprendizado acerca da filosofia desse deus, e, como já disse, de boca a boca - eu, o último discípulo e iniciado do deus Dioniso".

Dioniso é um deus múltiplo. Filho de Zeus com a princesa Sêmele, a estranheza do seu mito consiste em ter sido o único deus da mitologia grega filho de uma mortal e que, não obstante, nasceu, morreu e renasceu. Conhecido e festejado como o deus do vinho, o "frenético", cuja presença enlouquecia os humanos e os fazia cometer atos selvagens, inclusive sanguinários, é representado como um deus ligado à morte e às flores primaveris que simbolizam o renascimento, sendo também o deus da embriaguez divina e do amor ardente.

É também um deus estrangeiro, humilhado e moribundo. Segundo Walter F. Otto (2001, p. 43, tradução nossa): "[...] todos que o acompanhavam e eram tocados por seu amor deveriam compartilhar junto a ele seu destino trágico". Ainda de acordo com o estudioso, a representação em um deus embriagado e "louco" nos convida a uma reflexão mais profunda: todos esses signos evocam a multiplicidade e complexidade do mito que revela um sentido mais abrangente para a noção de embriaguez, essa que seria ao lado do conceito de sonho *apolíneo* um dos elementos angulares para a elaboração do trágico.

Dioniso é para Nietzsche o herói leve e dançarino, o qual afirma a vida e o devir, transvalorando todos os valores. Nesse sentido, os infortúnios da experiência humana são ressignificados na medida em que a culpa e o pecado inexistem nessa concepção trágica. Perscrutar os caminhos do sofrimento não dignifica o ser humano, já não o conduz a um espaço onto-teleológico; sofrer é apenas mais um capítulo para aventura que é o existir

na realidade imanente. Se a negação do sofrimento pode conduzir o indivíduo à ruína, a afirmação da vida em sua pluralidade revela ao novo homem e à nova mulher o sentido mais profundo da alegria trágica:

> Toda a alegria quer a eternidade de todas as coisas, quer o mel, quer o fel, quer a inebriante meia-noite, quer as sepulturas, quer o consolo das lágrimas fúnebres, quer o dourado crepúsculo...
> Que não há de querer a alegria! É mais sedenta, mais cordial, mais terrível, mais secreta que toda a dor: quer-se a si mesma, morde-se a si mesma, agita-se nela a vontade do ciclo eterno, quer amor, quer ódio, nada na abundância, dá, arroja para longe de si, suplica que a aceitem, agradece a quem a recebe, quereria ser odiada, é tão rica que tem sede de dor, de inferno, de ódio, de vergonha, do mundo, porque este mundo, ah! já o conheceis.
> Homens superiores, por vós suspira pela vossa malograda dor. Toda a alegria eterna suspira pelas coisas malogradas.
> Pois toda a alegria se estima a si mesma. Por isso quer também o sofrimento! Ó felicidade! Ó dor! Dilacera-te coração! Aprendei, homens superiores: a alegria quer a eternidade!
> A alegria quer a eternidade de todas as coisas, quer profunda, profunda eternidade.
> (NIETZSCHE, 2017, "O Canto da Embriaguez", §11).

A embriaguez ou loucura dionisíaca, indispensável para a arte e para a vida, conduz o indivíduo a retornar à natureza, através da *hybris* mística na que homem e mulher se transfiguram em divindades pela força criativa da vontade. Esse movimento se torna possível quando o ser humano realiza uma aliança com a vida, afirmando-a para "além do bem e do mal". Nesse sentido, a alegria é a força plástica que permite a superação da dor, da moralidade recognitiva e do niilismo:

> [...] A língua corrente diz muito mais a respeito do que geralmente se pensa quando fala de "alegria louca" ou declara que alguém está "louco de alegria". Expressões desse tipo não são apenas imagens; elas devem ser entendidas literalmente. Pois exprimem a verdade mesma: não há alegria senão louca - todo homem alegre é necessariamente a seu modo um desatinado. (ROSSET, 2000, p. 25).

Dioniso - assim como Zaratustra, enquanto personagem - são os arautos do pensamento trágico de Friedrich Nietzsche. Em *Assim falava Zaratustra* (1883-1885), especialmente, temos em Zaratustra o porta-voz do pensamento abissal do eterno retorno e, em consequência, do *amor fati*:

> Regressarei com este sol, com esta terra, com esta águia, com esta serpente, não para uma vida nova ou para uma vida melhor ou análoga. Tornarei eternamente para esta mesma vida, igual em ponto grande e também em pequeno, a fim de ensinar outra vez o eterno regresso das coisas, a fim de repetir mais uma vez as palavras do grande meio-dia, da terra e dos homens, a fim de instruir novamente os homens sobre o super-homem. (NIETZSCHE, 2017, "O convalescente", § 2).

De acordo com o filósofo e professor Roberto Machado (2011), em Zaratustra está a verdadeira filosofia de Nietzsche, cuja prosa-poética foi concebida pelo "flerte" entre a epopeia homérica e a tragédia grega, além de muito se assemelhar aos romances de formação do século XIX, como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774). Os anos de reclusão e aprendizado em sua caverna solitária o curaram do niilismo negativo e de uma visão de tempo linear. A noção de tempo circular, que rompe com o desejo de vingança sobre o tempo passado, é essencial para a compreensão de que afirmando o passado se torna possível afirmar o tempo cíclico da vida e o devir.

Assim, compreendemos o eterno retorno como um pensamento transformador para quem o assume, "criando a leveza sobre-humana do riso" (MACHADO, 2011, p.132). Supostamente, a vida deverá retornar eternamente como ela é no presente a fim de ser vivida um número infinito de vezes, cada dor e cada alegria. Aceitar o retorno da vida tal qual ela se apresenta imprescinde da noção de *amor fati*, isto é, o amor ao próprio destino. Em *A Gaia Ciência* (1882), Nietzsche descreve o fenômeno do eterno retorno através da seguinte proposição:

> E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!". Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?" pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2017, "O peso mais pesado", § 341).

O demônio é nesse sentido uma voz interior e a sua proposição assume um caráter ficcional que, no entanto, deve ser refletido pelo interlocutor como uma verdade. Sendo o número de fatos ocorridos na vida do indivíduo limitados e o tempo circular, cada evento vivido retornaria da mesma maneira em um número infindo de vezes. O eterno retorno foi um conceito não finalizado na obra de Nietzsche, embora tenha aparecido recorrentemente em seus escritos. Para o desenvolvimento deste trabalho, será levado em consideração apenas o caráter ético e ficcional do eterno retorno, em detrimento do seu

importante aspecto cosmológico, de acordo com a perspectiva adotada por Machado em *Zaratustra:* tragédia nietzschiana (2011).

Liberar o pensamento do niilismo e de suas formas é um dos objetivos da filosofia nietzschiana. Em sua maneira afirmativa de pensar reside a novidade da sabedoria trágica, amar a vida como ela é, amar o passado, libertar-se da culpa de outrora; transformar todo "foi assim" em "assim eu quis", desejando o retorno do instante vivido "[...] Trágica é a afirmação, porque afirma o acaso e a necessidade do acaso; porque afirma o devir e o ser do devir, porque afirma o múltiplo e o um do múltiplo. Trágico é o lance de dados." (DELEUZE, 1976, p. 30).

2. Uma aprendizagem ou o conto dos amores

Clarice Lispector é uma das autoras mais importantes da Literatura Brasileira e se firmou como escritora desde a publicação de seu primeiro livro *Perto do Coração Selvagem* em 1943; desde então, destacou-se no panorama das letras como romancista, contista e cronista. De origem judaica, sua escritura é marcada pela fusão entre o sagrado e o profano, visto que o descortinamento da realidade ficcional em seus textos se dá através da epifania e de um misticismo atrelado a um realismo cotidiano, com o qual suas personagens interagem no minimalismo de suas vidas. Como mencionado na introdução deste trabalho, o conto *O Búfalo* foi publicado originalmente no ano de 1960 no livro-coletânea *Laços de Família.* Sobre a forma do conto em Clarice Lispector, Nunes (1989, p. 83) afirma:

> [...] o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa. Os contos da autora, enfeixado nas suas três coletâneas, *Laços de família, A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina* seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre sujeito narrador e realidade.

O Búfalo apresenta um episódio único e centrado na experiência interior da personagem protagonista: "Mas era primavera", frase com que o conto é iniciado por um narrador heterodiegético onisciente, será retomada algumas vezes ao longo da narrativa ficcional, como espécie de anáfora dentro do texto. Apesar do caráter estilístico dessa menção,

como destaca Nunes ao dizer que a repetição em Clarice serve como ênfase e também aura evocativa, em nossa análise, compreendemos que essa obsessiva menção à primavera demarca uma noção de tempo circular, isto é, tempo que se repete, retorna e se desenrola sem precisão, apresentando um acontecimento que poderia se dar em um instante ou uma eternidade, quiçá um instante-eterno. Em seguida, o narrador comunica ao leitor que "Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros" (LISPECTOR, 2009, p. 126). Essa referência nos é apresentada pouco antes que descubramos a existência da personagem protagonista, "a mulher". Observando o uso dos operadores argumentativos "Mas" e "Até" na introdução oferecida pelo conto, podemos entendê-los como pistas textuais de que seja lá o que venha a acontecer, há uma expectativa textual que será rompida, uma vez que o texto se inicia com uma marca adversativa (Mas), sucedida por um reforço argumentativo (Até). Em seguida, a narrativa qualifica a mulher-protagonista como aquela quem "[...] desviou os olhos da jaula..." (LISPECTOR, 2009, p.126):

> Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passeou enjubado e tranquilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobe as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. "Mas isso é amor, é amor de novo", revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio *mas era primavera* e dois leões tinham amado (LISPECTOR, 2009, p.126, grifo nosso).

A ausência de um nome específico para a personagem protagonista remete a um estado figurativo, como se a ação e os sentimentos que impulsionam o desenrolar do conto fossem suscetíveis de acontecer a qualquer ser humano. Esta mulher será a única personagem humana ao longo do conto. Isso porque o espaço onde se passa a ação é um jardim zoológico (associado a um parque de diversões). A única descrição a respeito da mulher nos permite entrever o seu pertencimento a um espaço urbano:

> ...tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinharia de uma vida íntima sem precauções: pó de arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida (LISPECTOR, 2009, p.130).

O enredo é simples: uma mulher vai ao jardim zoológico a fim de se curar de "um tormento como de amor" (LISPECTOR, 2009, p.131). O texto não nos dá indicações precisas, mas ainda assim é possível inferir se tratar do rompimento de uma relação amorosa. O percurso da mulher no jardim zoológico e no parque de diversões dentro desse local é também o núcleo narrativo. Dirigindo-se a esse lugar, a mulher busca por respostas

para sua dor e encontra um emaranhado de emoções. O objetivo principal da personagem é a aprendizagem do ódio, visto que senti-lo é uma forma de aniquilar o sentimento amoroso que ainda carrega consigo: "[...] sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao Jardim zoológico para adoecer" (LISPECTOR, 2009, p.126).

A escolha do local dessa aprendizagem é sugerida pelo aspecto "inumano" das demais personagens, visto que a mulher passará então a interagir somente com os animais. Imagina-se que em um jardim zoológico, repleto de animais irracionais, a percepção do amor fosse substituída pelo bestial e grotesco e essa intenção narrativa é entrevista em várias marcas textuais: "o rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda" [5]; "Então foi sozinha ter a sua violência"; "enjaulada"; "a fêmea desprezada". O que ocorre, no entanto, é o contrário: as figurações de violência, brutalidade e selvageria esperadas pela personagem não compactuam com a realidade, em que o primitivo e o natural denotam uma expressão amorosa e harmônica. O ambiente externo que circunda a personagem traz a força evocativa do amor e uma não vinculação à moralidade e às aparências sociais:

> Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar. O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda. Não. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar. Mas era primavera, e, apertando o punho no bolso do casaco, ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com o olhar resignado de amor, e a outra macaca dando de mamar. Ela os mataria com quinze secas balas: os dentes da mulher se apertaram até o maxilar doer. A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo sem ser nu (LISPECTOR, 2009, p. 127).

Percebe-se no fragmento destacado uma atmosfera tomada por uma percepção dionisíaca da vida em concordância com o espaço primaveril, o tempo circular e a experiência amorosa das personagens animais. Há uma potência amorosa a qual não pode ser contrariada sequer pelo ódio - ou a procura dele - encenada pela mulher, o elemento estranho naquela paisagem. Os hipopótamos, pela condição irracional, são livres para a experiência amorosa, a que é descrita com a inocência daquilo que é "humilde" e dispensa a racionalidade do "saber pensar", como a nudez dos macacos. Pode-se perceber, no entanto, que a mulher vai gradativamente sendo inebriada por essa força dionisíaca, de

[5] Todos os fragmentos mencionados pertencem à edição: LISPECTOR, Clarice. O Búfalo. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

maneira que também o seu odiar se torna ébrio, violento, báquico, desejante de uma morte que rompa com a cena afetiva. De acordo com Nunes (1989, p.95) as personagens claricianas são dotadas de um sentimento de cólera inerente, o qual é refletido em suas ações mesmo quando amam. Em *O Búfalo* temos uma personagem que, em busca de um ódio inaugural que a impeça de amar aquele que a despreza, acaba por se entorpecer com uma *hybris* dionisíaca que é revelada no íntimo do seu sentimento de ódio-amor. Há, nesta personagem, um ressentimento que deseja o ódio, mas despoja-se amorosamente:

> São assim as personagens femininas da ficcionista, vítimas e algozes, dominadas e dominadoras. Não há para elas convívio sem hostilidade. O amor, que sempre lhes traz o risco da violência, [...] é uma farsa sadomasoquista das consciências" (NUNES, 1989, p.107).

Ao longo do conto, temos a repetição da figuração "os dentes da mulher se apertam até o maxilar doer", como quando nos é dito que "a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar" (LISPECTOR, 2009, p.127). Ora, não estava a mulher em busca do ódio? Qual seria, então, o sentimento nela engendrado, contra o qual deveria lutar para não sucumbir? Seria uma espécie de amor? A imagem dos dentes rangendo demonstra a intenção de uma luta interna; a mulher, em um lapso descuidado, revela através do monólogo interior - estratégia narrativa recorrente em Clarice - o espanto diante da força evocativa do amor telúrico: "'Oh não, não isso', pensou. E enquanto fugia, disse: 'Deus, me ensine somente a odiar''(LISPECTOR, 2009, p. 127).

Essa obsessiva procura do ódio pode ser lida, em nossa interpretação, como uma força plástica (plastische Kraft) que auxilia a mulher em sua missão de suportar o desamor. De acordo com Nietzsche, o esquecimento é uma forma de saúde e somente através dele será possível afirmar a vida e o devir:

> Saber exatamente qual é a força plástica (Plastiche Kraft) do indivíduo, do povo ou da cultura em questão, quer dizer, esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas ou estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstruir por si próprio as formas destruídas. (NIETZSCHE, 2015, p. 51).

A força plástica, portanto, é um elemento dionisíaco na medida em que compactua para que um indivíduo transvalore um ressentimento por meio da criação. A mulher-personagem do conto de Clarice cria, podemos pensar, uma realidade paralela na qual ódio e amor atuam como potências complementares para que sua exaurida busca seja

saciada. A mulher, como o Zaratustra ou o Dioniso nietzchiano, realiza uma travessia até o seu destino trágico. Sobre buscar o dionisíaco, Lima afirma:

> Quem busca o dionisíaco quer ultrapassar as dores do mundo por meio das celebrações dirigidas ao deus. Enquanto Apolo mantém escondida a verdade intrínseca ao mundo, ou seja, a sua crueldade, Dioniso faz com que ela irrompa com toda pujança. (LIMA, 2006, p. 71).

Nas palavras do próprio Nietzsche:

> Que seja pelo poder da bebida narcótica, da qual todos os homens e todos os povos primitivos falam em seus hinos, ou pela força despótica da renovação primaveril que penetra alegremente toda a natureza, essas exaltações se despertam, arrastando em seu ímpeto o indivíduo até aniquilá-lo num completo esquecimento de si mesmo. [...] Não é somente a aliança do homem com o homem que está selada novamente sob a magia do encantamento dionisíaco: a natureza alienada, inimiga ou subjugada, também celebra sua reconciliação com seu filho pródigo, o homem. Espontaneamente, a terra oferece seus dons e as feras dos rochedos e do deserto se aproximam pacíficas. O carro de Dioniso desaparece sob as flores e as coroas: panteras e tigres avançam sob seu jugo. Que se transforme em quadro o hino à "Alegria" de Beethoven e que siga sua imaginação; que se contemple os milhões de seres prosternados, estremecendo no pó: então é possível aproximar-se do dionisíaco. (NIETZSCHE, 2007, §1).

Em sua travessia, a personagem vai ao encontro de uma renovação que provoque o esquecimento de si, para obter a cura de sua ferida. Neste itinerário, a mulher faz o caminho do retorno ao telúrico, do contato com um *eu* cuja aparição só pode ser realizada por intermédio da natureza, da potência imanente do chão no qual se pisa. O texto de Clarice oferece inúmeras construções frasais e ressoadores que enfatizam a importância do presente, do físico, do animalesco, da terra como o solo fértil de onde emergirá uma nova pessoa: "Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma? Andou no Jardim Zoológico entre mães e crianças. Mas o elefante suportava o próprio peso" (LISPECTOR, 2009, p.128).

Em busca da aprendizagem do ódio, a mulher recebe – em oposição – uma aprendizagem do amor. É interessante notar que o amor se revela no conto provindo do primitivo, do natural e do irracional figurado pelos animais, em oposição ao civilizado, social e racional simbolizado pela figura da mulher. Essa contraposição pode ser interpretada à luz da filosofia trágica de Nietzsche por meio do impulso dionisíaco que se sobrepõe à racionalidade e consciência apolíneas. Sendo o deus Dioniso a força da natureza e o renascer primaveril, no texto de Clarice essa marca se faz presente por um apelo ao natural e no amor leve dos animais, sugerindo uma alegria de viver, um amor incondicional à

vida e ao destino, pois tais sentimentos e emoções não provêm da racionalidade, mas do telúrico, contínuo e irracional, sendo inocente por assim ser.

O fato de que o acontecimento narrativo transcorra na primavera favorece a leitura e interpretação do conto de Clarice a partir de um viés dionisíaco. Entendemos desse modo que tanto o tempo quanto o espaço narrativo corroboram a nossa hipótese de que o texto clariciano possa ser lido a partir de uma aproximação para com a filosofia trágica de Nietzsche. Não só o tempo e o espaço, como também as personagens, sobretudo a personagem humana, compõem uma cena enunciativa muito semelhante à defesa de Nietzsche sobre a importância da terra em Zaratustra: "Nós, porém, não queremos entrar no reino dos céus. Nós nos tornamos homens. Por isso mesmo queremos o reino da terra" (NIETZCHE, 2017, "A festa do asno", §2). Em *O Búfalo,* tem-se uma intenção narrativa muito semelhante: "Mas, pudesse tirar os sapatos, poderia evitar a alegria de andar descalça? como não amar o chão em que se pisa?" (LISPECTOR, 2009, p.132).

A embriaguez dionisíaca é evocada em outros fragmentos do conto que se referem ao amor. A embriaguez do amor é uma embriaguez natural, leve, sem culpa e desprovida de peso. Até mesmo os infortúnios típicos do amor são metaforizados no texto através da ruptura de uma expectativa de violência provinda dos animais-personagens que, na realidade, provocam o riso mediante a doçura e leveza com as quais são formados: "[...] Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande, leve e sem culpa" (LISPECTOR, 2009, p.126);

> [...] Mas o elefante suportava o próprio peso. Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças. E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada. O elefante oriental. Também a primavera oriental, e tudo nascendo, tudo escorrendo pelo riacho (LISPECTOR, 2009, p. 128).

Sobre a importância das personagens animais na literatura de Clarice, de acordo com Nunes:

> Os animais gozam, no mundo de Clarice Lispector, de uma liberdade incondicionada, espontânea, originária, que nada - nem a domesticação degradante de uns, nem a aparência frágil e indefesa de outros - seria capaz de anular. [...] se acham integrados ao ser universal de que não se separaram e de que guardam a essência ancestral, primitiva, inumana. [...] Movendo-se sempre "no ventre que os gerou" os animais possuem a existência e o ser, sem descontinuidade. Ao contrário de nós, participam atualmente do cerne, do núcleo das coisas, da vida divina (NUNES, 1989, p. 125).

A presença de um animal não humano é recorrente na literatura de Clarice, como é o exemplo da obra *A Paixão segundo G.H* (1964), um dos romances mais importantes da escritora. Em tom monologal pela adesão ao fluxo de consciência, G.H, personagem protagonista, apresenta-se como uma mulher anulada pela inércia de uma vida vazia, melancólica, desprovida de sentido. Seis meses após demitir a sua empregada, G.H decide limpar o quarto que fora dela e, nesse momento, o romance muda completamente o tom ao introduzir a personagem não humana, no caso, uma barata. Por meio do encontro com o inseto, tem-se uma tensão conflitiva que resulta no clímax narrativo: a mulher ingere o inseto e quando experimenta a massa branca da barata, é acometida por uma epifania que atribui sentido a sua vida, transformando-a em uma nova mulher, ampliando a sua consciência e entendimento do mundo.

Os animais em Clarice, em muitas aparições, serão agentes ativos em oposição à passividade nauseante das personagens humanas. Serão os animais os responsáveis por salvar os humanos de suas vidas mesquinhas, como se funcionassem como portais para a criação de uma nova experiência vital. É interessante notar em *O Búfalo* que os animais são os que apresentam à mulher o amor genuíno da autoaceitação e da afirmação da vida tal qual essa se apresenta, como o elefante que suporta o próprio peso ou o camelo que, entregue a si próprio, tinha como tormento único o desejo de se entregar inteiramente à comida que experimentava: "O camelo em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida. Ela se sentiu fraca, cansada, há dois dias não comia" (LISPECTOR, 2009, p. 128).

Essa valorização do animal - que por aderido à continuidade da terra é portador de uma sabedoria trágica - é, em nossa interpretação, um *leitmotiv* de *Assim falava Zaratustra*. O animal que se metamorfoseia até atingir o "puro esquecimento", o recomeço, a "santa afirmação", o querer com sua própria vontade (NIETZSCHE, 2017, "Das três metamorfoses") ou, ainda, os animais que compreendem o eterno retorno com uma sabedoria inerente, ao contrário do Zaratustra de Nietsche quem preciso foi uma longa travessia e coragem para "viver a vida em sua tragicidade", conforme afirma Machado (2011, p.141):

> As reações de Zaratustra aos discursos dos animais parecem indicar que eles não têm a mesma compreensão do eterno retorno. O que não significa necessariamente que haja oposição entre essas duas atitudes. O que parece haver é, antes, uma diferença de perspectiva. O que são os animais em Zaratustra? São os animais do eterno retorno. No entanto, como diz Deleuze,

> eles experimentam o eterno retorno de uma maneira animal, como uma certeza imediata ou uma evidência natural: "A águia é como o grande ano, o período cósmico, a serpente, como o destino individual inserido nesse grande período". Quer dizer, para os animais, o eterno retorno é a volta dos ciclos naturais, a eterna repetição do mundo e das coisas do mundo (MACHADO, 2011, p.141).

Em vista do que foi dito, é por essa razão, conforme aponta Machado, que os animais não passam pela experiência do niilismo e, dessa maneira, têm uma compreensão distinta sobre o eterno retorno e a noção de *amor fati*. Pode-se dizer que também na literatura de Clarice os animais não são tocados pela violência niilista; em Clarice, os animais pertencem a um espaço sagrado porque estão aderidos à realidade terrena.

Sobre a questão do sagrado em *O Búfalo*, esse traço da literatura clariciana é abordado neste conto por meio de uma série de oposições nas quais o sagrado será uma subversão de valores sacros. Tem-se uma dialética na que o divino se apresenta em oposição ao terreno, o metafísico em oposição ao imanente, de maneira que os ressoadores do campo do sagrado têm uma conotação de apatia, tristeza, violência: "Separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa Igreja" [6]; "ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar"; "Pálida, jogada fora de uma igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e aonde de novo fora entregue"; "Mas o céu lhe rodeava no estômago vazio; a terra, que subia e descia a seus olhos, ficava por momentos distante, a terra que é sempre tão distante"; "E ela desviando os olhos, escondendo dele [do ingênuo quati] a sua missão mortal"; "a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo"; "Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que fora feito o seu perdão".

Há, contudo, uma exceção quando é mencionado: "O mundo da primavera, o mundo das bestas que na primavera se *cristianizam* em patas que arranham mas não dói..." (LISPECTOR, 2009, p.131, grifo nosso). Cristianizar-se possui uma conotação positiva no texto, diferente dos ressoadores supracitados. Em nossa interpretação, há uma expressão de docilidade no termo "cristianizar", o qual se compreende como a subversão de uma dor esperada.[7]

[6] Todos os fragmentos mencionados pertencem à edição: LISPECTOR, Clarice. *O Búfalo*. IN: Laços de Família. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

[7] Essa distinção entre um "sagrado instituído" e um "sagrado cristianizado" não destoa, em nosso entender, da filosofia de Nietzsche, sendo uma leitura possível em *O Anticristo* (1895). Sobre esse aspecto da filosofia de Nietzsche, não o abordaremos neste trabalho.

Antes que a protagonista se dirija até o seu desfecho trágico, o texto nos oferece uma prolepse sobre qual esse será, quando a mulher experimenta um passeio na montanha-russa:

> Mas de repente foi aquele voo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre – o grito das namoradas! [...] e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a como um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua. Ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar o seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto (LISPECTOR, 2009, p.129, grifo nosso).

Como já foi dito, a mulher foi ao jardim zoológico no intuito de aprender o ódio, porém, ao longo desse percurso metafórico, ela é inebriada por uma atmosfera dionisíaca encenada pelas personagens animais que a ensinam a afirmar a vida e o devir. Pouco antes do seu derradeiro encontro com o búfalo, ela decide se sentar no carro de uma montanha-russa. Essa ação é muito significativa para a nossa análise, pois, nela há uma alusão-proléptica à transvaloração do ressentimento que a mulher nutria por haver sido abandonada. Observamos no excerto destacado um conjunto de ressoadores que demarcam o momento em que a mulher sofre o primeiro sinal de mudança interna, selando o seu destino como heroína trágica: o ressentimento é suplantado por um corpo automaticamente alegre, como o de quem ri, dança e morre às gargalhadas; o urro de lamento é substituído pelo riso, o esquecimento a conduz a uma alegria-espantosa que retorna no movimento cíclico da montanha-russa. Em *Assim falava Zaratustra,* a sabedoria trágica ensina ao próprio Zaratustra que o riso é mais poderoso do que a cólera: "Sei, porém, de uma coisa - e contigo a aprendi há tempo, Zaratustra. 'Aquele que quer matar de modo mais radical, se põe a rir. Não é com a cólera, mas com o riso que se mata'" (NIETZSCHE, 2017, "A festa do asno", § 1).

Por fim, o encontro com o búfalo: "De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a num instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado" (LISPECTOR, 2009, p. 133). De acordo com Nunes (1989, p. 80), o "confronto pelo olhar" é um motivo recorrente na literatura de Clarice: "... *da potência mágica do olhar* e do *descontínuo contemplativo silencioso*...". Em *O Búfalo* o clímax narrativo é mediado por uma tensão conflitiva na que se tem a primeira

troca de olhares entre a mulher e o animal, momento no qual a personagem humana sente, pela primeira vez, o gosto do ódio no jardim zoológico. Ela titubeia:

> [...] Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém. [...] O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. O búfalo de costas para ela, imóvel. O rosto esbranquiçado da mulher não sabia como chamá-lo. Ah! disse provocando-o. Ah! disse ela. Seu rosto estava coberto de uma mortal brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e de veneração. Ah! instigou-o com os dentes apertados. Mas de costas para ela o búfalo parecia imóvel (LISPECTOR, 2009, p. 134).

A mulher enxerga no búfalo a ausência do homem que a abandonara. Sua figura serve como metáfora para que ela retorne ao abandono sofrido. O texto antropomorfiza o búfalo ao caracterizá-lo com um olhar humano capaz de provocar a ira da personagem humana. Nota-se que em muitos momentos o texto alude a imagens e objetos de cor branca, como se esses acompanhassem o itinerário da mulher no jardim zoológico: "véu branco gelatinoso", "uma coisa branca espalhara-se dentro dela"; "mortal brancura". Como é de senso comum, a cor branca pode significar a pureza, a tranquilidade, o sagrado. Contudo, à medida que a mulher se aproxima do encontro com o búfalo, tem-se uma dessacralização da cor que é substituída pela vermelhidão dos olhos do búfalo, que desconstrói a palidez-branca da mulher, entorpecendo-a: "E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher entorpeceu dormente" (LISPECTOR, 2009, p. 135).

Esse entorpecimento pode ser lido como o impulso dionisíaco que tomara conta da mulher e chega ao seu clímax no momento em que essa encontra o búfalo. O branco, que remete à palidez, ao abandono, ao ressentimento, é substituído pelo vermelho da alegria, que não a impede de sentir dor, porém, uma dor que se ritualiza como um entorpecimento báquico:

> O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. [...] a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela (LISPECTOR, 2009, p. 134).

No encontro com o búfalo está matizada, nessa troca de cores, a morte do ressentimento, o renascimento pela via da alegria trágica, a mulher que retorna a sua dor para aprender a amar o próprio destino: "Quero aprender cada vez mais a considerar como belo o que há de necessário nas coisas. *Amor fati*: que esse seja doravante meu amor (NIETZSCHE, 2017, § 276). Em uma interpretação mais complexa, o búfalo também pode ser lido como

uma figuração dionisíaca, uma vez que aproxima uma série de contradições e se figura por uma insígnia animal. A mulher o ama e o odeia ao mesmo tempo, aludindo ao mito de Ariadne que, ao encontrar *Dioniso-touro*, de acordo com a leitura *deleuzeana,* odeia-o para depois amá-lo: "[...] Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo" (LISPECTOR, 2009, p. 134).

Ariadne era uma das filhas de Minos de Creta. Uma das versões de seu mito nos conta que a jovem foi sequestrada de Creta por Teseu e abandonada por ele na costa de uma ilha; porém, ela encontra Dioniso em seu cortejo báquico, que a salva e a transforma em sua musa. Em Nietzsche, o fio de Ariadne é o fio da moralidade e do niilismo, conforme afirma Deleuze (1976). Enquanto Ariadne ama Teseu, ela participa da negação da vida, sob a falsa aparência da afirmação. Teseu é o modelo, a negação e o espírito de recognição. Não aprofundaremos este viés de análise, mas é uma chave de leitura igualmente possível.

O final da narrativa é ambíguo: compreende-se que a mulher comete um "mútuo assassinato". Do ponto de vista ficcional, interpretamos que nesta nova realidade criada pela mulher, em que a busca do ódio serviu-lhe como força plástica para a cura de sua doença, tem-se a morte metafórica da mulher e do animal: "Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara" (LISPECTOR, 2009, p.135). O "punhal" cravado confirma o destino trágico da personagem, o encontro com a morte; mas, uma morte afirmativa, a morte do ressentimento e também da ausência daquele que a abandonara: "Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo" (LISPECTOR, 2009, p. 135).

Antes de desfalecer, a mulher vê o céu inteiro. A essa visão distante de "um céu inteiro" está figurada a última escolha da personagem: a sua aliança com a terra que lhe ensinou a rir com o corpo e a esquecer de urrar. Em sua aprendizagem, a alegria trágica é o que move a mulher a morrer e renascer quantas vezes necessárias, aceitando o eterno retorno inclusive do seu padecimento, para afirmá-lo. Viver é um passeio de montanha-russa: amedronta, mas faz rir. *Pois bem! Outra vez!*

Referências

BENVENHO, Célia Machado. O trágico como afirmação da vida. *Revista Trágica*: Estudos sobre Nietzsche. v.1, n.2. 2008. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/02/02-celia.pdf>. Acesso em: 03 set 2021.

DELEUZE, Gilles. Mistério de Ariadne segundo Nietzsche. *IN: Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. O trágico. *IN: Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

LIMA, Márcio José Silveira. *As Máscaras de Dionísio:* Filosofia e Tragédia em Nietzsche. São Paulo: Editora Unijuí, 2006.

LOPES, Luiz Carlos Gonçalves. Formas de Alegria: Resíduos do Trágico em Clarice Lispector. *Tese* – (Doutorado em Estudos Literários/ Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Grécia e Pessimismo.* Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____. *Escritos sobre história*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

_____. *Além do Bem e do Mal*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

_____. *O anticristo*: maldição contra o cristianismo. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. *Assim falava Zaratustra.* Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Lafonte, 2017.

_____. *A Gaia Ciência.* Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Lafonte, 2017.

_____. *Ecce Homo*. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Lafonte, 2017.

LISPECTOR, Clarice. O Búfalo. IN: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra:* Tragédia Nietzschiana. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem:* Uma leitura de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1989.

OTTO, Walter F. *Dionísio:* Mito y Culto. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

ROSSET, Clement. *Alegria:* a força maior. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SOBRINHO, João Batista Santiago. A Embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche. *Tese* – (Doutorado em Letras e Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia
Mariana-MG, Volume 6, Número 11, janeiro-junho de 2022
Faculdade Dom Luciano Mendes - Curso de Filosofia

Resenha

A CARNE, JÚLIO RIBEIRO

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Martin Claret, 94 f. 1999.

Nillo da Silva Neto*

Uma reflexão que gira em torno da memória e da literatura foi o comentário discutido no grupo *literatura em tempos de risco,* e que é perceptível na obra *A Carne,* de Júlio Ribeiro. Nesta, há um romance de caráter naturalista que aborda temas como divórcio, o amor liberal, no sentido de ser livre, e o novo papel da mulher na sociedade, algo que até então era ignorado na literatura. A obra foi publicada em 1888, causando grande escândalo durante o período e gerando críticas grotescas acerca do conteúdo da obra. Júlio Ribeiro, até então não era tão conhecido no meio literário, apesar de ser um grande gramático da década, ao publicar *A Carne*, foi mundialmente conhecido, pois nela abordou vários problemas dos quais ninguém falava, dentre estes destaca-se a mulher como independente na sociedade.

A Carne narra a história de Lenita, uma jovem que havia sido criada apenas por seu pai, já que sua mãe morrera em seu nascimento. O pai lhe dera uma educação acima da média e ela crescera inteligente e com muita vida. Aos 22 anos, o seu pai morre e Lenita fica extremamente abalada, com a saúde frágil e sensível. Decide, então, mudar de ares e ir morar no interior de São Paulo. Ela conhece, ao longo de sua vida, um homem cujo comportamento é muito parecido com o seu, quanto às leituras e ao conhecimento. Com o passar do tempo, Lenita se torna amiga deste homem e, por desejos, apaixonam-se, algo que, ao final da história, é quebrado, pois ela descobre algo que a faz deixá-lo para sempre, percebendo que poderia ser independente. Qual desejo seria esse? Será da carne? Será da

* Bacharel em Filosofia pela Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM), graduando em Teologia pelo Instituto Teológico São José (ITSJ).

mente? O autor procura mostrar esta contradição que faz com que eles tomem rumos distintos.

Maurice Blanchot (1907- 2003), outro autor literário, disse, certa vez, que "a obra nasce quando seu autor morre", de fato, aconteceu isso com Júlio Ribeiro, publicou a sua obra em 1888 e veio a falecer dois anos depois, em 1890. Desse modo, fica na memória o reboliço causado pela sua obra, mas que pela morte do literato não foi possível que ele replicasse as críticas que chegavam.

Uma pergunta que nos inquieta nas primeiras entrelinhas da história é a questão sobre a felicidade, o que significa ser uma pessoa feliz? De fato, o doutor Lopes Matoso não foi precisamente o que se pode chamar de um homem feliz. Aos dezoito anos de sua vida, quando tinha completado apenas o seu curso de preparatórios, perdeu o pai e a mãe com poucos meses de intervalo. Ficou-lhe, como tutor, um amigo da família, o coronel Barbosa. Lopes Matoso não gastou muito tempo em procurar outra companheira, casou-se logo com uma prima de quem sempre gostara, e junto dela viveu felicíssimo por dois anos. Ao começar o terceiro, morreu a esposa, de parto, deixando-lhe uma filhinha, Lenita.

Leitura, escrita, gramática, aritmética, geografia, francês, espanhol, natação, ginástica, música, dentre outras áreas, em tudo isso Lopes Matoso exercitou a filha, Lenita, com quem leu vários clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleto na literatura do tempo. Aos quatorze anos, Lenita era uma jovem forte, de caráter formado e instrução acima do normal. Além disso, sentia-se pretensiosa modesta, sabia rodear-se de uma brisa simpatia, escondendo, com arte infinita, a sua imensa superioridade. Nesse ínterim, os pedidos de casamento sucediam-se a Lenita; seu pai, Lopes Matoso, consultava-lhe. Lenita via tais pedidos como desnecessários, o que, de fato, faz ser vista como uma crítica na sociedade em que ela não se fazia valer para o esposo, mas, ao contrário, ela se tornaria independente por si mesma. Mais tarde, seu pai lhe dirá que o homem faz-se para a mulher, e a mulher para o homem. E acrescenta que o casamento é uma necessidade, não em âmbito social, mas fisiológico.

Sempre no mesmo teor de vida, Lenita chegou aos vinte e dois anos. Quando o dia amanheceu, Lopes Matoso começou a queixar-se de um mal-estar indescritível, de uma opressão fortíssima no peito. Sobreveio-lhe um acesso de tosse, e ele morreu de repente

sem haver tempo de chamar um médico, sem coisa nenhuma. Com este episódio, Lenita quase enlouqueceu de dor: o imprevisto do sucesso, o vácuo súbito e terrível que se fez em torno dela, a superioridade e cultura do seu espírito que refugiam as consolações banais, tudo contribuía para maior sofrimento. Com o ocorrido, Lenita foi se instalar na fazenda do velho tutor de seu pai, o Coronel Barbosa, e levara consigo o seu piano, alguns bronzes artísticos, alguns enfeites curiosos e muitos livros.

Lenita, por vezes, passava horas e horas à janela, contemplando as dependências da fazenda. Abatidíssima, emaciada, pálida, com os olhos afundados, comprimia o peito, agonizava sufocada. Vale ressaltar que houve, entre o Coronel e sua criada, certo diálogo a fim de ajudá-la a reconhecer tais acontecimentos, fazendo com que a protagonista se abrisse a reconhecer-se doente, para obter a cura, ao que, paralelamente à filosofia estoica de Sêneca, cujo método para se alcançar a cura da alma tem como primeiro passo o reconhecer-se doente. A fim de tentar mudar o clima da fazenda, diante dos diversos fatos ocorridos com Lenita, o Coronel a elogiou dizendo quão linda estava, de modo entusiasmado. Nas entrelinhas destes episódios da obra, podemos perceber a protagonista Lenita sobre três vieses.

Uma primeira fase seria a fase ilusória, o clima da fazenda estava chuvoso, uma chuva compassada, ininterrompida: em todas as depressões de terreno estancava-se a água; por todos os declives corria ela em torrentes. No alto de um morro, cortado pela estrada, assomou-se, enfim, o Manuel Barbosa. Assim que chegou disse ao seu pai "caçadas esplêndidas, hei de lhe contar. Saúde de ferro, a não ser esta enxaqueca que me não larga, e que neste momento mesmo me está atormentando de modo horroroso. Vou lá dentro ver minha mãe, e sigo para o meu quarto: deve estar pronto. Mande Amâncio levar-me uma chaleira de água a ferver, e um pouco de farinha de mostarda" (RIBEIRO, 1999, p.7). O coronel Barbosa apresentou Lenita ao seu filho, dizendo ser a neta de seu velho amigo, doutor Lopes Matoso, que morreu logo depois que ele fora para Paranapanema. Lenita ficara empolgadíssima para conhecer mais o então filho do coronel, depois de ele ter falado tão bem sobre seu filho para Lenita. Entretanto, pena é que ele esteja "gastando cera com ruim defunto": o rapaz não é rapaz, e ainda, por mal de pecados, é beco sem saída.

Lenita criou várias imagens sobre como seria esse encontro, até que tomou certa atitude, veio da sala, adiantou-se para o recém-chegado, cumprimentou-o com uma inclinação de

cabeça. Ele tirara o chapéu alagado, retribuiu o cumprimento, com uma formalidade de seu criado. Além disso, pediu-lhe desculpas e lhe apertou as mãos.

Em seguida, assistimos Lenita em uma fase reflexiva, uma vez que ela ficou um pouco inquieta com a atitude do Manuel Barbosa, por não ter lhe cumprimentado bem no início e de não ter lhe dado muito papo no almoço. A moça estava desapontadíssima, mirava o então "amante" com uma curiosidade dolorosa. Em seguida, recolheu-se ao seu quarto, bateu as janelas, não quis jantar, não quis cear, respondeu quase com severidade ao coronel. Lenita chorou e soluçou por muito tempo. Esse descarregamento nervoso aliviou-a, acalmou-a e a sossegou. Ela criou certa expectativa do rapaz, porém toda cena passada a deixou abatida, até que ela entrasse em profunda reflexão.

Tudo isso aconteceu devido a uma idealização em excesso por parte de Lenita, em suas imaginações e pensamentos, a partir do que estabelecemos uma relação com a caverna de Platão, sem conhecer a verdade apenas a idealizava, como fez Lenita idealizou o Manuel Barbosa até conhecê-lo, porém se frustrou em conhecer a realidade, ao contrário dos acorrentados da caverna que iria para um novo mundo da verdade a eles revelado, o sol, o bem, e, certamente, ficaram satisfeitos com a realidade que encontraram. Lenita, por outro lado, tinha certo receio em conhecer quem realmente era o Manuel Barbosa de quem falava o Coronel. Ela começou a se questionar, por que ficar desse jeito, uma vez que nem conhecera tal homem, apenas ouvira falar sobre ele.

No decorrer da história, outro questionamento surge: será o que acontecia? Provavelmente, esses sentimentos por Barbosa poderia ser uma forma de suprimir todos os outros sentimentos que trazia consigo, sem irmãos, sem mãe, sem pai, emancipada, absolutamente senhora de si. Além disso, era rica, formosa, inteligente, culta, bastava-lhe mostrar-se na cidade, ou melhor em São Paulo, na corte, aparecer nas reuniões, deixar-se admirar para ser soberana, para receber louvações, para haurir à sociedade o incenso da bajulação. Por que teimar em permanecer na fazenda? A todo instante ela refletia e se questionava de que lhe importava a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral? Mas a cor amarelenta de Manuel Barbosa, seus olhos piscos, seu cabelos por cortar, sua barba repugnante, sua roupa molhada! Depois disso, Lenita estava decidida em voltar para a cidade, iria a São Paulo, onde se fixaria de vez, compraria um terreno grande em um bairro aristocrático.

Teria amantes, por que não? As murmurações não lhe importavam, além da famosa expressão – *diz que me diz* – da sociedade brasileira, hipócrita, maldizente. Era moça, sensual, rica e se alegrava disso. Escandalizavam-se, pois que se escandalizassem! Depois, quando ficasse velha, quando se quisesse aburguesar, viver como toda a gente, então casaria. Era tão fácil, tinha dinheiro, não haveria de lhe faltar titulares, homens formados que se submetessem a ela. Era pedir por boca, era só escolher. Ao fazer toda esta reflexão e desabafo, após uma noite de sono, Lenita levantou-se de boa saúde, mas aborrecida, contrariada, pois a lembrança do Manuel Barbosa a torturava. Tecendo um diálogo com o coronel, à mesa do café da manhã, Lenita murmurava poder haver um dia em que ela dormisse e não mais acordasse, devido à falta que sentia do rapaz. Com o passar da manhã, Lenita almoçou de modo mais tranquilo, calma, fizera um longo passeio à pé e só pensara em Manuel Barbosa duas ou três vezes, com menos indignação, sem ressentimento, indiferente quase, achando-se apenas ridícula a si própria por tê-lo arvorado um herói durante um longo acesso de extravagância histeria. A protagonista decidida em voltar para a área urbana começa a juntar suas coisas, seus bronzes e livros.

Depois disso, Lenita levantou-se no dia seguinte muito cedo, deu voltas à laranjeira e topou com Manuel Barbosa que se encaminhava para ela, risonho, palacianamente curvado, na mão direita o chapéu, na esquerda um cravo vermelho, perfumado, esplêndido. A protagonista parou confusa, espantada, sem saber o que pensar ou falar. O homem que aí vinha não era o Barbosa da tarde anterior, era uma transfiguração, era um cavaleiro em toda a extensão da palavra. Tudo isso fez com que Manuel Barbosa justificasse suas ações na noite anterior, ressaltando que viagens lhe fatigava e sua enxaqueca, ou seja, sua dor física, incomodava-lhe e fazia-lhe tomar atitudes que, muitas vezes, não queria tomá-las. Em forma de reparação do ocorrido, ofereceu-lhe os braços, um passeio pelo pomar. Tendo ela aceitado, durante o passeio falaram de muitas coisas, sobretudo das ciências e botânicas, uma vez que ambos eram intelectuais.

Interessante percebermos como as coisas enganam. De certo modo, a doença, a enxaqueca, fez Manuel Barbosa apresentar-se como outro homem, "mascarado", nervoso, mal-humorado, o qual Lenita conhecera, até que após o sofrimento de dor, mostrou-se um novo homem a Lenita. No entanto, vale a lembrança de que o pai de Manuel Barbosa havia dito a Lenita que o coronel Barbosa era "diferente" e que ela havia, provavelmente, equivocando-se ao tratá-la daquela maneira. Daí em diante, Lenita e Barbosa não se

deixaram: liam juntos, estudavam juntos, passeavam juntos, tocavam piano a quatro mãos.

É perceptível, também, que o sentimento de saudade existente entre eles, em curto espaço de tempo era grande, mas por qual motivo? Era a inquietação que eles traziam e se perguntavam: amor verdadeiro, com objetivo definido, carnal? também não era: ao pé de Lenita ainda não tivera desejo algum concupiscente, ainda não sofrera o atormentar do espinho da carne. Tivera em tempo uma paixão que o levara à tolice suprema do casamento, mas isso passara, tinha-se até divorciado da mulher com cujo gênio não se tinha podido harmonizar. Casto, era-o até certo ponto: só procurava relações genéticas, quando as exigências fisiológicas do seu organismo de macho se faziam sentir forçosas, ameaçando-lhe a saúde.

Outrossim, não se ligava a isso mais importância do que o exercício de uma outra função qualquer, do que a satisfação de uma simples necessidade orgânica, natural. O que faz ter uma continuidade à pergunta, o que Manuel Barbosa sentia por Lenita? Amizade no rigor do termo, como de homem para homem, até de mulher para mulher, não era: naquele tempo e em algumas reflexões atuais, insistem em dizer que a amizade é impossível entre pessoas de sexo diferente, a não ser que tenham perdido todo o caráter e sexualidade [Penso que o autor seja ousado em afirmar isso, pois amizade no rigor do termo seria uma relação afetiva entre os indivíduos, ou seja, um relacionamento que as pessoas têm de afeto e carinho por outra, que possuem um sentimento de lealdade, proteção, no entanto, no período em que ele escreve, com certeza isso era algo não comum de acontecer. Então dizer que haveria esta amizade seria um escândalo]. Seria, entre eles, um amor ideal, romântico, platônico e que, a partir da leitura, percebemos poder ser algo nesse sentido. O caso era que ele não podia estar longe da moça, que só junto dela viveria, pensava, estudava, considerava-se verdadeiro homem. Tudo ia muito bem entre eles e uma provável amizade ou amor ali se formava ou se concretizava, até que ocorre um fato que muda seus destinos, era o início de um distanciamento de Lenita e Barbosa. Em Santos, quebrara uma tribulação importantíssima e, já que Manuel Barbosa trabalhava também com isso, era preciso que fosse ajudar na reforma.

Desse modo, ficou decidido que Barbosa partiria no dia seguinte para Santos, para ver se conseguiria salvar alguma coisa do naufrágio. Ao dizer adeus a Barbosa, Lenita sentiu-se fazer em torno dela um vácuo imenso, muito embora a ausência era só até à tarde. Com

esta outra ausência pela qual passaria Lenita, sem dúvidas, ser-lhe-ia um sofrimento esmagador, uma vez que ela já havia perdido seu pai, porém de forma definitiva, por ser para a morte. Esta ausência breve da ida para Santos a torturava imensamente.

Como uma espécie de lenitivo à sua mágoa, quis ela própria fazer a mala de Barbosa, pretextando que não ficaria bom o arranjo pelas mãos descuidosas de uma escrava. Seguiu a mucama encarregada da roupa branca, e é importante ressaltar que fora a primeira vez que ela entrara no quarto de Barbosa. Em seguida, Manuel Barbosa tirou do armário uma garrafa de *cognac*, bebeu, acendeu um charuto e entrou a pensar. O que havia com Lenita? Teria adoecido assim de repente? Será que não estava mesmo apaixonado pela moça?

Continuou a pensar! Ele era casado, quase um velho. Onde iria parar tudo aquilo? Não levava o orgulho ao ponto de crer que a moça estivesse apaixonada também pela sua já respeitável pessoa, mas porque não? Manuel Barbosa recordava que muitos velhos tinham inspirado paixões. Dado que, o que havia entre ele e Lenita não fosse, como não podia mesmo ser, uma mera afeição de camaradagem, amizade. Companheirismo? Uma simples estima recíproca, que havia ele de fazer? Casar com Lenita não podia, era casado. Tomá-la por amante? Certo que não. Preconceito íntimo não os tinha. Para ele, o casamento era uma instituição egoística, hipócrita, profundamente imoral, soberanamente estúpida. Todavia era uma instituição velha de milhares de anos, e nada mais perigosos do que contrariar as velhas instituições. Ele pensava ainda no que ajuizava a sociedade a qual estigmatizava o amor livre, o amor fora do casamento. E, nesse sentido, ele via como forçoso aceitar o decreto antinatural da sociedade.

Lenita também não dormia. O cheiro humano masculino que respirara no travesseiro de Manuel Barbosa fora realmente um veneno para os seus nervos. Sentia-se de novo presa do mal-estar do histerismo antigo. Tinha anseios, tinha desejos, mas anseios que visavam um objetivo certo. Ela ansiava por Barbosa, ela o desejava. Lenita, uma mulher ativa, orgulhosa, entendedora da sua superioridade encontrara o homem digno de si, ao qual se fizera escrava. Ao ouvir o som dos animais na partida, a protagonista abriu a janela, ergueu a vidraça, acompanhou com o olhar os vultos do cavaleiro que se iam perdendo nas brumas da madrugada. Sem o querer, inconscientemente, ela juntou os dedos, levou-os à boca, atirou um beijo ao espaço. Lembrava-se, a todo instante, do Manuel Barbosa lhe falando sobre as plantas, biologia, invenções, dentre outros assuntos acadêmicos. Com

todo o ocorrido, Lenita se recolhe abalada profundamente em seu organismo, com a irritação de nervos aumentada por essas cenas cruas da natureza, torturada pela Carne – *tal qual é o título do livro* –, mordida de um desejo louco de sensações completas, que não conhecia, mas que adivinhava, Lenita recolheu-se titubeando, fraquíssima.

A partir disso, podemos dizer que Lenita teve um revigoramento das forças, pois, após uma experiência de admiração pela vida, uma renovação, ela resolveu conhecer coisas novas, ocupar-se do tempo. O coronel gostava da lavoura de cana, Lenita não saía do engenho, tudo queria ela saber, de tudo se informava.

Neste mundo, não existe coisa alguma sem sua razão de ser. Estas filantropias, estas coisas modernas de abolição, de não sei que igualdade, são cantigas. Lenita, inconformada com alguns ocorridos da fazenda, e que é perceptível mais uma crítica ao contexto da sociedade que pode ser estabelecida, a qual causou escândalo na época. A pedido de Lenita, o escravo seria, de certo modo, liberto, e o coronel lhe havia dito que se ela pedisse assim seria feito, no entanto, ele fez um comentário, ao mesmo tempo cômico, mas reflexivo. "Ferro tirado, preto no mato, morte na certa", pois ele presumira que, como de costume, o escravo tentaria fugir e se o fizesse morreria. O escravo, a quem ela fizera tirar o ferro do pé, fugira, de fato, como tinha previsto o coronel: um dia voltou preso, amarrado com uma corda pelos braços, trazido por dois caboclos. Lenita muito de propósito, não intercedeu. A protagonista sentia uma *curiosidade* mordente de ver a aplicação do bacalhau[1], de conhecer de vista esse suplício legendário, aviltante, atrozmente ridículo. Essa falta de sensibilidade para com o outro aqui é nitidamente perceptível. O escravo, de fato, teria culpa por fugir, mas a incrédula curiosidade do ser humano, tal qual foi a atitude de Lenita, em estar curiosa para ver o que aconteceria com o homem, faz com que muitas coisas sucedessem. O administrador abriu o tronco, o negro ergueu-se, trêmulo, miserável. Era a última expressão do rebaixamento humano, da covardia animal. Chegava a infundir dó e nojo.

Queria, disse Lenita, sentir compaixão, como as vestais romanas no ludo gladiatório, ter direito de vida e de morte, queria poder fazer prolongar aquele suplício até a exaustão da vítima; queria dar o sinal, *pollice verso* para que o executor consumasse a obra. Lenita não estava doente, seu estado não era patológico, mas fisiológico. O que ela sentia era o

[1] Bacalhau: chicote de couro usado para castigar os escravos. Ganhou esse apelido porque, os capatazes e feitores passavam sal nos ferimentos dos escravos para aumentar a dor.

estímulo genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a voz da Carne a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande obra da perpetuação da espécie. Volta-se, mais uma possível repercussão ao dizer novamente sobre os escravos, anteriormente viu-se o grande reboliço em Lenita pedir para que o escravo fosse "solto", porém tivera um final mortal triste, por desobediência ao fugir. Algo interessante a ser percebido é a valorização da dignidade destas pessoas em poderem se manifestar seja em sua seita, religião, com as danças, músicas, rituais, uma vez que já estava no fim da escravidão, em 1887.

Em suas manifestações cantavam: "Serena pomba, serena; "Não cansa de serená! "O sereno desta pomba "Lumeia que nem metá! "Eh! pomba! eh!". Fechando-se os olhos, não se podia crer que sons tão puros saíssem da garganta de um preto, sujo, desconforme, hediondo, repugnante. Músicas, danças, brincadeiras, tambores, tomavam conta daquela noite. Enquanto se dançava no terreiro, Joaquim Cambinda, escravo octogenário, inútil para o trabalho, estava sozinho, sentado em um cepo, ao pé de um fogo de lenha no paiol velho abandonado, que a rogo seu lhe fora concedido para morada. Era horroroso esse preto: calvo, beiçudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, rajadas de marcas sanguíneas, a destacarem-se na pele muito preta. Para provar com fatos o seu poder, para demonstrar a eficácia dos seus sortilégios, chamou uma preta magra, a primeira que viera. Acudiu-a, aproximando-se ligeira, muito contente; Joaquim Cambinda tirou do oratório uma agulha de coser sacos, comprida, acerada e, tomando o braço esquerdo da preta, atravessou-o de parte a parte, em vários lugares, por várias vezes, sem que ressumasse uma pinga de sangue: a paciente olhava curiosa para o braço, sem dar a mínima mostra de dor.

Joaquim largou a agulha, afastou-se um pouco, baixou-se, fitou-a de modo particular, por sob a pálpebra, com a pupila brilhante, fixa como a de um réptil. A moça soltou um grande grito, e levou as mãos ambas ao peito. De súbito, largou um berro entrecortado, gutural, rouco, que nada tinha de humano. Deu uma estremeção, curvou-se para trás, assumiu a forma de um buldogue esticado, quedou-se imóvel, dura, firme, em uma posição impossível: por uma parte tinha o alto da cabeça apoiado ao solo, e, por outra, os dois pés que assentavam em cheio, um pouco separados; ao todo, três pontos de apoio. A moça dormia profundamente, respirando alto, em roncos. Na parte externa, o samba continuava; ouvia-se o barulho dos atabaques, e o rumor surdo dos pés; sonoro, melancólico, sentimental, repercutia o refrão: "Eh! pomba! eh!"

Após tais fatos, havia muitos dias que Barbosa partira, e apenas tinha escrito uma carta ao coronel, sobre negócios, a qual lhe dava esperanças de salvar trinta por cento do material comprometido. Lenita sempre esperava por cartas dirigidas também a ela, no entanto nunca as vinham. Certo dia: "l.ma Ex.ma Sr.a Dª Helena Matoso Vila de *** Província de São Paulo". Ela arrancou a carta violentamente da mão do moleque, deixando cair por terra os jornais, que não curou de erguer: acolheu-se ao seu quarto, apertando-a. Lenita lia: "Os dias são horríveis: se não há chuva, o que é raro, o sol queima, esbraseia a terra, a ponto de se poderem fritar ovos sobre as pedras das calçadas. Mas ainda há coisa mais horrível do que os dias, são as noites. A atmosfera queda-se, morre. Olha-se para as flâmulas dos navios, imóveis; para as franças das árvores, imóveis; para os leques das palmeiras, imóveis. A gente a asfixiar no ar irrespirável e morto, parece-se com os *mamouths* que se encontram inteiros nos gelos da Sibéria, ou com esses insetos mumificados, há milhares de anos, na transparência dourada do âmbar amarelo. É uma situação aflita; desespera, tira a coragem, dá vontade de chorar."

Além disso, Manuel Barbosa dizia que a vida em São Paulo era uma negação da fisiologia, não há hematose perfeita, as digestões são laboriosíssimas, sua-se como no segundo grau da tísica pulmonar, como na convalescença de febres intermitentes. E dizia que se fosse condenado a deporto em Santos, não por toda a vida, mas por um ano ou dois, iria suicidar-se. Acrescentou o Manuel Barbosa, "Estou velho, e todo o velho é mais ou menos autoritário e pedante. Ora a Lenita pôs-se no hábito de condescender com a queda da idade, escutou-me, deu-me atenção, puxou-me mesmo pela língua... Aguente-se, pois, com o incômodo, com a seca para falar classicamente; a culpa é sua. "Não sinto saudade da nossa convivência, de nossas palestras aí no sítio: a expressão saudade tem poesia de mais e realismo de menos". O que há é necessidade, é fome, é sede da companhia de quem me compreenda de quem me faça pensar... da sua companhia.". Ressalta Manuel Barbosa, "Estirei-me, porque lhe escrevendo afigura-me tê-la ao meu lado, e eu desejei prolongar o mais possível a figuração...". Neste momento, até que enfim ele falava sobre a relação dos dois, o que deixou Lenita mais empolgada e contente.

Manuel Barbosa dizia que era preciso uma explicação necessária antes de terminar a carta. Dizendo ter sido minucioso, talvez demais, em descrever a serra, os planos inclinados, as obras de arte da companhia inglesa. Ele fizera tanta observação, onde apanhou tantos dados? Em uma descida rápida, vertiginosa, em uma descida pelo trem? Ele se perguntava, e que tudo isso não era possível. Uma inspiração, uma comunicação espírita?

Nada disso. Confessava na carta, com modéstia, que são humanos os meios de informação de que se dispõe: a ciência infusa foi privilégio dos apóstolos, de Santo Tomás, de Boaventura e, ainda hoje, o é do abade Moigno e do imperador do Brasil. Ele diz aguardar pelo dia que poderá dar-lhe um *handshake* – aperto de mão – forte, enérgico, à moda inglesa.

Lenita leu a carta com impaciência: os detalhes, os dados exatos, as apreciações científicas de Barbosa sobre Santos, sobre a serra irritavam-na: passou por aquilo tudo rápida e nervosamente, sem aprofundar, como quem percorre um catálogo. Procurava o que houvesse de íntimo sobre a sua pessoa, qualquer coisa que revelasse, que atraiçoasse o estado afetivo do espírito de Barbosa. O "semi-desfalecimento" erótico que tivera no quarto de Barbosa fora a confirmação de uma suspeita: reconhecera que amava esse homem, louca e perdidamente.

Amando, mas sem estar de todo vencida, lutaria, defender-se-ia até a morte contra o que desejava, isso em um aposento, em um recinto vedado a todos os olhos; entregue, derrotada perante o seu foro íntimo, avaliava em nada o escândalo, desprezava a opinião, era capaz de submeter-se ao vencedor em público, no meio de uma praça, como as prostitutas de Hyde-Park. Amava Barbosa, confessara-o a si própria: era capaz de dizer a ele, era capaz de proclamá-lo à face do mundo. E indignava-se, achava-o tímido, queria que ele a adivinhasse, que lhe retribuísse o amor, que sentisse por ela o que ela sentia por ele, que se confessasse por sua vez subjugado, cativo. Amar Lenita e não ver esse homem a seus pés rendido, aniquilado, absorvido?! Impossível. A protagonista releu a carta, porém com mais atenção, metodicamente, estudando-a. As apreciações originais de Barbosa, o seu modo profundamente individual de ver as coisas, o entusiasmo comunicativo a que se entregava por vezes, tudo isso reproduzia-o, aviventava-o no escrito, ao ponto de que a Lenita parecia-lhe tê-lo junto a si, ouvir-lhe a voz, sentir-lhe o hálito. A admiração pelas faculdades intelectuais elevadíssimas de Barbosa evolvia-se mansa e naturalmente, para uma admiração pelas suas formas, para um desejo do seu físico, que a enlouquecia, que a punha fora de si.

Após estas trocas de cartas, Lenita tomou uma decisão um quanto eloquente. Ela partira para São Paulo e, passados alguns dias, Manuel Barbosa voltara à Fazenda. O rapaz dizia que ela o provocara, ela se lhe oferecera, ela o procurara, ela se lhe entregara, ela se prestara a todos os seus caprichos, mansa, dócil, submissa, para depois, assim, abandoná-

lo, a sós com as lembranças, entregue à tortura da saudade. Barbosa deixou cair a cabeça de lado, em um movimento doloroso, preguiçoso, deixando ser envolvido por uma triste ferida. Ela ainda diz que tivera dezenas de amantes, tinha sido e ainda era casado, conhecia a fundo a natureza, conhecia uma mulher, escravizado pela Carne, e deixou-se prender nos laços de uma paixão por mulher. A partir de então, ele sentia-se imóvel, julgava-lhe, queimava-lhe em dores. Tudo que fosse fazer lembrava-se de Lenita. A escuridão, o silêncio, reprodução cruel das noites de outrora, das noites de amor, que não mais voltariam, acendiam-lhe, exacerbavam-lhe o pungir do sofrimento, o rolar da soledade.

Passados alguns dias, Barbosa recebeu uma carta de Lenita, na qual continha vários fatos ocorridos com ela em São Paulo, dentre os fatos o que mais mexeu com Barbosa foi ela dizer que estava grávida, não bastava, acrescentou que o pai seria um outro, pois fora abandonada. E ela pediu a ele que não guardasse rancores, pois lembraria sempre dele. Manuel Barbosa, revoltado, com feições terríveis, rasgou-a em dois movimentos, e começou a xingá-la. Ainda revoltado, ele decidiu tomar uma decisão que pudesse cessar todo esse sofrimento. Já tinha em sua casa uma gaveta com uma cápsula de porcelana, com uma etiqueta vermelha que indicava o conteúdo. Preparou o remédio e com o auxílio de uma seringa injetou-lhe várias vezes, a ponto de mudar a cor da pele, pelo efeito que o medicamento causava. Barbosa penava que não poderia ditar o que ocorria, descrever o gosto de uma morte gradual, em que a vida esvai-se como um líquido que se escoa. Dizia que era uma inteligência que sente e quer. O espírito, o conjunto de funções do cérebro, está vivo, dá ordens, o corpo está morto, não obedece. Assim, sente que tem um pé na existência e outro no não-ser.

Um trágico fim foi o encontro último do seu pai com ele, o filho de cintura para cima, estendido de costas na cama, pálido, imóvel, olhos abertos, e o corpo de Barbosa cedia aos esforços do pai, como um cadáver antes da rigidez. E o cérebro, ativo, lúcido, em exercício pleno de funções, vivia, compreendia, sentia, tinha vontade, queria falar, queria responder ao pai, entretanto já não tinha órgão, estava isolado do mundo. Aos beijos da mãe e do pai que não podiam ser retribuídos, Barbosa sentiu-se tomado de um sentimento estranho de ternura filial que nunca conhecera antes.

Enfim, ele morria por amor a uma mulher, morria porque ela lhe quebrantara o caráter, morria porque ela o prendera nos liames da Carne, morria porque sem ela a vida se lhe

tomara impossível, covarde. A placidez da morte sem dor, da morte pela paralisia dos nervos motores, converteu-se em um suplício atroz, pavoroso, de cuja descrição não tem palavras a linguagem humana. Morto e vivo! Tudo morrera: só vivia o cérebro, só vivia a consciência e vivia para a tortura. A paralisia invadiu os últimos redutos do organismo, o coração, os pulmões, sístole e diástole cessaram, a hematose deixou de se fazer. Algo como um véu abafou, escureceu a inteligência de Barbosa, e ele caiu de vez no sono profundo do qual ninguém acorda.